이베로아메리카 제12권 1호 [2010. 6] : 187~212

영화, 〈루시아〉의 여성 인물 분석을 통한 트라우마 직면의 문제

박 종 욱*
(Park, Chong-Wook)

〈Abstract〉

Enfrentamiento con el trauma a través de análisis de personajes femeninos en <Lucía>

El cine como medio de narrar el trauma histórico de los cubanos se formó especialmente en los años sesenta gracias al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos y <Lucía> se sitúa en la cumbre. En el cine hecho por el director cubano Humberto Solás el discurso de historia, trauma y su memoria tiende a relatar básicamente sobre el mensaje de no olvidar el trauma histórico a través de buscar la manera eficaz e intrínseca de narrarlo. El hecho de no olvidar el trauma histórico y de poder enfrentarse con los elementos causantes del trauma significa el poder de tener la posibilidad probable de adquirir la mirada objetiva para observar la experiencia 'histórica' y la memoria 'cotidiana', y sus relaciones. Si consideramos el hecho de que la tendencia de la víctima suele querer olvidar la memoria del trauma por el miedo y dolor de enfrentarse con la representación del trauma, el enfrentarse con el trauma representado ya puede significar que la víctima esté en un trámite

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

de conseguir la penetración con la cual supera lo negativo que le ofrece el trauma a la víctima. Este artículo se dedica especialmente para averiguar la estrategia del director cubano para realizar este fin de encontrar la manera adecuada en narrar el trauma cubano para que los cubanos puedan adquirir la penetración a través de la identificación y la simpatía entre los personajes del cine y los espectadores, enfocando con detalle en los carácteres de los protagonistas femeninas que son tres diferentes individuos en el mismo número de episodios. Cada protagonista, Lucía en cada episodio experimenta el trauma personal con diversos motivos, pero a pesar del dolor y del miedo del trauma histórico se despiertan los espectadores, quienes se identifican con la protagonista a través de la simpatía y la identificación, llegándose al momento de conseguir la penetración con la cual mira el futuro de la sociedad cubana con el objetivismo libre de los traumas históricos.

[Key Words: Cine Cubano/ ICAIC/ <Lucía>/ Humberto Solás/ Narrar el Trauma Histórico/ Análisis de los Personajes/ Femenidad, El Otro]
[주제어: 쿠바영화/ 쿠바영화예술산업기구/ <루시아>/ 움베르토 솔라스/ 역사 트라우마 서술하기/ 인물분석/ 여성성/ 타자]

Ⅰ. 들어가기

트라우마로 경험되는 역사로서의 과거는 트라우마가 지닌 일상에서의 억압과 망각의 경향이라는 속성에도 불구하고, 기억되고 재현되는 과정에서 극복의 개연적 가능성과 대면하게 된다. 트라우마는 아픈 상처에

대한 두려움과 공포 때문에 일상적 기억에서 왜곡되거나 변형된 채 억압되는 성향을 보일 수밖에 없으며, 가해자 혹은 가해원인이 소멸되지 않은 상태에서 피해자는 트라우마의 원인으로서 갈등이 재현되거나 증폭되는 것이 두려워 트라우마의 원인에 대한 기억조차 망각하는 속성을 지닌다. 그러나 트라우마 극복을 위한 과정에서 갈등은 필요한 것이며, 모든 관계에서 노출되는 건강한 양상으로 이해되어야 한다. 이때의 고통은 무엇이 잘못되었고 무엇을 변화시켜야 하며 필요한 문제가 무엇인지 알게 하기에 참으로 긍정적인 것이다(Martin Padovani, 2002: 69). 결국, 트라우마의 극복은 원인적 요소에 대한 성찰이 가능해야 하며, 이를 위해서는 트라우마에 대한 일상적 기억이라는 갈등과 두려움의 대상을 트라우마의 원인적 요소들과의 직면이라는 현실에서의 부담을 긍정적 장치를 통해 해쳐나가야 한다는 의미이다. 역사적 트라우마의 직면이란 '파편조각들을 다시 연결하고, 역사를 재건하며, 과거의 사건을 바탕으로 현재 증상의 의미를 알아내는 일'(Judith Herman, 2007: 20)이기 때문이며, 일상의 기억을 회복하고 트라우마의 역사성을 재구성할 수 있는 '트라우마 직면 서술하기'가 중요한 것이다.

트라우마로서 역사적 과거에 대한 직면은 트라우마에 대한 서술을 통해 가능할 수 있으며, 이는 글쓰기와 영화 장르를 통해 빈번하게 시도되고 있다. 마이클 로스는 <히로시마 내 사랑>의 분석을 통해 [<히로시마 내 사랑>과 <루시아>와 같은] 일련의 영화들이 역사, 기억, 트라우마의 관계에 대한 풍부한 성찰을 담고 있음을 지적하고 있다(2002: 146). 이러한 영화들은 '가장 극단적인 상황들과 가장 일상적인 상황 모두에서 과거에 대해 얼마나 다른 종류의 관계가 확립되고 유지될 수 있는지를 탐구'(Michael Roth, 148)하는 과정에서 제공되는 관객과의 공감과 성찰을 매개로 트라우마의 역사성을 극복할 수 있도록 관객의 인식 전환을 위

한 통찰이 가능하기 때문이다. 이때의 역사성은 경험의 대상으로서 역사적 실체로부터 기인하지만, 경험의 주체가 직접적인 경험을 했느냐의 여부와는 무관하다. 집단적인 기억으로서 공동체가 지닌 역사적 사건에 대한 기억이 아니라, 트라우마가 역사를 배경으로 전승되어 집단과 사회에 수용된 형태를 의미한다.

1959년 혁명 이후 60년대에 신영화의 운동이라는 성과를 만들어낸 쿠바 영화는 '쿠바영화예술산업기구(ICAIC)'의 창조적인 기획이 시작된 이래 역사성에 대한 환기와 재해석을 추구하는 영화를 제작하는 데 성공적인 결과물을 만들어 내었으며(Ana M. López, 1997: 135; Michael Chanan, 1997: 201), <루시아>는 대표적인 역사 영화로서 정점에 놓여있다(John Mraz, 2002: 180). 이는 영화 <루시아>가 영화 매체를 통해 새로운 과거와의 만남을 시도하고 있다는 상징성을 넘어 일상에서의 의식 전환이라는 긍정적 의미를 지니고 있음을 함축하는 지적이다.

<루시아>는 역사적(사회적) 컨텍스트와 개인 의식 사이의 변증법적 서술에서 관객이 인물과의 동일시를 통해 트라우마를 공감함으로써, 트라우마가 지닌 역사성에 대한 인식의 환기를 목적으로 제작된 것으로 볼 수 있다.

