이베로아메리카 제13권 2호[2011. 12] : 71~99

쿠바 사회에서 마치스모의 사회적 의미 분석

- 구띠에레스 알레아의 '관객의 변증법' 논점으로 살펴본 <어느 정도까지는>을 중심으로 -*

박 종 욱**
(Park, Chong-Wook)

<Abstract>

Analysis of the Introspective View of Gutiérrez Alea on the Social Meanings of 'Machismo' in Cuban Society by Focusing on *Up to a Certain Point* with a Perspective of 'The Viewer's Dialectic'

Tomás Gutiérrez Alea, internationally famous cuban director, made the film *Up to a certain point* with a purpose of criticizing the existence of the extreme male chauvinism as 'machismo' in cuban society of 80's despite of many changes of cultural and social paradigms through 60's and 70's. The director gathered the themes and topics of the films like *Lucia, One way or another,* and *Teresa's portrait* and analyzed them to present alternatives. The way of approaching to solve that kind of social problems that Alea proposed to the spectator is taking time to think of the problems with a way of "The Viewer's Dialectic". Identification with the protagonist of the

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

** 부산외국어대학교 중남미지역원
E-mail: azucena@pufs.ac.kr

film(thesis) and alienation from him(antithesis) could make the audience generalize the diverse aspects of the problem and then one might get an insight(synthesis) to live the life with more satisfaction that is supposed to be a social function of the film as arts according to the director of the film *Up to a certain point*.

[Key Words: Up to a Certain Point/ Gutiérrez Alea/ Machismo/ Social Function of Film/ the Viewer's Dialectic/ Cuban Society]

[주제어: <어느 정도까지는>/ 구띠에레스 알레아/ 마치스모/ 영화의 사회적 기능/ 관객의 변증법/ 쿠바사회]

Ⅰ. 서 론

쿠바 혁명사회[1]는 사회상 분석과 발전적 사회상 모델을 제시하기 위한 효율적 장치로서 영화를 활용하였으며, 이렇게 탄생한 신영화는 텍스트로서 영화 분석의 의미를 확장시켰다. 쿠바 사회상에 대한 연구를 수행하는 과정에서 영화 매체가 적극적이고 효율적인 텍스트가 될 수 있

1) '정부' 혹은 '정권'을 주체적 개념으로 사용하지 않고, '사회'라는 포괄적 용어를 사용한 것은 이념의 방향성이 불명확했던 혁명 직후 쿠바 사회의 정신적 방향성을 선도한 주체가 피델 카스트로로 대표되는 혁명정권에 국한될 수 없기 때문이다. 반외세 자주 독립 혁명이 사회주의 혁명이라는 포장으로 장식되기까지 일정 시간이 소요되었으며, 미사일 위기 이후 혁명 정신과 혁명 주도세력의 정체성이 확립될 수 있었던 정황이 강하기 때문이다. 또한, 영화 매체를 쿠바 사회의 전근대성과 부패를 척결하기 위한 정치적 도구와 개도적 장치로 고려했던 정부와 달리 많은 지식인과 영화인들은 영화 매체를 예술 장르의 테두리 안에서 사회적 책무를 지닌 예술적 창작 행위로 인식했기 때문이기도 하다. 따라서 정치권력적 주체라기보다는 범사회적 개념 적용이 객관적 타당성을 지닌다.

고, 되어야 하는 이유이다.

또마스 구띠에레스 알레아[2] 감독의 <어느 정도까지는 (Hasta cierto punto(1983))>은 쿠바 사회에서 평등의식에 기반한 사회발전 방향에 대한 저해요소로서 '마치스모 machismo'를 다룬다. 남성우월의식이 쿠바 혁명 사회의 발전에 문제가 될 수 있다는 의식적 접근은 쿠바 신영화에서 새로운 주제는 아니다. <루시아 (Lucía(1968))>, <어떤 식으로든 (De cierta manera(1974))>, <떼레사의 초상 (Retrato de Teresa(1979))> 등은 쿠바 사회의 발전적 가치를 제시한다는 측면에서 마치스모를 주제로 다루고 있는 대표작들이다. 하지만, 각각의 개별 영화들은 저마다의 시대적 상황에 따른 세부 주제와 접근 방식을 선택한다. 영화예술이 사회적 행위의 결과물이지만, 또한 동시에 사회적 행동규범의 표본을 제시할 수 있다는 시각에서 영화예술의 사회적 기능은 각자가 속한 시대적 환경과 무관할 수 없기 때문이다. 구띠에레스 알레아의 <어느 정도까지는> 역시 동일한 마치스모의 주제의식을 분석하고 있다. 하지만, 영화의 행위적 주체인 오스까르와 리나의 관계는 단순히 남녀 양성의 사회적 갈등에 대한 표현으로 제한되지 않는다. 사회적 인습에 대한 계몽적 시선으로 인식될 수도 있었던 주제는 감독의 영화예술론과 겹쳐지면서 복잡화되고 심화된다. 사회구성 과정과 주제에 대한 접근방식으로서 비인간화에 반대하고 관계성에 주목하는 연구는 당시 쿠바 지성계의 방향성이기도 했다 (Tulchin/ Bobea/ Espina Prieto/ Hernández 2005, 127).

본 연구는 여성노동자가 체감하는 마치스모에 대한 성찰이라는 영화의 메시지를 출발점으로 삼는다. 80년대 쿠바 혁명사회에서 '마치스모'는

2) 구띠에레스 알레아 감독에 대한 평가는 평균적으로 매우 긍정적인데, 움베르또 솔라스나 빠스또르 베가 등 유명 감독 등이 '불규칙'한 성과를 낸 것과 비교하여 일정한 수준의 우수한 작품들을 생산했다는 데에서 상대적 특징이 지적된다(King 1994, 236).

사회발전을 위해 부정적 요소인 마치스모를 인습적 성격으로, 타파의 대상으로 설정된다. 감독의 주된 고민은 혁명 베이비 세대가 이미 성인이 된 80년대 상황에서 여전히 마치스모의 주제가 유효할 수밖에 없는 현실을 어떻게 조망하고, 대처할 것인가, 하는 의식의 성찰에 있다. 마치스모가 여전히 사회적 문제가 될 수밖에 없다는 사실은 마치스모에 대한 보다 효율적인 접근 시각을 요구한다. 영화의 주인공들이 만들어 내는 플롯은 단순히 사회상을 은유적으로 반영하는 구도에 머물지 않는다는 점에서 연구가 주목하는 문제의식이 생성된다. 여성 노동자가 바라본 마치스모의 문제점에 대한 극본 작업 과정에서 그녀와 사랑에 빠진 오스까르가 결과적으로 행한 마치스모는 쿠바 사회의 마치스모를 바라보는 성찰적 시각의 필요성과 중요성을 상기시킨다. 나아가, 극작가 오스까르와 감독 아르뚜로는 극본의 내용을 두고 대립하는 구도를 형성한다. 영화예술의 사회적 기능에 대한 담론이 이미지화되는 과정이다. 마치스모의 주제는 이렇게 복잡화되고 심화된다.

따라서, 본 연구는 두 가지의 연구 문제를 설정한다. 하나는 80년대 쿠바 사회에서 마치스모의 의미와 실태에 대한 포괄적 시각으로서, 토대적 연구의 성격을 지닌다. 쿠바 사회에서 남성 정체성(masculine identity)의 개념으로서 마치스모의 의미를 고찰하며, 여성의 사회진출과 관련하여, 여성 노동자에 대한 남성 노동자들의 편견이 마치스모로 작동되고 있는 상황과 그 의미를 고찰할 것이다. 다른 하나는 <어느 정도까지는>에 투영된 마치스모의 주제를 적용하며, 예술로서 영화의 사회적 기능에 대한 알레아의 논점을 분석하는 시각으로서, 연구의 핵심 대상이다. <어느 정도까지는>이 표방하는 사회적 문제의식에 대한 성찰적 시각을 알레아의 영화예술론의 핵심인 '관객의 변증법' 논점을 통해 분석할 것이다.