<루시아>에 대한 국내의 연구는 임호준(2000; 2006)과 강태진(2007)을 찾을 수 있는데, 임호준은 "국가로서의 여성"이라는 측면에서 여성으로 표현된 쿠바의 국가주의 혹은 민족주의적 위상에 대한 연구에 주목하고 있으며, 강태진은 쿠바에서의 시대적 진행에 따른 여성의 역할에 집중하고 있다. 이들의 연구는 쿠바 영화에 대한 제한적인 국내 연구의 환경을 긍정적으로 발전시키고 진흥할 뿐 아니라, 개별 영화로서 <루시아>가 지닌 주제적 접근에 상당한 성과를 거두고 있다. 제3세계 페미니즘과 관련된 식민주의/탈식민주의의 시각에서 페미니스트 영화 이론과 관련된 연

구는 비교적 활발하며, 서인숙의 경우가 일반적인 사례의 하나이다. 서인숙은 권력이라는 측면에서 하위 주체로서의 제3세계 여성에 대한 연구(서인숙, 2003: 135-151)에 집중하고 있다. 본 연구의 차별성은 역사적 트라우마의 서술이라는 측면에서 영화 <루시아>가 지닌 장치로서의 특징과 그 의미에 대해 분석하는 데에 있다. 따라서 쿠바인들이 지닌 트라우마의 심상을 여성적 상징으로 구현하는 문제의식이 영화가 의도하는 목표를 효율적으로 도출할 수 있다는 가설을 연구 문제로 상정하며, 일상의 기억으로서 트라우마를 여성적 주체를 통해 직면하도록 서술하는 장치의 구체적 의미를 분석할 수 있도록 한다.

Ⅱ. 트라우마의 역사성과 일상의 기억

역사적 트라우마는 개인의 일상적 기억으로서 하나의 일관된 전체 속에 통합되지 못한다. 트라우마는 대개 개인의 생명과 신체적 안녕을 위협하거나 폭력이나 죽음과 직접 맞닥뜨리는 경우와 관련되어 있으며, 개별 인간을 무력감과 공포의 극단에 직면시키고, 파국적 반응들을 유발하기 때문이다. 이때의 기억은 재현되기 어려운데, '외상의 재경험은, 그 형태가 침투적 기억이든지, 꿈이든지, 행위이든지와 상관없이, 본래 사건을 경험했을 당시의 정서적인 강도를 동반(Judith Herman, 83)'하여 트라우마의 원인적 요소의 재현을 위한 논리적이고 분석적인 기억의 재구성을 저해하기 때문이다. 일반적인 경우 피해자들은 트라우마의 영역과 자신들의 현재 일상에서의 삶을 이중적 환경으로 경험하는 것이다. 역사적 트라우마와 개인의 일상적 삶을 변증법적으로 '통합'한다는 것은 트라우마를 재현해야 하며, 재현되는 트라우마가 방출하는 엄청난 고통과 아픔을 고스란히 경험해야 함을 의미한다. 트라우마의 외상을 경험한 사람은

사건에 대한 명확한 기억 없이 강렬한 정서를 경험할 수도 있고, 강렬한 정서 없이 사건을 세밀하게 기억할 수도 있다. 자신이 왜 그러는지조차 모른 채, 과도한 각성과 과민한 기분에 노출되는 것이다. 외상 증상은 그 원천의 사건으로부터 단절되어 제 스스로 살아남으려는 경향(Judith Herman, 69)을 지닐 수밖에 없는데, 트라우마가 일상의 기억으로 '제대로' 존재하지 않으려는 속성은 바로 이러한 이유 때문이다.

역사적 과거로서의 트라우마는 대부분 명료한 기억의 대상으로 생존하기에 어려운 장애물과 충돌한다. 가해자의 입장에서는 책임에서 벗어나기 위해 망각을 조장하게 되며, 따라서 은폐와 침묵이 가해자의 첫 번째 방어책인 셈이다. 피해자의 입장에서는 트라우마의 생생한 기억을 재현하는 것이 고통과 두려움이므로 기억하는 작업이 갈등의 원인이 될 수밖에 없다. 심리적 외상은 무력한 이들의 고통이다. 외상 사건이 일어나는 순간, 피해자는 압도적인 세력에 의해 무기력해지고 만다. 그 세력이 다른 인간에 의한 것일 때, 우리는 그것을 잔학 행위라고 말한다. 외상 사건은 잔학 행위의 경험에 대한 일상의 기억을 통제함으로써, 피해자들의 일상적인 보살핌의 체계를 압도한다(Judith Herman, 67). 문제는 이러한 트라우마를 직면하여 극복할 때에 비로소 통찰이 가능하다는 데에 있다. 외상의 실재를 의식에 붙들어 놓기 위해서는 피해자를 인정하고 보호하며, 피해자의 트라우마를 공감할 수 있는 사회적 존재와 장치가 필요(Judith Herman, 25-28)한 것이다. 집단적 기억의 차원에서든 개인적 기억의 차원에서든 과거를 내러티브로 만드는 일은 과거와 망각의 힘이 겨루게 하는 작업(Michael Roth, 157)이다.

트라우마의 원인이 역사적 과거임에도 불구하고, 일상적 기억을 조절하여, 일상의 삶을 지배하게 되는 것이다. 이러한 기억은 언어적 기억을 넘어서는 것으로서, 트라우마 기억의 순간 시간이 멈추어 버린 것처럼,

트라우마의 순간은 이상(異狀) 형태의 기억으로 입력되어, 깨어 있는 동안은 플래시백flashback으로, 잠자는 동안은 트라우마성 악몽으로, 거침없이 의식 안으로 침입한다.'(Judith Herman, 73-74). '외상 기억은 언어적인 이야기체와 맥락이 결여되어 있고, 생생한 감각과 심상의 형태로만 입력(Judith Herman, 75)'되어 있기 때문에 문학적 표현 스타일에 있어서 이미지와 심상에 의존할 수밖에 없으며, 트라우마 서술이 문학 작품보다는 영상을 매개로 하는 증언적 다큐멘터리 성격의 영화가 적합하다.

마이클 로스(2002:145)가 지적하듯, [트라우마의 대상으로서] 역사를 서술한다는 것이 이미 예술적 표현의 영역에 속하기 때문에 영화, 특히 다큐멘터리 형식을 차용한 극영화들이 일상에서의 트라우마의 기억을 극복하고 미래지향적 전망을 위한 인식 전환의 매체적 도구로서 선두에 있는 것도 자연스럽다.