Ⅱ. 마치스모와 쿠바 사회

1. 마치스모의 개념과 사회적 의미

마치스모는 여성성(femininity)에 비해 상대적으로 우월한 남성성(masculinity)을 부각시키려는 인식태도이다. 남성이 여성에 비해 신체적인 능력뿐 아니라 지적인 능력이나 사회생활에서도 낫다는 인식으로 확장된 사회문화적 현상인 것이다. 이러한 마치스모는 사회의 문화적 구성 정도에 따라 남성다움을 보이기 위해 여성을 힘으로 제압하고, 과격한 행동까지 유발하는 왜곡된 남성다움의 개념에서부터, 여성을 종속적 대상으로 규정하여 남성이 주체가 되어 보호하는 의무와 권리까지를 포괄적으로 함의하는 복합적 인식 태도까지를 포함하는 다양한 스펙트럼으로 드러난다.

마치스모 개념의 다양성은 수컷으로서 남성다움(virility)의 개별적 감각으로부터 남성의 우월성에 대한 극단적인 쇼비니즘(extreme male chauvinism)까지를 포함할 수 있지만, 보편적으로 남녀의 성적 차별성을 사회적으로 드러내는 인지적 접근 방식이라는 공통점을 지닌다. 남성과 여성의 역할을 차별적으로 인식하는 이러한 태도는 사회의 문화적 구성(constitución cultural)에 대한 접근 방식(Rodríguez 1993, 275)에 따라 상대적 차이를 보이기도 한다. 이러한 과정은 이념적 합리화 과정을 거쳐 '전형화'의 틀로 남성과 여성을 분리하고 차이를 강조하려는 경향으로 이어지고(Baldwin and DeSouza 2001, 11), 남성의 성적 우월성을 사회문화적으로 공식화하는 이념적 구조로 작동된다. 이러한 개념화의 과정은 사회의 지배이념과 융합되어 사회를 구성하는 구성원들이 수용해야 하는 덕목으로 논리화된다. 사회를 구성하는 조직과 역할에서 남성의 성격을 여성의 성격과 차별하려는 사회문화적 계층화(jerarquización socio-cultural)

가 사회질서 이념으로 구축되는 것이다.

이러한 인지 방식은 개별 사회의 전형적인 가치개념으로 형성되어 사회적 병리의 증세들과 같은 편견들을 유발하는 인자로 존재(Rodríguez 1993, 276)해왔다. 남성의 행동과 여성의 행동이 성적 차별성에 의해 유형화되는 것 또한 이 때문이다. 이러한 사회문화적 개념화의 배경에는 남성이 여성에 비해 종합적으로 우월하다는 사실을 전제하며, 여성의 능력을 폄하하는 행위와 사회조직과 역할체계에 있어서 여성에 대한 실질적인 차별 행위로 이어지는 경향을 보임으로써, 결국 여성을 남성의 종속적 존재로 규정하는 문화인식[3]이라는 통념으로 확장된다(참조: Rodríguez 1993, 275-278). 성별 차이에 따른 지위와 권력에 대한 차별적 접근 태도는 가사업무에서부터 사회활동까지 포괄적으로 확산되어 왔으나, 근대국가에 있어서 마치스모가 특별히 사회적 문제가 되는 것은 여성에 대한 가정에서의 폭력과 더불어 여성의 사회 진출의 기회를 제한하고 차별하는 데에서 지적된다. 여성에 비해 남성을 상대적으로 우월적 지위에 놓음으로써, 남성과 여성의 평등한 사회적 진출의 기회를 저해하거나, 동일한 결과물에 대한 차별적 평가로 이어질 수 있는 높은 개연성의 확산 때문이다.

쿠바는 혁명이라는 극단적인 사회문화적 가치와 패러다임의 전환을 경험하고 있는 집단 사회이며, 쿠바 사회의 혁신적 변화에 있어서 대표적 저해 요소의 하나로 논의되는 마치스모는 현대 쿠바 사회에서 남성과 여성의 사회적 역학관계와 특징을 이해하는 데 중요한 개념이다. 쿠바 사회가 주목하는 주제로서 마치스모는 여성의 사회 진출에 대한 편견과 제한으로부터 출발하기 때문이다.

---

3) 예를 들어, 아버지와 남편, 아들을 따른다는 '삼종지도(三從之道)'의 덕목은 가부장제적 사회질서에 의한 규범적 문화인식 태도에서 기인된 일종의 마치스모로서, 조선 사회의 인식 틀에 의한 문화적 구성의 대표적 사례이다.

여성의 사회생활에 대한 부정적인 시선은 마치스모의 대표적인 양태이다. 1970~80년대 쿠바 사회에서 여성 노동자의 활동에 대한 폄하의 시선은 여전했다. 여성의 사회활동을 못마땅하게 여기는 편견은 이른바 하층에 속한 '후진적인' 남성 노동자들만의 전유적 사고는 아니었다(Giraldo 1972, 296). <어느 정도까지는>에서 일정한 간격을 둔 채 여성 노동자 리나의 활약상을 긍정적으로 평가하며 시나리오를 기획하던 오스까르는 자신의 욕망과 이기심으로 그녀의 존엄성을 짓밟는 '후진적인' 마치스모의 행위를 답습한다. 마치스모는 남성의 사회적 이익과 우선권에 봉사함으로써, 사회활동에서 남성의 우월적 지위를 보장하고 여성의 사회활동의 가능성을(의식적이건 무의식적이건) 왜곡하고 축소하는 현실이 된다. 성적 차별을 제거하며 양성 평등의 이념으로 출발한 쿠바 혁명 사회가 이론적으로는 마치스모와 같은 통념적 인습을 배제하고 있으면서도, 현실적으로 그 폐해를 고스란히 안고 있다면, 문제의 핵심이 무엇이고 어떻게 바로잡을 것인가, 하는 사회적 점검과 성찰은 당연한 과제가 된다.

2. 쿠바 혁명사회에서 마치스모

1) 상존하는 인습으로서 마치스모

마치스모가 거의 모든 형태의 인류 사회에서 자행되고 있는 보편적 가치 개념임을 부정하기는 어렵지만, 라틴아메리카 사회에서는 많은 사회적 영역에서 광범위하게 확산되어 있다는 주장(Gutmann 2003, 18)이 설득력을 지닌다. 본 연구와 관련하여 쿠바 사회의 마치스모가 다른 지역에 비해 월등하게 두드러진다는 통계나 보고는 없다. 오히려, 쿠바 사회에서 마치스모는 인습적 구태로 규정되고 있으며, 그에 대한 척결과 인식의 전환이 공적 환경에서 요구되는 상황이다. 라틴아메리카에서 마

치스모가 강한 사례로 멕시코가 자주 논의되며, 영화에 투영된 마치스모 연구(De la Mora 2006)를 통한 멕시코 사회연구 또한 활발한 편이다. 다른 지역에 비해 쿠바의 경우가 논의의 대상이 되는 경우는 드물다. 농촌지역에서 마치스모가 두드러진다는 가정을 전제한다면(주종택 2007, 138), 도시화 비율이 상대적으로 높은 쿠바에서 마치스모가 일반화 성향을 보인다고 추정하기도 쉽지 않다. 그렇다면, 쿠바 사회에서는 왜 마치스모에 대한 지적과 문제의식이 제기되는 것이며, 많은 신영화가 주제로 다루고 있는 것일까.

원론적 의미에서 쿠바 혁명 사회가 사회적 약자를 대변하며, 수평적 구도에서의 평등을 사회변혁의 기치로 내세웠다는 사실을 이념적 배경으로 생각한다면, 쿠바 사회에서 마치스모의 존재는 결코 간과될 수 없는 부정적 대상이며, 공적 환경에서 인습적 구태로서 척결의 대상이 되는 것은 당연하다. 그럼에도, 현실의 실증적 구조와 문제는 그리 간단치 않다는 데에 문제가 있다.

60년대 혁명 초기 상황에서 마치스모에 대한 지적(Chanan 2004, 287)의 목소리는 개혁의 대상으로서 당연했다. 하지만, 70년대를 거쳐 80년대에 이르면서도 남성(대다수 여성을 포함한)의 사회적 통념은 사회 개혁을 위한 이념적 지향점과 충돌하면서 쿠바 마치스모의 논점이 된다. 남성중심의 인습적 통념을 사회집단이 극복하는 것으로서 제안되는 것이 마치스모의 극복 방안이라고 한다면, 쿠바의 경우 이념적 목표는 공적으로 설정되었지만, 이를 실현하기 위한 실천적 과정에서는 여전히 인습적 통념이 지배적인 사회 환경이었기 때문이다.

쿠바의 마치스모에 대한 비판의 핵심은 사회집단 혹은 국가의 생산에 종사하는 구조의 틀을 배경으로 여성노동자와 남성노동자 사이의 성적 차별 인식을 대상으로 한다. 라틴아메리카 사회와 비교하여 쿠바 사회에

서는 사실상 대부분 구성원들이 남녀의 성적 차별과 무관하게 적극적인 사회활동을 하고 있으며, 여성들 또한 전문기능인으로서 노동의 현장에 참여하고 있다. 학습 기회의 측면에서나 사회 진출 기회 측면에서 쿠바 여성들이 혁명 이전에 비해 절대적으로 많은 가능성에 노출되어 있음은 주지의 사실이다. 하지만, <어느 정도까지는>의 서두에 등장하는 인터뷰에서 보듯, 남성의 여성에 대한 차별적 시선은 100%가 아닌 '80%' 혹은 최대한 '87%'까지 가능하다는 언술표현과 같이 '어느 정도까지'만 허용될 수 있다는 폐쇄적 의식이 지배적이라는 문제가 대두되는 상황인 것이다. 변화하는 사회 질서와 가치관에도 불구하고, 여성이 남성과 같아질 수 있다는 평등의식을 허용하는 일은 결코 없을 것이라는 이러한 인식 태도는 알레아가 주목하는 마치스모의 구체적 형태이며, 영화는 이렇듯 상존하는 인습으로서 마치스모에 대해 다루고 있다.

2) 마치스모와 여성의 사회진출

1959년 쿠바 혁명은 사회 발전을 위한 생산의 주체로서 남성과 여성이 동일한 권리와 의무를 수행해야 한다고 인식하도록 하였다. 혁명은 인격적 주체로서 개별 쿠바인을 옭아매는 다양한 제약을 파기해야 한다는 공동 이념의 실천적 의미로 해석되었으며, 따라서 혁명이란 '여성의 해방'을 포함하는 개념이어야만 했다(박종욱 2011a, 116-117). 여성에 대한 편견과 억압을 비롯한 왜곡된 많은 이미지들이 새로운 가치체제에서 긍정적 논의의 대상이 될 수 있었다. 사회 발전을 위한 생산의 주체로서 여성의 사회적 역할은 남성의 그것과 이념적으로는 동일한 것으로 해석되어야 했고, 실제로 적지 않은 변화가 논의되고 실현되었다. 사회적 가치 변화를 위한 주요 의제 가운데 여성 해방과 노동현장에서의 민주주의는 '여성노동자'라는 개념에서 매우 중요하게 상정된다(류한수 2005,

153). 하지만, 혁명이 진행된 지 20년이 넘어선 1983년 여성노동자들의 지위가 본질적으로 변화된 것인지에 대한 논란은 여전한 상황이다. 쿠바 헌법 1장 1항은 '쿠바는 노동자들에 의한 사회주의 국가이다'라며, 노동자들을 위한 사회건설을 국가 정체성의 일순위로 놓는다.

여성 노동인력의 통계는 1959년과 1978년을 기점으로 큰 폭의 변화를 나타낸다(Sarmiento 2001, 145). 1959년 13%였던 여성 노동자 인력은 1970년에는 19%로 완만하게 증가하였다. 이는 사회주의 혁명 정부의 시책에도 불구하고, 상당한 기간 동안 여성 노동력이 매우 완만한 상승세를 보였을 뿐이라는 사실을 입증한다. 노동자 중심의 혁명을 기치로 내세웠던 쿠바 사회가 이념과 현실에 일정부분 괴리를 보이고 있었음을 의미한다.[4] 1986년 36%에 도달했고(http://laborsta.ilo.org/STP/guest), 혁명 30주년이던 1989년(41.3%)이며, 이후 90년대 이후 줄곧 40%대(Sarmiento 2001, 145)를 유지하게 되었다는 사실과 비교한다면 혁명 이후 20여 년 동안 여성의 진출과 여성노동자의 인구 비율이 낮았던 것은 분명한 사실이다.

여성의 낮은 사회진출이 기초교육 부족에 의한 전문성 결여 때문이라는 분석도 있었지만, 남성 대 여성의 기초의무교육 수료 지표는 1970년 이후 줄곧 0.99%에서 1% 사이를 기록함으로써(http://unstats.un.org/unsd/mdg/Trendalyzer/index.html), 수치의 차이점에 의미가 없을 만큼 그 근거는 매우 희박하다. 이에 대한 사회 리더들의 판단은 여성 노동자들의 작업 환경에 대한 개선과 더불어 사회적 가치측면에서 여성의 노동력 제공을 저해하는 인습적 환경을 바꿔야 한다는 자기성찰 제기의 필요성에 집중되었다. 1974년 제정된 모성법은 여성 노동자의 출산을 지원하는 내

4) 1905년 노동자 혁명을 경험했던 러시아와 쿠바를 단순 비교할 수는 없다. 다만, 노동생산성의 확보라는 정책의 시행 측면에서 여성노동자의 증가율에 대한 통계를 상대적으로 비교할 수는 있을 것이다. 러시아의 경우 여성 노동자의 비율은 혁명 이전인 1914년 25.7%에서 혁명 직후인 1917년 33.3%를 차지하고, 1920년 43.3%에 이른다(류한수 2005, 155).

용을 포함하게 되었으며, 1975년의 가족법 또한 여성의 사회진출을 돕고, 여성 노동자의 사회적 지위를 보장하려는 강력한 시도들(Sarmiento 2001, 148)인 것은 분명하다. 하지만, 여전히 여성의 사회진출을 제한하고, 여성노동자들의 사회적 역할을 저해하는 것은 사회적 인습으로서 마치스모의 존재 때문이라는 견해가 대두되곤 하였다. 여성이 노동 현장에서 남성과 비교하여 상대적으로 열등하거나 전문성이 부족한 주체로 인식되는 사회 인식의 배경에는 마치스모가 자리하고 있었던 것이다. 여성 노동자들의 '후진성'과 능력의 '결여'를 지적하면서, 결코 여성이 남성과 동등하게 될 수는 없을 것이라는 통념은 마치스모가 쉽게 사라지지 않는 현상임을 의미했다.

사실상, 여성 노동자들의 교육 수준[5]이 남성 노동자들의 그것에 비해 결코 낮지 않았지만, <어느 정도까지는>의 다양한 실제 인터뷰에서 노출되듯 남성들은 여성들의 사회진출에 대한 편견을 드러내곤 하였다. 1980년대 초반까지도 여성의 사회진출에 대한 사회적 편견은 대단한 것이었으며, 쿠바 사회의 리더집단들은 여러 다양한 경로를 통해 이러한 편견을 순화하고 교정하려는 노력에 집중할 수밖에 없었다. 실증적 접근은 규정과 구호를 통해 실현되기보다는 구체적으로 개별 주체들이 자신들의 생각을 바꿀 수 있는 성찰의 기회를 갖는 것으로 출발하는 것이었다.