<히로시마 내 사랑>은 과거를 지니고 산다는 것과 과거를 갖지 않고 산다는 것의 가능성을 탐색하고 있는 중요한 작품으로서, 여주인공은 '잊을 수 없는 것에 관한 환상을 추구하며 그것의 환영적 특질이 그 힘의 유일한 비밀이 아님을 충분히 숙지하고 있다'(Michael Roth, 150). 히로시마의 원폭이라는 사건은 트라우마로서 주인공의 일상적 기억을 왜곡하고 조정하고 있기 때문에 그녀는 기억을 제대로 통제할 수 있는 능력이 없는 채 기억할 수 없는 것을 기억해야 하는 의미에 대한 인식을 찾기 위해 싸우고 있는 것이다.

> 저 역시 당신처럼 온 힘을 다해 망각에 맞서 싸우고자 했어요. 저도 당신처럼 위로할 수 없는 기억, 그림자들에 관한, 그리고 돌에 관한 기억을 갖고 싶었어요.

<루시아>는 움베르토 솔라스 Humberto Solás 감독이 1968년 제작한 영

화이다. 작품은 쿠바영화예술산업기구(ICAIC)의 대표작으로서, 감독의 대표작으로서 상징적 의미를 지닌다. 영화는 [1895], [1932], [196..]의 삼부로 구성되어 있다. 이는 칼라토조프 감독의 <나는 쿠바>가 스페인의 쿠바 도착에서 친미 독재정권의 폭악성을 거쳐 혁명의 당위성에 이르는 일련의 과정을 네 개의 상징적 표상으로 나누어 에피소드로 구성한 것과 비교되는 구성이다. 두 편 모두 증언적 다큐멘터리 영화의 특징을 극적 구조에 많이 활용하고 있으며, 여성을 국가적 상징의 표상으로 사용하고 있다는 점에서는 유사한 특징을 공유하고 있다고 할 수 있다. 그러나 구조적인 측면에서 살펴볼 때, <나는 쿠바>가 혁명의 당위성을 피력하기 위한 주제의 심화를 단계별 기준으로 삼아 플롯을 기-승-전-결의 구조로 구성한 것이라면, <루시아>는 쿠바 근현대 역사에 있어서 중요한 시점을 플롯으로 구성했다는 점에서 차별된다 할 수 있다. 또한 칼라토조프 감독의 영화에서 중심 코드로서의 여성 인물을 내세우고는 있지만, 모든 에피소드가 여성 주인공을 선택하는 일관성을 지니는 것은 아닌 반면, 솔라스 감독의 영화에 있어서 세 편의 에피소드는 각각의 주인공을 루시아라는 이름을 가진 개별적 여성을 중심으로 이야기를 서술하고 있다는 점에서 구성적 차이를 찾을 수 있다. 증언적 다큐멘터리 영화로서 두 영화의 공통적 특징 이외에도 두 영화의 유사점은 트라우마의 피해자가 지니는 히스테리아의 불가사의함에 대한 해결책으로서 기억의 재현을 통해 재연되는 고통을 견디며 역사적 과거를 재구성이라는 영화 기획의 공통된 목적에서 찾을 수 있지만, 특히 <루시아>는 트라우마의 역사성과 일상의 기억이라는 문제의식을 탁월하게 접근하여 풀어가는 장점을 지닌다.

트라우마의 속성으로서 피해자의 망각은 원인적 대상과 직면하는 것에 대한 두려움과 공포, 그리고 트라우마의 재현이 가져올 히스테리에

대한 거부 때문이다. 하지만 트라우마의 역사성은 기억되고 재구성됨으로써, 그 현재적 의미를 부여받을 수 있다. 따라서 일상의 기억이 피해자의 통제력 상실과 관련되어 형성된 것이라면, 트라우마의 역사성은 트라우마 직면이 생략된 경우에는 그 자체로서 왜곡되고 고착될 뿐이다. 결국, 트라우마를 이해하고, 문제의 대상을 극복하기 위해서는 일상의 망각과 싸우며 왜곡된 기억을 재구성하려는 트라우마 직면의 노력이 요구되는 것이다. 여기에 트라우마를 '응시'하는 카메라의 시선은 중요한 의미로 작동한다. 이 과정이 감독의 가장 중요한 시각이 되어야 함은 물론이다.

솔라스 감독의 역할은 트라우마의 역사성을 일상에서 망각하지 않도록, 망각을 스크린에 투사해야 하는 일이다. 그가 해야 할 일은 역사적 기억의 망각, 곧 쿠바 역사에 있어서 주요한 시점에서 주체적 개인이 소멸된 자신의 기억을 되살릴 수 있도록 개인의 일상적 삶에서 트라우마의 역사성에 대한 조망을 하는 것이다.

일상의 기억이 왜곡되어, 트라우마에 대한 간헐적인 기억이 '제대로' 반영되지 못하는 분위기에 노출되는 경우 피해자의 슬픔과 아픔의 감성은 분노와 광기로 표출된다. "당신도 알다시피, 광기는 지성과 같아요. 그건 설명될 수 없어요."라는 <히로시마 내 사랑>의 여주인공의 고백은 이미 선언과 다름이 아니다. <루시아>의 첫째 에피소드의 페르난디나의 광기가 그것이며, 주인공 루시아가 남동생의 죽음을 앞에 두고 페르난디나와 동일시를 경험하는 과정이 바로 그러하다. 둘째 에피소드에서 남편 알도의 죽음을 목도하며 남편의 이상을 현실적 목표로 체화하는 루시아의 감성적 반응이 그렇다. 셋째 에피소드의 루시아가 소금공장에서 자신을 노예화하려는 남편의 소유욕 앞에 "너는 아무도 아니야!"라는 말을 선언적으로 외칠 때가 바로 그렇다. 이때의 '분노'와 '광기'는 이성적 성찰

을 넘어 직관적 '통찰'과 맞닿는다.

Ⅲ. 역사성과 일상성의 대립으로서 〈루시아〉의 인물 분석

역사적 트라우마의 피해자들은 상대적 약자로서 여성 인물들을 통해 상징적 의미가 부각된다. 정신대 여인들이 그들이며, 수많은 이름 없이 고통 받은 여성들이 역사적 트라우마의 잔혹함과 그 두려움으로부터 일상적 망각이라는 약물에 의존하는 경향을 보이도록 내몰리는 것이 현실이다. 일본군 위안부로 활동하도록 강요된 한국과 동남아시아 정신대 할머니들의 시위나 아르헨티나 오월 어머니회의 시위, 중동과 아프리카 지역에서 여성할례 반대 시위 등은 역사적 트라우마의 피해자인 여성 스스로가 일상의 삶에서 트라우마의 원인과 본질에 직면하는 놀랄만한 태도이다. 이러한 사례들은 역사적 트라우마의 피해자인 여성들이 현실적으로 본질적 원인을 규명하거나 극복하려는 시도의 주체로서 외부에 노출되기 어려운 환경에 놓여 있는 정황을 고려한다면, 거의 예외적인 사례들이기 때문이다. 역사를 통해 오랫동안 여성의 현실은 개인적이고 사적인 삶의 영역 안에 숨겨져 왔으며, 현대에 이르기까지 '사생활'이라고 칭송받는 가치들은 의식에 강력한 장벽을 형성하였고, 따라서 여성의 현실은 사실상 보이지 않게 되어 버렸기 때문이다. 따라서 <루시아>와 같은 영화가 지향하는 목적 가운데 하나는 역사적 트라우마와 관련하여 개인으로서 여성 스스로의 변화에 초점이 맞추려는 것이 아니라, 개별 인격체로서 쿠바 사회를 대변하는 여성 인물과 관련된 인식의 사회적인 변화의 촉발에 있는 것이다(Judith Herman, 59-61). 여성 주인공들이 역사성과 일상성의 변증법적 대립의 구도에서 스스로 인식의 전환을 체험하며 변화할 수 있다는 주제는 관객의 공감을 통해 사회적인 변화의 틀로

외연이 확장될 수 있다는 인식의 공감으로 실현가능한 실증적인 방안이기 때문이다.

<루시아>에 등장하는 인물 분석에 있어서 임호준은 세 개의 에피소드에 등장하는 세 여인들이 개별적 주체가 아니라 변하지 않는 추상적인 동일체로서 민족 자체를 표상하는 알레고리적인 존재라는 상징적 의미(임호준, 2000: 115)를 강조하고 있으며, 강태진은 가부장제 사회를 판단의 기준으로 삼아, 아버지가 부재하는 상황을 식민치하의 쿠바에 대한 의미에 주목하면서, 각각의 여성이 사회적 주체로서 보다 적극적인 역할에 집중하는 계기를 만나게 된다는 사실을 강조한다(강태진, 2007: 178-179). 임호준의 경우는 역사적 트라우마에 있어서 여성의 이미지가 지닌 상징성 때문이며, 강태진의 경우는 여성의 사회적인 역할과 참여의 정도가 독립 이전과 이후, 그리고 혁명 이후에 세부적으로 구분되기 때문에 주목한 문제의식일 것이다. 그러나 본 장에서는 앞의 두 논문이 주목하였던 주제와 문제에는 집중하지 않은 채, 역사적 트라우마와 일상적 기억이 세 여성 인물들의 사례를 통해 어떻게 직면의 단계를 거쳐 통찰적 전망으로 연결될 수 있는지의 연구 문제에 주목하여 각각의 에피소드를 인물 중심으로 분석하였다.

1. 1895년

첫 번째 에피소드인 '1895'는 쿠바의 역사에서 중요한 순간으로서 상징적 의미를 지닌다. 호세 마르티(José Martí)를 중심으로 쿠바의 독립을 위한 쿠바인들이 2차 봉기의 해이기 때문이다. 주인공 루시아는 상류층 사회에 속한 풍요로운 가정에서 '여성으로 곱게 키워진' 인물을 대표한다. 그녀의 가정에는 남자가 보이지 않는다. 아버지는 등장하지 않으며, 평범한 어머니는 종종 아버지에 대한 불만을 언어적으로 토로할 뿐이다.

아버지와 관계된 회상 장면도 없다. 아버지에 대한 그리움도 가부장적 권위에 대한 불만도 없다. 그저 부재할 뿐이다. 커피 농장에서 제2의 독립운동을 벌이고 있는 쿠바 병사인 남동생 또한 잠깐 등장한다. 이는 여성의 입장에서 전쟁의 소용돌이를 증언하는 시각이 강조되어 있기 때문이다. 그러나 에피소드의 초반부에서 전쟁의 트라우마에 대한 루시아의 경험은 아직 표면적이고 형식적이다. 루시아는 또래의 다른 여인들과 함께 독립 운동을 하고 있는 쿠바 병사들을 위한 물품을 만들면서 전쟁에 참여하는데, 이 과정에서는 의식의 한 부분에서 전쟁을 체험하고 공감하고 있을 뿐이다. 루시아의 인식이 전환되는 계기는 평범한 일상 속에서 한 남성과 만나 사랑을 꿈꾸면서부터 시작된다. 성당에서 우연히 만난 그 남자는 이틀 전 쿠바에 도착한 스페인 군인, 라파엘이었다. 그들의 만남은 역사적 트라우마가 어떻게 개인화 과정을 거치게 되는 지에 대한 장치이다.

두 사람의 만남의 의미는 미친 여인 페르난디나를 통해 관객에게 전달되고, 쿠바인들 모두에게 보내는 메시지로 확장된다. 그녀의 메시지는 두 사람의 만남이 맺게 될 결말에 대한 복선이며 예언적 기능이다. 윤간당한 수녀 페르난디나는 옥타비오 파스(Octavio Paz)가 『고독의 미로El laberinto de la soledad』(1950)에서 멕시코인을 '강간의 아들hijo de la chingada'로 표현한 것에 대한 환기의 기능을 지닌다. 서구로부터 지속적인 수탈을 경험하는 식민지의 후손들인 라틴아메리카인들의 자기 정체성에 대한 회의와 분노는 비극적 개별 사건으로 상징된다. 피식민의 고통이 성적 폭력으로 은유된 것이다. 라파엘에 의해 루시아의 옷이 벗겨지는 장면이야말로 제국주의 식민지 침탈에 대한 명백한 성적 은유이기도 하다(임호준, 2006: 38). 교수형에 처해진 병사들의 넋을 위로하며 기도를 드리던 수녀, 페르난디나를 강간하는 스페인 병사들의 소문은 거리

를 헤집고 다니며 외마디를 던지는 그녀의 처참한 모습과 광기어린 시선을 통해 사람(관객)들에게 그녀의 처절한 사연의 무게감을 전달한다. 트라우마 재현의 불가능함은 그녀의 광기에서 잘 드러난다. 끔찍한 사건을 겪은 뒤 정신을 놓은 수녀 페르난디나의 절규는 광기의 외마디가 아닌 경고와 각성을 향한 기도에 가깝다. 일상적 기억의 왜곡된 노출은 분노와 광기를 통해 드러나고, 그녀의 광기는 때론 성찰적 직관으로 통찰로 예언적 기능으로 묘사되는 것이다.