---

5) 1990년대 이후 쿠바에서 여성노동자들의 교육 수준은 남성노동자들의 교육 수준에 비해 높아졌다. 전문성에 있어서도 우위를 점하고 있는 편이다. 교육, 건강, 스포츠, 관광, 재정 및 보험 분야에서 평균 60%가 넘는 비중을 차지할 만큼 절대적 우위를 차지하고 있다. 여성의 의회 진출 지표를 보면, 1990년 33.9%에서 2011년 43.2%로 절대적 수준을 유지하고 있으며, 현재 217개 조사 대상 국가들 가운데 상위 6위라는 절대적인 상위 수준에 이르고 있다(http://unstats.un.org/unsd/mdg/Trendalyzer/index.html). 영화의 배경이 된 80년대 초반에 비해 여성의 사회진출과 전문성 확보율은 놀라보게 달라졌으며, 이에 대한 다양한 견해들 가운데에서도 여성노동을 위한 법적 장치의 완비와 더불어 사회 인습의 변화가 주요한 변수로 논의(Samiento 2001, 148)될 수 있다.

쿠바는 자본주의의 폐해를 극복하기 위해 혁명을 주도했고, 미국과의 대립을 통해 사회주의 혁명으로 그 성격을 스스로 규정한 국가였지만, 선언과는 달리 양성평등이라는 주제에 있어서 여전히 넘어야할 높은 장벽들에 막혀있다는 것이 감독의 인식이었다.

Ⅲ. <어느 정도까지는>과 마치스모

1. 쿠바 신영화의 비판적 대상으로서 마치스모

쿠바 사회의 인습적 태도인 마치스모를 다룬 대표적 작품들은 <루시아>, <어떤 식으로든>, <떼레사의 초상> 등이다. <어느 정도까지는>의 가장 큰 특징은 '남성 vs 여성'의 대립적 구도에서 마치스모를 다루지 않는다는 점이다. <루시아>의 3부에서 표현되는 것처럼 남편의 우월적 지위와 입장을 폭력적이거나 과장적으로 묘사함으로써, 관객들의 정서적 동의를 구하는 태도(박종욱 2010, 208-211)와는 접근 방식과 내용에서 차이를 보인다. <떼레사의 초상>에서 보는 것처럼 남편의 외도를 계기로 아내의 입장에서 '독립적인 삶의 가능성'을 선택하는 여주인공의 태도에 집중하는 방식을 취하지도 않는다. 움베르또 솔라스의 <루시아>와 사라 고메스의 <어떤 식으로든>은 여성의 노동 분담에 집중하여 남성의 마치스모를 지적하는 페미니즘 시각이다. 이러한 영화들은 쿠바 사회에 공헌한 바가 있어서, 사회적 파장에 따른 결과로서 가정법(1975)의 제정에 직접적 영향을 준 것으로 평가된다(Schroeder 2002, 97). 빠스또르 베가의 <떼레사의 초상>은 남성과 여성의 사회 진출의 기회 평등과 더불어 가사노동의 분담에 대한 논의를 넘어서서, 사회적 인식에 대한 여성의 보다 적극적인 대응으로 이어진다(박종욱 2011b, 174-186). 79년도 상황에서

떼레사가 경험하는 마치스모는 사회의 통념적 인식태도로서 남성우월의식에 의한 남성중심의 사고와 판단에 대한 저항이다. <어느 정도까지는>은 이미 가사분담 측면에서 남녀 양성의 평등권에 대한 인식 전환을 다루고 있지 않다. 리나는 혁명사회의 전형적인 모델로서 여성 노동자이다. 마치스모의 피해자일 수 있는 그녀는 남편의 곁을 떠나는 떼레사가 보여주었던 행동 이후에 이어질 수 있는 유형의 행위적 주체가 된다. 사회혁명은 곧 여성의 해방이라는 의제를 포함하였지만, 쿠바 사회는 가부장적 가치와 남성우월의식이 통념으로 자리 잡아 사회발전에 저해요소가 되고 있음은 명약관화한 사실이었다. <루시아>에서 여성 노동자가 스스로 사회생활을 하고 노동을 할 권리를 쟁취한다면, <떼레사의 초상>에서 여성 노동자는 걸머져야 하는 가사 노동의 하중이 노동 규율뿐 아니라, 사회생활에도 장애 요소가 되고 있음을 지적한다. <어느 정도까지는>은 여성 노동자들의 노동의 질과 사회생활에서의 편견에 대해 논의하고 있다. 몇몇 영화를 통해 드러나는 사실은 인습으로서 마치스모에 대한 대응이 분명한 발전적 궤도를 이루고 있다는 점이다. 영화에서는 미혼모인지, 이혼녀인지 명확하게 드러내지 않고 있지만(비평가에 따라 견해가 다르지만, 영화 캐릭터로서 리나의 인물을 규정하는 데에는 특별히 유의미하지 않다), 리나는 노동자로서 사회적 기능을 원활하게 수행하는 선도적 인물형이다. 아이 아버지의 마치스모를 피해 고향을 떠나온 그녀였으며, 오스까르와의 만남과 직장 동료와의 만남에서 마치스모의 피해자가 되는 그녀이지만, 리나는 스스로 자신의 운명을 개척할 선택권을 주도한다. 그녀가 산티아고행 비행기에 오르는 것은 쿠바 사회의 발전성이라는 측면에서는 본질적으로 긍정적 의미를 지닌다. <저개발의 기억>의 아내가 스스로 비행기를 타고 쿠바 사회를 벗어나는 것과는 대조적 의미에서 파악되는 것이다. 쿠바 신영화에서 다루어지는 '독립적'

캐릭터로서 리나에 대한 의미는 매우 긍정적이다.

<어느 정도까지는>은 라틴아메리카의 대표적 인습으로 간주되는 마치스모가 쿠바 사회에 얼마나 만연되어 있는 지에 대해 성찰적 관찰자의 시각에서 묘사하려던 시나리오 작가가 어떻게 마치스모를 체험하는 지 다룬다는 점에서 특징적이다. 여성을 '결여된' 존재 혹은 '후진적' 주체로 만들며, 여성의 덕목을 수동적이고 수세적 이미지에 한정하는 전근대적 사고에 대응하여, 리나를 대척 개념으로 묘사하려던 오스까르는 자신의 이기적이고 자기중심적인 인식 태도를 버리지 못하여 스스로 마치스모의 모델로 체화된다. 오스까르의 변화 과정은 브레히트의 낯선 장치에 해당한다. 영화 속 인물 스스로 자신이 대응하려던 마치스모에 몰락하는 과정은 관객의 성찰적 인식 태도를 요구하게 되며, 이것이 알레아의 기획이었다. 감독은 마치스모와 관련하여 이론이나 이념적 유희에 머무는 것이 아니라, 실증적 차원에서 흔하게 발생할 수 있는 '있을 법한' 이야기에 대한 '공감'과 '동일시', 그리고 주인공의 행동 유형의 변화에 따른 '낯섦'과 '소외'를 통해 관객의 인식태도에 성찰적 자극과 변화를 이룰 수 있을 것이라 믿었기 때문이었다.