"쿠바인들이여, 자고 있나요? ¿Están durmiendo cubanos?" 남자들은 그녀의 절규를 단호히 무시한다. 계속되는 그녀의 외마디. "죽은 것입니까? 잠을 자고 있는 것입니까? 쿠바인들이여, 일어나시오! ¿Están muertos? ¿Están durmiendo? Despierten cubanos." 그녀의 행각은 광기에 휩싸인 외형적 괴이함 때문에 쉽게 수용되지 못한다. 사람들은 "조용히 해! A callarse"를 외치며, 그녀의 광기에 조소적인 반응을 보일 뿐 도무지 진지한 대응을 하지 않는다. 자신을 에워싼 현실의 실체에 대한 조망이 불가능한 탓이다. 페르난디나의 역할은 복선과 환기의 메시지이지만, 루시아의 개인적인 트라우마의 체험을 응시하는 관객의 공감을 통해 그녀의 복선과 환기의 메시지는 비로소 의미를 찾게 된다.

라파엘과의 사랑에 빠진 루시아는 그가 붙여준 이름, '치자꽃'에 환희를 느낀다. 순수함과 정결함의 상징인 하얀 치자꽃은 트라우마의 역사성에 대한 개오를 경험하기 전 '여성으로 곱게 키워 진' 루시아를 상징한다. 숙녀로서의 우아함과 정갈함, 그리고 사회적 대인관계 속에서 조신함을 최고의 사회적 덕목으로 인식하도록 교육된 여인의 이미지인 것이다. 트라우마를 경험하기 전 루시아의 이미지는 라파엘과 사랑을 속삭이는 '정원'에서 완성된다. 사랑을 받으면서 비로소 여인으로 성장하는 이미지는 과실나무와 꽃이 가득한 그녀 정원의 이미지와 중첩되어 표현된

다. 페르난디나의 경고도 거리의 소음일 뿐, 그녀의 가슴 속에는 희망과 사랑의 기쁨으로 가득하다.

독립 전쟁을 하는 동생이 몰래 집에 숨어들어오면서 이야기는 정점을 향해 접근한다. 남동생을 전쟁터에 되돌려 보내면서도 "나는 행복해. Soy feliz."를 고백하던 그녀는 라파엘이 쿠바의 독립 운동을 감시하기 위해 파견된 스페인의 스파이이며, 유부남이라는 사실을 알게 되면서 스스로가 만든 고통의 감옥으로 들어간다. "어머니, 저에게 감옥을 주세요. Mamá, dame una cárcel." 트라우마의 역사성이 개인화되는 시작이다. 역사적 트라우마를 체험하는 루시아의 모습에서는 간헐적으로 페르난디나의 광기가 오버랩된다. 재현이 불가능한 트라우마의 깊은 아픔 때문에 묘사된 서술일 것이다. 그러나 루시아와 페르난디나의 관계는 단순한 복선과 예언의 관계가 아니다. "당신을 믿을 수 있다면 Si pudiera creerte"를 외치며 다시 한번 라파엘을 믿기로 한 루시아는 독립 운동의 거점 가운데 하나인 커피 농장으로 사랑의 도피를 거행하기로 한다("그곳에서 우리는 자유롭고 행복할 거예요. Allí vamos a ser libres y felices"). 그에 대한 배신감이 스페인의 첩자이기 때문이 아니라, 유부남이기 때문이었음이 드러나는 대목이다. 그녀를 사랑한다는 말에 그를 믿기로 한 그녀의 태도는 여전히 개인적 기준에 따른 것이다. 페르난디나는 "그와 함께 가지 말아요. No se vaya con él."라며 그녀의 앞길을 막아서지만, 루시아는 "나를 내버려둬요. Déjame."라며 페르난디나의 절규어린 요청을 거부한다. 두 사람의 여행을 통해 스페인 군인들에게 위치도 가늠이 되지 않았던 독립운동의 본거지인 커피 농장의 위치가 노출되었고, 무엇보다 남동생이 죽임을 당하면서 그녀, 루시아의 분노는 페리난디나의 광기를 닮아간다. 트라우마의 역사성에 대한 개인의 체험이 사회화 과정을 겪는 순간이다. 역사적 트라우마의 원인적 대상과 직면하게 된 루시아는 자신

의 비극적 상황을 논리적으로 드러내어 표현하지 못한다. 그저 페르난디나의 광기와 같은 절규를 재현하게 될 뿐이다. 일상의 삶에서 역사적 트라우마와 직면한 루시아는 흔들리는 화면의 틀 속을 걷는다. 인식의 본질적인 전환을 광기와 흥분을 계기로 표현한 솔라스 감독의 의도는 화면의 구도와 불안정에서 찾아진다. 시내에서는 산테리아 의식이 벌어지고 있으며, 아프로 타악기 리듬과 운율에 맞춰 십자가를 들고 있는 일군의 시민들은 산테리아 의례를 수행하고 있다. 그들의 시선은 이미 일상적 시선이 아니라, 현실을 넘어선 것으로 보인다. 루시아는 스페인 군인의 칼을 빼앗아, 스페인 군복을 입고 있던 라파엘을 찌른다. 군중들의 집단 광기와 광란이 절규와 두려움, 공포들 통해 드러난다. 고통으로 죽어가는 라파엘과 붙잡혀가면서도 분노를 삭이지 못하는 루시아에게 여인이 다가선다. 정신을 놓았던 수녀 페르난디나이다. 루시아는 눈을 뜬 채, 허공을 본다. 그녀의 시선은 이미 현실에 있지 않다. 트라우마의 역사성은 일상의 기억에서 망각되는 것이 아니라, 두려움과 공포의 대상과의 직면을 통해 더욱 간절하게 그 비극의 모습을 드러내고 있다. 역사적 트라우마의 직면은 사회적 시각에 의해 '여성으로 곱게 키워진' 여인 루시아에게서 '치자꽃' 같은 이미지를 지우고, 페르난디나의 이미지로 중첩된 서술을 통해 개인의 일상적 삶에서 트라우마의 기억을 묘사하고 있는 것이다.

2. 1932년

두 번째 에피소드인 '1932'는 마차도 독재정권이 폭력 정치의 극을 달리던 해를 무대로 한다. 소녀의 티를 채 벗지 못한 처녀 루시아는 첫 번째 루시아가 '치자꽃'으로 불리었던 의미 이상으로 사회적 갈등으로부터 일정한 거리를 둔 채 일상적 삶을 살아가고 있었다. 연일 계속되는 반독

재 항거 시위의 사회적 갈등과 폭력적 상황으로부터 보호하기 위해 루시아의 아버지는 그녀를 어머니와 함께 역사적 현장으로부터 벗어나있는 섬에 보냈던 것이다. 아버지는 선착장에서 뒷모습을 드러낸 이후, 어머니의 푸념 속에서만 존재할 뿐 구체적인 이미지나 실체는 드러나지 않는다. 역시 여성의 눈으로 역사적 트라우마의 현장을 증언적 시선으로 바라볼 수 있도록 하기 위함이다. 언제나처럼 남편에 대해 푸념을 늘어놓는 어머니에게 루시아는 강하게 저항한다. 그녀의 시선은 부모의 시선을 벗어나 스스로의 시각으로 세상을 관찰하기 시작한다. 안전할 줄 알았던 섬에서도 어두운 밤이면 사복경찰에 의해 누군가가 육지로 끌려나가곤 했는데, 그러던 어느 날 루시아는 경찰의 눈을 피해 숨어 있는 청년 투쟁가, 알도와 만난다. 그와의 만남은 사회적으로 길들여지는 여성의 수동성과 소극성에 본질적인 변화의 계기를 만들게 된다. 알도가 사회적 조건과 갈등에 대해 적극적이고 이념적이라면, 루시아는 일상적이고 개인적인 삶의 태도를 대변한다. 그들은 알도의 도피처에서 즉흥적으로 춤을 추려는 상황에서도 다른 취향을 드러낸다. 루시아가 왈츠를 생각하는 반면, 알도는 탱고를 제안한다. 사회적 갈등 상황에 대해 단호한 알도에게서 남자의 매력을 발견한 루시아는 알도에게 먼저 호감을 표현한다. “당신은 나를 기쁘게 해요. Tú me agrada.”. 알도에게 루시아는 순진무구한 아름다움이다. “그대는 다정하고, 상냥하며, 순수해요. 가끔은 정말 부드러워. [...] 후회하지 않을 거야. 너는 내 첫 사랑이야. Eres una muchacha dulce, agradable, inocente y a veces muy tierna. [...] No te arrepientas. Tú eres mi primer amor.” 루시아와 알도는 순식간에 가까워지고, 둘의 곁에 알도의 투쟁 동지인 안또니오와 그의 애인 플로라가 등장한다. 그들의 시선은 사회의 갈등과 현 정부의 폭력 정치에 응시의 시점을 맞춘다. 루시아는 어머니의 간섭으로부터 벗어나 알도와의 살림을 시

작하면서, 생계를 잇기 위해 플로라와 함께 공장에서 일하게 된다. 그녀가 스스로의 판단과 결정으로 사회에 접근하는 단계이다. 일상적 삶이 역사성을 부여받게 되는 것이다. 여인들이 공장에서 간헐적인 투쟁의식을 유희와 전투적 삶의 구분이 모호한 채 수행하고 있는 한편, 알도와 안또니오는 마차도 정권에서 일하는 경찰과 군인들을 향해 테러를 감행한다. 살사의 선율이 화면의 어지러운 구도 위에 겹쳐지며 장면을 긴장으로 유도한다. 전투의 위기감이 팽배해지는 동안 극장 밖에서는 여인들이 시위에 나선다. “마차도는 물러가라. Abajo Machado.” 극장에서는 드디어 긴장이 극에 달한다. 총격전이 벌어진 것이다. 알도 일행은 마차도 정권이 유지하는 사회의 혼란을 가중시키며 군중이 정권에 반대하고 있음을 피력하는 데에 총력을 기울인다. 거창한 이념과 구호는 보이지 않는다. 거리의 아비규환. 쓰러지는 군중들, 특히 시위하던 여인들이 쓰러지며 영화는 극적 상황으로 치닫는다. 소극적 삶을 살아가던 인물들의 적극적인 행위는 역사의 트라우마로서 관객의 일상의 기억을 수정하며 동일시와 공감을 통해 트라우마가 재현되는 과정으로 확장된다.

영화가 지적하는 문제는 마차도의 실각 이후 바티스타 정권으로 바뀐 상황에서 여전히 변하지 않는 사회의 분위기가 실각 이전 부패한 정치권력에 대한 저항의식조차 소극적으로 만들어 놓았다는 데에 있다. 안또니오와 플로라의 헤이해진 삶의 태도는 알도와 루시아의 불안함과 대조된다. 투쟁의 본질은 완성되지 않은 채 투쟁의 대상만 제거된 상황에서 알도의 넋두리가 의미를 더한다. “이건 똥이야. 아무 것도 바뀐 것이 없어. Esto es una mierda. No se ha cambiado nada.”. 알도는 죽은 이들의 희생이 헛됨을 눈물로 호소한다. 플로라가 이상의 실현을 위한 투쟁보다는 당장 거리에 나가서 가족을 먹일 빵을 구하는 것이 더욱 간절할 뿐 더 이상의 투쟁은 소득 없는 싸움이라며 루시아를 설득하려 할 때, 그녀

는 트라우마의 본질에 대해 고민하게 된다. 루시아는 변화되지 않는 속성 때문에 트라우마의 본질과 직면하지 않으려는 플로라와 안또니오의 태도에 분노를 느끼지만, 무기력할 수밖에 없는 현실에 진저리를 친다. 알도는 그녀를 설득한다. “아버지에게 돌아가. Vuelve con tu padre.” 이때의 아버지는 거부할 수 없는 역사의 무게에 대한 은유이다. 그러나 그녀는 알도의 곁에 머물기로 결심한다. 알도에 대한 그녀의 사랑은 트라우마의 본질을 직시하는 시선을 갖게 된 것이다. 알도는 계속해서 무장투쟁을 수행하고, 담배공장에서 일하고 있던 루시아는 알도의 주검을 확인하라는 통보를 받고 경찰에 소환된다. 죽음을 확인한 루시아의 분노는 첫 번째 에피소드에서 루시아와 페르난디나의 광기를 닮아있다. 위로하기 위해 찾아온 플로라의 방문에도 루시아는 더 이상 슬퍼하지 않는다. 비교적 경쾌한 관악과 그 뒤로 점점 커지는 타악기의 소리가 들려온다. 정면을 응시하는 루시아. 루시아의 일상적 삶의 태도는 트라우마와 직면을 통해 알도의 이상적 삶의 태도로 변화된다. 망각하기는 쉬워도 트라우마의 고통스러운 본질과 대면함으로써, 근원적인 변화의 가능성을 위해 나아가야 한다는 인식의 전환을 경험하게 된 것이다. 그녀의 이러한 본질적인 변화는 알도의 죽음을 통해 미래지향적인 통찰로 이어지게 된다. 루시아는 알도에 대한 사랑을 통해 개인적 트라우마를 사회화하는 과정을 경험하게 된 것이다.