알레아의 방식은 많은 지원을 이끌어내었지만, 문제가 없는 것은 아니었다. 마치스모에 대한 그의 비판이 쿠바 정치권력의 부권(父權)통치 개념과의 관련성에서 해석될 수 있는 것은 아닌가 하는 우려 때문이었다. 명증한 기록이 없는 가운데, 알레아가 쿠바 사회에서 마치스모의 폐해를 묘사하려 했던 의도와 관련하여, 그가 비판하려던 실체가 무엇이었는지에 대한 논의가 조심스럽게 검열의 대상이 되기도 했다. <어느 정도까지는>은 알레아의 영화들 가운데 유일하게 검열을 받아 부분적인 수정을 거친 작품이다. 카스트로 정권의 부권통치 구조화에 대한 비판에 대한 의혹 때문이었다(Schroeder 2002, 96-97). 알레아 본인도 영화 제작의 의

도는 마치스모-레닌이즘의 관계망에 대한 고찰이 아닌, 남성-여성의 관계망에 대한 성찰이었음을 분명하게 밝혀야만 했다.

알레아가 주목했던 주제가 가부장제적 인식에 의한 마치스모였다고 해서, 카스트로 정권의 부권통치 구조화에 대한 비판을 포함했다고 볼 수 있는 근거는 희박하다. 하지만, 개봉된 최종 영화는 부분적으로 잘린 채 새롭게 편집되어야 했고, 관객에게 공개된 영화에서 가부장제적 인식의 상징인 아르뚜로의 역할이 축소된 것도 사실이지만, 플롯의 완성도 때문인지, 부권통치 구조화에 대한 비판이라는 오해의 소지를 없앤 것인지, 많은 것들이 명확한 것은 아니다. 결국, <어느 정도까지는>가 다루는 마치스모의 사회적 기능에 대한 비판이 부권통치권력 구조에 대한 비판으로 확대될 수 있는 것이었느냐, 하는 문제는 미제로 남는다.

2. 알레아의 영화예술론과 마치스모

1) 영화예술론

알레아의 영화의 사회적 기능과 역할에 대한 신념은 영화를 통시적 구조에서 성찰하는 과정에서 두드러진다. <어느 정도까지는>을 제작하기 직전인 1982년 발표한 '관객의 변증법(Dialéctica del espectador)'에서 그는 영화역사에 대한 조망을 통해 영화의 사회적 사명에 대한 견해를 추출한다. 알레아의 주장에 의하면, 영화의 태동은 자본주의가 확장기에 들어설 무렵이었으므로, 부르주아적 성격을 띠며, 이는 자연스러운 성격이다. 이후 소비에트 영화가 부르주아 영화가 지닌 단점을 보완하기 위한 대안적 방향을 제시하지만, 영향력은 점차 쇠퇴하였고, 2차 세계대전 이후 이탈리아의 네오레알리즘(Neorrealismo)이 암울한 사회현실을 타개할 영화예술의 방향성으로 제시된다. 브레히트에서 출발하여, 뉴 레프트

(New Left)까지에 이르는 넓은 스펙트럼 안에서 영화의 발전 방향을 고찰한 알레아는 고다르를 평가하는 대목에서 고다르가 비록 부르주아 영화의 상업적 틀을 파괴하는데 성공했지만, 대중의 영화를 구성하지는 못했다는 점을 지적한다. 쿠바 신영화 운동의 존재 이유와 대안 영화에 대한 사명감이 만나야 한다는 취지가 바로 그것이다.

알레아 영화의 특징은 주인공들이 플롯을 구성하는 메인 행위를 실현하는 과정에서 주저하고 회의하는 태도를 보인다는 점에서 찾을 수 있다. <저개발의 기억>의 '세르히오'나 <어느 정도까지는>의 '오스까르'는 강한 자아를 지니고 있음에도 불구하고, 행위로 표출되는 외형적 태도는 회의와 성찰 사이에서 실천으로 이어지지 못한 채 주저앉는 캐릭터를 구축한다. 왜 그런 것일까. 주제를 풀어가는 행위를 담당하는 메인 캐릭터로서 주인공이 번민과 회의를 통해 자신의 행위 전체에 대한 생각을 되풀이 하는 과정이 관객에게 어떠한 메시지를 전달하기 위한 감독의 작가주의적 특징인 것일까. 사실, 감독으로서 알레아가 자신의 주인공들을 회의적이거나 성찰적으로 구성하는 데에는 뚜렷한 이념적 배경이 자리한다.

'영화란 무엇이고, 사회적 기능은 무엇인가'라는 질문 앞에 알레아는 자신 스스로를 이론가로 생각하지는 않는다. 하지만, 그는 자신이 영화를 만들어 내는 과정에 답이 있다고 믿었다. 알레아는 담론적 측면에서 영화 장르의 사회적 기능에 대해 논의를 전개하기보다는, 구체적이고 개별적인 작품 안에서 영화가 어떻게 기능할 것인지에 대해 몰입하는 것이 옳다며 분명한 신념을 드러내지 못했었다(Engel 1964, 23-25). 하지만, 실천적 영화 제작의 긴 세월을 보내면서, 그는 자신의 영화예술론을 구축하게 되었고, 그 결과 '관객의 변증법'[6]의 영화담론을 제시하며 예술로

6) 스페인어 원문은 'Dialética del espectador'이며, 영어 번역은 'The dialectics of the spectator'(James Roy Macbean)와 'The viewer's dialectic'(Paul A. Schroeder)에서 보는

서 영화의 사회적 기능이라는 측면에서 영화가 현실이 허구에 봉사하도록 구축하는 작용과 허구를 현실에 봉사하도록 하는 반작용을 통합하는 논점을 구성하기에 이른다.

알레아의 영화론에 담긴 변증법을 이해하기 위해서는 그가 사용하는 '대중적 영화'와 '대중의 영화'라는 용어에 대한 이해가 전제되어야 한다. 대중적 영화가 Cine 'popular'의 개념으로서, 영화의 속성이 대중취향적 기호를 생산하는 구성에 있다는 사실과 깊은 관계에서 파악된다면, 대중의 영화는 Cine popular의 개념으로서, '대중을 위한 영화'를 의미한다. 영화의 대중적 속성과는 대비되는 개념으로 기능한다는 것이다. 즉, '대중적 영화'의 용어는 영화의 본질로서 다른 예술 장르에 비해 대중적 속성을 지니고 있음에 주목하여 출발하는 개념어이다. 영화가 다른 예술장르에 비해 상대적으로 대중적 속성에서 탄생한 것은 주지의 사실이다. 보다 많은 대중에 접근할 수 있는 대량매체로서 대중문화의 형성을 선도하고 또한 동시에 봉사한다는 사회적 기능이 바로 그 근거가 될 수 있다. 그런데, 이 과정에서 영화의 가장 큰 장점인 대중에게 일종의 보상심리로서 '꿈의 공간'을 제공함으로써 일상의 고단함과 한계를 잊게 하는 긍정적 기능이 소위 말하는 대중적 기호와 취향을 부추기고 그에 봉사함으로써, 비현실적 상상의 공간에 머물게 됨으로써 삶의 질을 개선할 수 있는 성찰적 매체로서의 사회적 기능이 제한되는 것이라면 영화의 '대중적' 본질은 대중적이지 않은 괴리된 상황으로 내몰릴 수 있다. 대중적 영화의 개념은 영화가 지닌 대사회 서비스 기능으로서 대중의 기호와 취향을 위한 꿈의 공간을 제공한다는 의미에서는 긍정적이지만, 실질

것처럼 관객을 spectator와 viewer로 구분하지만, 두 가지 형태 모두 가능하다. 관객이 주인공의 행위에 대한 몰입을 통한 동일시와 주인공의 번민에 따른 소외를 경험하며, 관객 스스로 성찰을 통해 시각을 생성하게 된다는 정-반-합의 논리체계에 대한 접근을 위한 용어 적용이 동일하기 때문이다.

적으로 대중의 삶을 윤택하게 선도하는 공익적 차원에서의 사회 실천과는 멀어진다는 해석이 가능한 것이다. 산업으로서 영화 생산의 주체가 날로 대형화될 수밖에 없는 현실적 구조에서 영화사들이 상업적 이윤추구에 매진하는 것은 타당하다. 다만, 대중적이라고 생각되었던 영화는 대중들의 개인적 취향과 기호에 대한 관심을 포괄적으로 함유하며, 결국 대형 영화사들이 제공하는 취향과 기호의 패턴에 대중 스스로가 자신을 맞추어가게 되는 '종속화의 과정'에 봉사하는 구도는 '영화∋대중'으로 형성된다는 것이다. 결국, '대중∋영화'의 구도가 가능할 수 있는 '대중의 영화'의 필요성이 제기되는데, 알레아가 주장하는 가장 기본적인 이념은 영화란 현실의 삶에서 대중이 보다 윤택하고 안락한 삶을 영위할 수 있는 사회적 가치관에 대한 문제의식을 제기할 수 있어야 한다고 보는 데에 있다. 이념적 차원에서 예술의 사회적 기능은 결국 가장 긴급한 요구와 목표를 어떻게 추구해가야 하는 것인지 강조하기보다는 구체적이고 실천적인 방향성을 제안하고, 그를 위해서 기존 삶의 방식에 있어서 다양한 가치관에 대한 성찰적 시각이 필요하다는 것이다. 알레아에 의하면, 미학적 차원에서 영화예술은 삶의 여정에 익살스러운 괄호를 넣는 방식이 아니라, 일상 그 자체를 윤택하게 함으로써 삶을 풍성하게 즐길 수 있도록 돕는 기능에 봉사해야 하며, 이념적 차원에서 영화는 새로운 사회적 가치를 재확인하고, 보존하고 발전시키는 데에 봉사해야 한다 (Martin 1997, 116).

대중의 영화를 위한 구체적인 실천 방향이라는 측면에서 '관객의 변증법의 이해'의 기본 구조는 <그림1>에서 <그림2>로의 적용을 통해 이해할 수 있다.

<그림1>

정(1) ↔ 반(2)
↓
합(3)

<그림2>

동일시(4) ↔ 소외(5)
↓
관객의 성찰적 시각 생성(6)

정(1)·반(2)·합(3)의 구조는 주인공의 행동 유형에 대한 관객의 동일시(4)를 통해 설정되는데, <저개발의 기억>의 세르히오나 <어느 정도까지는>의 오스까르에 대한 관객의 공감을 의미한다. 그러나 영화가 전개되면서 관객은 주인공들의 행동에 공감할 수 없는 이질적이고 부정적인 요소들과 만나 소외(5)를 경험하게 되는데, 이는 주인공들의 회의적이고 우유부단하며 모순된 행동유형에 대한 관객의 자연스러운 반응이다. 따라서 주인공들의 행동 유형에 대한 공감으로부터 출발했던 관객들의 반응 작용은 소외의 반작용을 거쳐 스스로 성찰하는 통합된 시각의 생성(6)이라는 구도를 형성한다.

알레아의 영화예술론은 이처럼 '대중의 영화'를 목적으로 하며, 대중의 삶에 긍정적 영향력을 행사할 수 있는 인식적 태도의 제공이라는 구체적 목표의 실현을 위해 관객의 변증법을 제시한다.

2) 마치스모의 대응시각으로서 영화의 사회적 기능

<어느 정도까지는>은 현실과 허구 사이에서 영화의 사회적 기능에 대한 담론을 '마치스모'의 주제 분석을 통해 구체적 접근 방식으로 제안한다. 외형적 영화의 구성은 중산층 인텔리 극작가와 항구의 여성 노동자

의 사랑에 집중된다. 이미 연극무대에서 큰 성공을 거둔 유명 작가 오스까르는 영화감독 아루뚜로의 제안을 수용하여 쿠바 사회에서 마치스모가 어떻게 기능하고 있는지 시나리오를 집필하기로 하였다. 그는 항구 노동자들의 인식적 태도에서 드러나는 마치스모에 대한 세밀한 관찰을 위해, 직접 항구를 찾아 노동자들의 대화를 기록하고, 인터뷰를 하며 현장의 목소리에 주목하기로 한다.

다큐 영화들을 촬영하고, 편집하며, 노동자들의 일상에서 마치스모에 대한 생생한 생각들을 찾아내어 자신의 글감으로 수집하려는 오스까르의 태도는 우월적 시각으로 무장한 채 이론적으로 접근하는 여느 작가들과는 본질적으로 다른 듯 보인다. 혁명 이후에도 여전히 일정부분 상류사회의 주체적 계층으로 군림하는 지식인 계층의 태도와는 스스로 구분되고 싶었던 그는 삶의 현장에서 자신의 생각이 옳았음을 확인하고 싶었던 것이다.

부두 노동자들에 대한 오스까르의 면담과 인터뷰는 마치스모와 관련된 다양한 사회적 편견과 인습에 대한 자료들을 제공한다. 그러던 어느 날 오스까르는 노동자 정기 토론회에서 자유 발언의 기회를 통해 자신들의 노동환경이 얼마나 열악한 것인지에 대해 노동자 스스로가 보다 철저하고 공익적인 인식 전환과 적극적인 대응태도가 필요하다는 취지의 견해를 피력하는 여성 노동자를 발견하게 된다. 당당하고 단호한 그녀의 태도와 시선에서 오스까르는 자신의 영화에 등장할 여성 캐릭터를 찾아낸 것이다. 마치스모가 사회 곳곳에 만연한 환경에서 자신의 역할을 당차게 펼쳐가는 그녀는 오스까르가 막연하게 그리던 여주인공의 모습이었다. 생각과 행동의 일치를 보이는 리나의 자아는 분명했다. 오스까르는 자신의 여주인공 캐릭터에 대한 보다 섬세한 감상적 관찰을 시도했다. 그녀의 생각은 분명 그녀의 다른 동료 노동자들의 생각에 비해 진

취적이고 자주적이었기 때문이었다. 리나는 사회에 만연한 마치스모를 극복하는 여성 모델로 완벽하게 보였다.

쿠바 사회의 문제점을 직시하고 그 대안적 시각을 제시하려던 오스까르와 아르뚜로는 접근 인식을 달리했다. 현실주의자인 아르뚜로에게 성찰적 인식을 하는 노동자란 현실 세계에서는 없을 뿐이며, 정작 개별 노동자들은 술과 재밋거리, 돈 등의 물질적 가치에만 관심을 보일 뿐 마치스모와 같은 사회의 인습을 바꾸는 정신적 가치와 관련된 프로젝트에는 아무런 관심도 없는 것으로 보인다는 것이다. 따라서 노동자들의 현실에서 허구적 이상을 찾을 것이 아니라, 이상적 모델을 만들어 현실에 적용할 수 있도록 하는 것이 낫다는 것이었다.

오스까르는 성찰적 태도와 삶의 괴리가 없는 완벽한 모델을 찾았음을 피력하며, 리나를 예로 들었지만, 아루뚜로는 오스까르의 감정 이입을 비난하기에 이르렀다. 객관적으로 쿠바 사회의 문제를 관찰적 시각에서 응시하려던 오스까르에게 돌연 주관적인 감성의 변화 가능성이 생긴 것이다. 전지전능한 작가의 시점이 지닌 단점이 실증적 삶의 현장성을 제대로 반영하지 못할 한계를 지니고 있는 것이라면, 오스까르처럼 현장에 몰입하는 경우에는 객관적이고 타당한 의식을 유지하지 못한 채 다양한 변이 요인에 함몰될 가능성도 배제하지 못하는 것이다. 사회를 객관적으로 관찰하고, 이념적이고 논리적인 가치들을 현실의 삶에서 찾아내기란 어쩌면 실천적 접근에 한계를 부여하는 장애가 될 수도 있을 것이다.