3. 196..년

에피소드의 표제어인 ‘196..’은 혁명 이후 영화가 제작된 1968년 이전 쿠바 사회의 어느 시점을 의미한다. 혁명은 변화될 수 없을 것 같았던 쿠바의 정치 상황을 본질적으로 바꿔놓았다. 그러나 혁명은 일순간에 완성되는 것은 결코 아닐 것이다. 세 번째 에피소드의 주제는 여성으로서

혁명의 과정을 타성적인 시각이 아니라 자율적이고 주체적인 시각에서 어떻게 받아들이게 되는 지에 대한 구성에 있다.

혁명 이후 쿠바 사회에서 노동자로 일하고 있는 루시아는 트럭 뒷칸에 타고 집단 농장으로 공동 작업에 나선다. 경쾌한 카리브의 음악이 노동자로서 화면 속의 루시아와 동료들의 태도를 긍정적 이미지로 그리고 있다. 여인들은 즐겁게 노동요를 읊조린다. 루시아는 농장에서 돌아오는 길에 자신을 태워준 트럭 기사, 토마스와 자연스럽게 사랑에 빠진다. 그녀는 앞의 두 에피소드의 여주인공들과는 외모와 신분 및 주거 환경에서도 구분된다. 평범한 노동자이며, 서민으로서 건강하게 생활하는 루시아의 모습은 쿠바 혁명 정부가 롤 모델로 내세울 수 있는 속성을 지녔다. 동료들과 함께 노동 현장에서 일하는 루시아의 모습은 일견 소유방식에서 존재적 방식으로의 삶의 전환이기라도 한 것 같이 과장된 측면이 있다. 힘겨워야 할 노동은 세부적 구체성이 결여된 채로 즐거움의 대상으로 묘사되기 때문이다. 그러나 영화의 주제는 혁명 사회의 건전한 노동성에 있는 것이 아니다. 루시아가 경험하게 될 트라우마는 혁명 이후의 쿠바 사회의 본질과 크게 관련되지 않기 때문이다.

두 사람이 만나, 자연스럽게 가정을 이루는 과정에서 세부적인 절차에 대한 묘사는 제한적이다. 물론, 가부장제적 사회 구조에서의 부모의 역할에 대한 논의조차 생략되어 있다. 따라서 세대간의 갈등에 대한 토픽 또한 보이지 않는다. 부모와 친척을 대신해서, 동료와 사회 조직이 그들의 삶을 축복하고, 지켜보고 있을 뿐이다. 쿠바가 지향하는 사회주의 사회의 대안적 전망이 드러나기도 한다.

루시아의 고통은 축복과 격려로 시작된 부부생활에서 시작된다. 그러나 루시아와 토마스는 존재적 방식으로 각자 개별적 주체로서 서로의 삶을 지켜주는 것이 아니다. 그녀는 소유적 방식으로 남편의 간섭과 애

정을 구분하려 하지 않는다. 그는 그녀를 소유하려 한다. 토마스의 태도는 마치스따의 전형을 넘어선다. 자본주의 세계의 대표적인 부조리인 '소유'를 향한 욕망을 대표하기 때문이다. 토마스의 태도는 정도를 넘어서는 것이 사실이다. 루시아가 모임에서 다른 남자와 이야기를 나누거나, 춤을 춘다는 것은 결코 허용할 수 없는 한계로 인식한다. 결국, 루시아를 집안에 가두고, 대인관계와 사회생활 모두를 제한하기에 이른다. 처음에는 애정과 간섭을 구분하지 않던, 루시아는 토마스의 행위를 폭력으로 인식하기 시작한다. 쿠바 혁명 주체들은 혁명의 정신이란 부패 자본주의로부터 나오기도 하지만, 타성과 방관, 종속성과 노예성으로부터 독립에서 발견되는 것이라 믿기 때문이다. 루시아는 남자에게 종속되지 않으려, 저항한다. 그러나 토마스는 문과 창에 못질을 한다. 집안에 갇힌 채 분노를 경험하는 루시아의 모습이 화면에 일렁이며 카리브의 운율을 담은 노랫말이 들려온다. "루시아는 갇혔고, [...] 그는 그녀를 노예로 만들려 하네. Lucía encerrada, [...] quiere esclavizar la mujer". 설탕 농장의 노예가 되기 위해 아프리카에서 잡혀와 험난한 삶을 살았던 선조들의 이야기는 다름 아닌 '노예화'의 트라우마에서 일상의 망각된 기억을 채우고 있었다. 루시아는 격렬하게 저항하며, 현실을 부정했지만, 토마스의 행위는 단호했고 집요했다. 혁명의 정신이 인간의 해방에 있는 것이라면, 무엇보다 먼저 사회에 만연한 정신적 노예성을 극복하고, 그러한 차원에서 여성의 주체적 삶의 태도는 보장되어야 하는 것이다. 변화되어야 하는 것은 시스템에도 있지만, 보다 본질적으로 인식의 전환에 있음을 지적하는 구성이다. 전통적 가치관이 새로운 가치관으로 그 패러다임이 변화되어 정착되는 과정이 생략되어 있는 1960년대 쿠바 사회는 가치관의 대립과 그에 따른 트라우마가 역사성을 띠고 있었던 것으로 보아야 할 것이다.

앙헬리나는 루시아의 폐쇄된 삶을 사회와 주변에 고발하는 증언적 역할을 수행한다. 주변인들은 토마스의 '질투'를 지적한다. 그의 질투는 소유욕에서 발생하는 것으로서 루시아를 노예화하는 전근대적 인식 태도로 규정된다. 선조들을 노예화했던 서구의 수탈적 행위와 태도를 토마스가 재현하고 있는 것이다. 루시아의 분노는 노예성의 일상적 기억의 트라우마를 환기시키는 장치로서 관객들에게 공감을 유도한다.