아르뚜로는 직감적으로 오스까르가 리나와의 만남에 의해 감정이 흔들리는 것을 눈치 챘고, 아내에게 털어놓았던 고민은 오스까르의 아내 마리안에게 전달된다. 오스까르는 마리안의 질책에 흥분하면서, 비로소 자신이 영화의 캐릭터와 만나고 있는 것이 아니라, 실체를 지닌 여인과 만나고 있음을 실감한다.

오스까르와 리나는 자신들의 미래에 대해 고민하게 되고, 누구도 예측할 수 없는 앞날을 그대로 남겨둔 채 각자의 일에 몰두한다. 물론, 두 사람이 속한 사회는 분명 달랐다. 쿠바 사회의 지식인 계층을 대변하며, 상대적인 삶의 풍요로움을 경험하던 오스까르에게 리나가 속한 노동자의 환경은 낯설고 척박한 것이었으며, 미혼모이며 여성 노동자로 생활하는 리나에게 오스까르가 살아가는 삶의 배경 또한 친밀해지기에는 일정한 격차 너머에 있었다. 그러나, 이러한 격차는 두 사람의 감정의 자연스러운 흐름을 거스를 만큼 큰 것은 아니었다. 정작 중요한 것은 마리안과 리나 두 여인 사이에서 보여주는 오스까르의 태도에 있었다.

영화의 시나리오가 슬픈 결말이 아니기를 바란다는 리나에게 결코 슬프게 끝나지 않을 것이라 장담하던 오스까르는 아내, 마리안에게 '나도 모르겠다'는 무책임한 태도로 상황에서 한 발 물러선다. 리나에게도 뚜렷한 대안을 제시하지 못한다. <루시아>에서처럼 아내를 폭력적으로 제압하거나, <떼레사의 초상>에서처럼 남성은 집안에서 주체적 존재여야 하며, 남성과 여성은 본질적으로 입장이 다를 수밖에 없음을 강권하던 남성 주인공들의 입장과 비교할 때 <어느 정도까지는>의 주인공, 오스까르의 태도는 과장된 마치스모의 행위자로 보이지는 않는다. 하지만, 자신의 행위에 대해 분명한 태도를 취하지 못하는 오스까르는 두 여성 모두에게 아픔을 가져다준다. 구띠에레스 아레아가 주목하는 마치스모의 단면이다.

오스까르가 자신의 결단력 없고 무책임한 행위를 합리화할 수 있는 계기가 마련되었다. 오랫동안 자신을 짝사랑해왔던 디에고는 리나를 겁탈했고, 그 정황적 현장을 찾아간 오스까르는 리나에 대한 생각을 단순화할 빌미를 발견한다. 그는 쉽게 그녀를 버릴 수 있었고, 결국 마치스모의 전형적인 자기합리화를 실현하게 된다. 자신이 고민했던 사회적 인

습의 부정적 패러다임인 마치스모를 저지른 것이다. 하지만, 그에게서 자신에 대한 번민과 성찰적 태도는 극히 제한적이다. 관객의 시각에서 객관적이고 타당한 가치에 대해 성찰할 기회가 주어질 뿐이다.

오스까르가 리나에게 들려주던 바스크 지방의 노랫말이다.

만일 내가 원해서, 그녀의 날개를 꺾는다면,
그녀는 날지 못하게 되겠지.
그러면, 그녀는 내 것이 될 테지.
하지만, 내가 사랑하는 것은 하늘의 새라네.

오스까르가 사랑했던 것은 하늘의 새였지만, 손아귀에 넣으려는 순간, 그 새는 날개가 꺾여 그가 원했던 대상이기를 그만두게 되는 것은 아니었을까. 역설적으로 오스까르는 그녀의 날개를 꺾었지만, 그녀를 소유할 수 없었고, 그가 사랑했던 것은 자유롭고 당당했던 미혼모 여성 노동자 리나였을 뿐이다. 오스까르의 감성은 결과적으로 가식적이었거나 자기 중심일 수밖에 없는 한계를 지녔고, 그러한 그의 태도는 알레아 감독이 지적하는 마치스모의 결과이다.

오스까르에게 마치스모는 남성이 사회적인 주도권을 쥐어왔던 사회에서 개별 남성이 손쉬운 헤게모니에 의해 마치 전통처럼 내려오는 남성의 우월의식을 무비판적으로 수용하며, 여성과의 사회적 관계에서 동등하지 않은 부정적 요소에 대해서 성찰적 태도를 취하지 않기 때문에 고쳐지지 않는 인식이라고 여겨졌다. 하지만, 이제 오스까르도 자신의 우월적 지위와 위치, 남성에 대한 사회적 용인이라는 시각으로부터 자신 스스로를 성찰의 대상으로 내어놓아야 하는 처지에 놓이게 되었다. 감독이 응시하는 시각은 바로 여기에 있다. 마치스모는 격정적이거나 극단적

인 상황에서 합리화될 수 있는 문화적 구성의 성격을 지니는 인습이다.

사회 전반에 광범위하게 수용된 인식이라고 해서, 객관타당성을 부여받을 수는 없다. 때론 그러한 인식은 인습이거나 편견으로서 사회의 건전한 발전과 긍정적인 변화에 장애적 요소가 되기도 하기 때문이다. 많은 사람들의 생각에도 불구하고, 옳지 않은 대상이라면 변화의 대상이 되어야 하는 것이 아닐까. 사회의 인습은 오랫동안 내려오는 관습이거나 풍습으로서, 혹은 습관으로서 자연스레 수용되어야 하는 것은 아니다. 변화에 대한 거부감은 어느 사회에서나 동일할 수밖에 없다. 현재의 상황에 대한 불만족에도 불구하고, 새로운 패러다임을 맞이해야 한다는 '막연한 두려움(Free floating anxiety)'은 사회의 본질적인 변화가 비록 긍정적인 방향일지라도 그에 대한 더딘 진행으로 이어질 수밖에 없다.

쿠바의 혁명이 정치제도적인 대상에 집중되었다고 해도, 그 정신은 전방위적 요소를 대상으로 하고 있으며, 이론적으로는 일상적 삶의 다양한 가치와 패러다임에 대해서도 동일한 변화와 수정의 가치를 제고해야 하는 것이었다. 하지만, 일상의 가치와 패러다임은 일상의 삶에 녹아있기 때문에, 정치적인 혁명과 제도의 변혁과 같이 극단적인 변화에 대해서는 수용하는 태도를 취하면서도, 일상적 가치에 대한 변화를 수용하기란 어려울 수밖에 없다. 쿠바 사회에 여전히 만연한 마치스모에 대한 감독의 분석이다.

Ⅳ. 결 론

외형적으로 <어느 정도까지는>은 인텔리 남성과 여성 노동자의 사랑의 이야기를 다루고 있으며, 마치스모에 의해 두 사람의 관계가 더 이상 긍정적으로 진행될 수 없는 과정에 주목한다. 쿠바 사회의 인습적 태도

로서 마치스모가 지닌 사회적 문제점을 다루고 있는 것이다. 여성의 사회진출에 대한 쿠바 보통 남성들의 편견과 부정적인 견해는 영화 기획의 주된 모티브가 된다. 양성평등을 선언적으로 선포한 사회주의 국가 쿠바에서 마치스모는 이론과 실체의 모순된 갈등이 증폭되는 표상이라는 점에서 쿠바 신영화의 여러 작품들의 주제가 되었다. <어느 정도까지는>은 1980년대 상황에서 쿠바의 사회상에 비추어 마치스모의 문제점을 관객 스스로가 인식하여 수용할 수 있도록 기획된 작품이다. 영화는 구체적으로 '마치스모'의 주제를 다룸으로써, 쿠바사회에서 여성노동자가 겪는 편견과 차별을 중산계층의 인텔리의 인식에까지 고착되어 있는 마치스모의 사례로 풀어감으로써, 마치스모에 대한 성찰적 인식의 기회를 제공한다는 의미를 지닌다. 오스까르의 마치스모는 남녀양성 관계에서 남성 중심주의에 대한 전형적 상징은 아니다. 보통 마치스모는 노동자계층에서 오는 편견과 개도되지 않은 이성적 태도에서 오는 것이라 여겨지는 경향이 있지만, 중산층 인텔리의 상징인 오스까르가 보여주는 마치스모는 전형적인 마치스모 못지않게 부정적인 것으로서, 감각적 이성의 영역에 머무는 것이 아니라, 극복되어야 하는 사회적 인습의 요소로서 의미를 지니게 된다. 이렇게 영화는 마치스모에 대한 입체적인 성찰의 기회를 제공하여 인식의 전환을 유도한다. 오스까르의 고민과 회의는 기존 가치 개념에 대한 사회적 기능에 직면함으로써, 현실에 대한 문제의식과 성찰적 시각을 제공하는 역할을 수행한다. 서술 과정에서 정답을 유도하고 제안하는 직접적 접근 방식이 아니라, 관객 스스로가 주인공의 행위에 대해 고민하고 회의하는 과정에서 영화에서 제기된 가치를 성찰하는 방식이다. 슈로더가 지적하듯(Schroeder 2002, 96) 오스까르는 아르뚜로의 편견과 아내의 저항에 대응하는 자기 논리와 진정성을 찾지 못한 채 햄릿의 캐릭터처럼 망설이는 동안 자신의 오필리아인 리나를 잃

게 된다. 이렇듯, 알레아의 결말은 관객을 주도하는 방식이 아니라, 영화 속 인물들이 그러하듯 각자 자신의 몫을 찾아가는 인식적 태도를 일깨우는 방식이다.

하지만, 영화는 알레아가 줄곧 천착했던 '영화란 무엇인가', 그리고 '영화의 사회적 기능은 무엇인가'에 대한 구체적인 응답의 방식으로 읽힐 수 있다. 영화의 사회적 기능에 대한 두 가지의 입장이 변증법적으로 만나는 구성이다. 영화의 메인 캐릭터인 오스까르와 그에게 영화 극본을 부탁한 감독, 아르뚜로는 영화의 사회적 기능에 대한 두 대립적 견해를 반영한다. 아르뚜로에게 현실이란 이념적 허구에 봉사하는 질료이다. 현실의 이야기 조각들이 개념적 이데아의 세계 혹은 허구와 환상의 모델을 만들고 이러한 모델은 다시 현실의 방향성을 제시한다는 것이다. 하지만, 오스까르의 입장은 다르다. 허구는 현실에 봉사하는 질료이며, 현실의 구체성이 반영된 허구적 모델만이 현실에 봉사할 수 있다고 믿는다. 둘은 같은 방향을 바라보고 있으면서도, 그 접근 방식이 다르다. 이러한 접근 방식은 알레아의 '관객의 변증법(1982)'에서 논의되는 '대중적 영화'와 '대중의 영화'에 대한 담론으로 이어진다. 허구적 모델에 대한 꿈의 공간으로서 영화예술의 기능은 실체에 대한 우선적 접근의 중요성을 간과할 수 있기 때문에 대중을 위한 영화에 대한 필요성이 제기되어야 하기 때문이다.

알레아 감독은 이야기의 구성에 있어서 극한 상황과 격정적인 갈등의 구조를 통해 마치스모에 접근하지 않는다. 이는 과도한 극적 대립의 상황에서 관객이 쉽게 동의할 수 있는 장치에 호소하지 않는다는 의미이다. 감독은 극적 대립과 갈등의 상황은 감상적인 선택이며, 이러한 감상적인 선택은 결코 일상의 삶에 본질적인 영향을 행사하기에 제한적이라고 믿는 까닭이다. 오히려 갈등과 번민에 대한 '공감'과 '소외'를 통해 '정

반합'의 변증법에 의한 관객의 성찰적 태도가 생성될 수 있다고 믿는다. 오스까르의 초심을 지원하고, 리나의 행복을 기원했던 관객은 오스까르의 인식 태도와 행위에 실망한다. 오스까르의 접근방식은 실패로 돌아가며, 오스까르에게 '공감'했던 관객이 '소외'를 경험하게 되는 과정인 것이다. 하지만, 여기에 통합적 결과물로서 관객의 대응 사고가 생성된다. 영화의 극적 요소에 집중하고, 주인공이 겪어 이겨내는 과정에 대한 공감을 통해 '카타르시스'를 체험하며, 현실의 문제를 잊는 것이 아니라, 극적 요소가 장애를 만나 쉽게 풀려가지 않는 '소외'를 경험하며, 현실에 내재한 불편한 진실에 대한 보다 진지한 성찰의 기회를 갖게 된다는 것이다. <어느 정도까지는>은 '관객의 변증법'에 논점에 의해 마치스모라는 사회 인습을 바라보는 시선을 제공하는 사회적 기능과 역할을 훌륭하게 수행한다.

참고문헌

류한수(2005),「여성 노동자인가, 노동하는 바바인가?: 러시아 내전기(1918~1921년) 페트로그라드 지역 공장의 남성 우월주의와 여성 노동자」,『서양사론』, 85.

박종욱(2010),「영화, <루시아>의 여성 인물 분석을 통한 트라우마 직면의 문제」,『이베로아메리카』, Vol.12(1).

박종욱(2011a),「<떼레사의 초상>에 투영된 쿠바 여성의 사회문화적 이미지 연구」,『비교문화연구』, Vol.23.

박종욱(2011b),『영화로 보는 라틴아메리카. 사회상의 스펙트럼』, 이담북스.

주종택(2007),「멕시코 농촌지역에서의 마치스모의 사회적 의미와 변화」,

『비교문화연구』, Vol.13(1).

Baldwin, John/ Desouza, Eros(2001), "Modelo de María and machismo: The social construction of gender in Brazil", *Interamerican Journal of Psychology,* año/ Vol.35, Número1.

Chanan, Michael(2004), *Cuban Cinema,* University of Minnesota Press.

De la Mora, Sergio(2006), *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film,* The University of Texas Press.

Engel, Andy(1964), "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos," *Cine Cubano* 23-25.

Giraldo, Octavio(1972), "El machismo como fenómeno psicocultural", *Revista Latinoamericana de Psicología,* año/ Vol.4, Número3.

Gutman, Matthew C.(ed.)(2003), "Introduction: Discarding Manly Dichotomies in Latin America", in *Changing Men and Masculinities in Latin America,* Duke University Press.

King, John(1994), *El Carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano,* Tercer Mundo S.A.

Martin, Michael T.(ed.)(1997), *New Latin American Cinema. Volume One: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations.* Wayne State University Press.

Núñez Sarmiento, Marta(2001), "Estrategias cubanas para el empleo femenino en los noventa: un estudio con mujeres profesionales", *Papers,* 63/64.

Roy MacBean, James(1985), "A dialogue with Tomás Gutiérrez Alea on the *Dialectics of the spectator in Hasta Cierto Punto", JSTOR: Film Quarterly,* Vol.38, No.3, Spring.

Schroeder, Paul A.(2002), *Tomás Gutiérrez Alea. The dialectics of a Filmmaker.* Routledge.

Tulchin, Joseph, S., Bobea, L., Espina Prieto, M. P., Hernández, R.(2005), *Changes in cuban society since the nineties,* Woodrow Wilson International Center for Scholars.

영화자료:

<Retrato de Teresa>, 1979, Pastor Vega, Cuba.

<Lucía>, 1968, Humberto Solás, Cuba.

<Hasta cierto punto>, 1983, Tomás Gutiérrez Alea, Cuba.

<De cierta manera>, 1974, Sara Gómez, Cuba.

논문투고일자: 2011년 10월 28일
심사완료일자: 2011년 12월 21일
게재확정일자: 2011년 12월 23일