상황은 지역 사회에 문맹을 퇴치하려는 계몽적 운동의 세부적 내용과 만나면서 다른 국면을 맞이하게 된다. 이웃들이 루시아가 글을 읽고 쓰는 교육을 받을 수 있도록 배려하지만, 토마스는 자신의 아내가 사람들에게 노출되는 것을 거부한다. 젊은 남자 선생이 가정교사로서 루시아를 가르치려 하지만, 토마스는 한사코 반대한다. 그러나 선생이 '문맹은 제국주의가 낳은 희생'이라고 주장한다. 선생의 태도는 흥미롭다. 전근대적 산물로서 여성의 지체된 개화의식을 쿠바적 사회현상으로 해석하는 것이 아니라, 제국주의의 산물로서 평가하는 것이다. 이웃사람들 또한 토마스의 폐쇄적 태도를 "세상이 바뀌었네. 자네는 루시아를 집에 가두어 놓을 권리가 없어. Tiempo es cambiado. Tú no tienes derecho de meter a Lucía en casa."라며 지적하자 마지못해 교육을 허락한다. 하지만, 그의 태도는 본질적으로 변화를 위해 준비가 되어 있지 않다. 결국 이중적 타자로서 여성인 루시아가 자기 인식의 과정에 직면하게 되는 순간을 맞이한다. 남편의 소유욕과 사회적 개별 인격체로서 자신의 제한된 삶에 대한 분노와 저항은 트라우마를 직면하는 구도로 유도된다. 눈물과 호소로 남편에게 종속되어 있던 루시아가 선언을 한다. "나는 이렇게 계속할 수는 없어. 나는 나갈 거야. Yo no puedo seguirlo así. Yo me voy a salir." 루시아는 처음으로 자신의 넘어설 수 없을 것이라 생각했던 두려움과 공포의 상황을 넘어선다. 더욱 중요한 것은 여성이 주체적으로 '노

예성'을 벗어나려는 절실한 자기 직면이 있어야 한다는 의미로 확장된다. 그녀는 앙헬리나를 찾아 나선다. 토마스는 그녀를 찾아나서지만, 일을 하고 있던 루시아는 거듭 자기 선언을 공포한다. "당신은 아무 것도 아니야. 이젠 당신을 사랑하지 않아. Tú no eres nada. Ya no te quiero, Tomás." 자신의 소유주처럼 군림하던 토마스를 향한 선언인 것이다. 당황하는 토마스의 얼굴이 줌인되며, 노랫말이 들려온다. "[그는] 윤리적으로 망가졌지. 남편으로서 스스로를 망친거야. Moralmente destruido. Se destruyó como marido." 여전히 그 어느 때보다도 그녀를 더 사랑한다면서, 재결합을 애걸하는 남편을 향해, 루시아는 결정을 내린다.

> 그러나, 나는 당신이 나를 소유했던 것처럼 계속할 수는 없어. 나는 일할 거야. 나를 이해해줘. 당신은 나를 '남용'하지 못해. Pero yo no puedo seguir como tú me tenías. Yo voy a seguir trabajando. Compréndeme. Tú no vas a abusarme.

루시아는 수탈된 노예의 후손으로서, 여성으로서 이중적 타자라는 역사적 트라우마를 통찰하며, 자신의 삶의 방식이 지닌 한계에 종지부를 선언하고, 자신의 목소리를 되찾은 것이다. 이 과정에서 가부장제적 가정의 원형을 파괴하는 것이 아니라, 여성의 목소리가 수용되는 새로운 형태의 가정을 전망한다. 마지막 화면에서 바닷가에 쓰러지는 두 남녀의 모습을 보면서 어린 소녀가 활짝 웃는 표정에서 미래지향적 긍정적 전망의 이미지가 연출된다.

Ⅳ. 맺는 말

영화 매체를 통해 실현되는 역사와 기억, 트라우마의 담론은 '역사적

트라우마의 기억을 외면하지 말 것'을 주된 메시지로 이야기한다(Michael Roth, 2002: 147). 역사적 트라우마의 기억을 외면하지 않고 트라우마의 원인적 요소와 직면한다는 것은 곧 '역사적' 경험과 '일상적' 기억을 명료하게 응시할 수 있다는 의미이다. 트라우마의 속성으로 볼 때 피해자 스스로가 의식의 전환을 통해 트라우마의 긍정적 재현과 의미 재해석을 수행하기란 현실적으로 거의 불가능하다. 트라우마는 두려움의 원천이며, 따라서 억압의 무거움을 피하기 위해 망각의 속성을 지니기 때문이다. 결과적으로 역사적 약자로서 트라우마의 피해자는 트라우마의 원인을 규명하고 본질을 분석하며 직면하기 보다는 망각 속에서 두려움의 실체를 회피하는 쉬운 방식을 택할 수밖에 없다. 일상에서의 두려움과 공포는 대부분 트라우마에서 야기되며 트라우마와 역사적 재현의 관계의 핵심에 놓이는 것이다. 또한 재현은 내러티브에 의해 수행되며, 트라우마의 직면을 서술하는 행위는 역사적 트라우마 자체에 대한 왜곡된 해석의 개연성을 지니게 됨에도 불구하고, 트라우마를 경험하는 피해자에 대한 치료적 통찰의 기회를 제공할 수 있다. 여기에 트라우마의 본질적 대상을 외면하지 않을 수 있도록 증언적 다큐멘터리 형식을 차용한 <루시아>의 장점이 드러난다. 영화 매체를 활용한 트라우마 직면 서술하기라는 사명이 중요한 이유이다.

<루시아> 각각의 에피소드에 등장하는 개별적 인물로서 루시아는 트라우마를 경험하면서, 개인 스스로는 해낼 수 없었을 의식의 전환을 체험하게 된다. 주디스 허먼이 지적하듯, 심리적 외상을 경험한 사람들은 트라우마를 통해 스스로의 인식에 대한 통제력을 빼앗기고, 다른 사람들과도 단절되지만, 피해자인 생존자가 다른 사람과 새로운 연결을 생성해 갈 때에 인식의 통제력을 회복할 수 있는 토대를 찾게 된다. 회복은 관계를 밑바탕으로 할 때 이루어질 수 있으며, 고립 속에서는 일어나지 않

기 때문이다(225). 결국, 트라우마의 피해자는 개별 개인으로서 고통을 극복하려는 의도와 함께 사회적 장치와 시선에 의해 자신의 고통을 공감할 수 있는 다른 사람들과의 관계에서 고통을 극복해야 한다는 의미이다. <루시아>에 등장하는 세 여인들은 모두 자기 자신과의 고립된 만남을 통해 아픔을 극복하는 것이 아니라, 다른 이들과의 관계를 재정립하고 재구성하는 아픔의 과정을 통해 자신의 문제를 직면하고 문제를 극복하는 인물 유형이다.

본 연구는 <루시아>가 과거라는 역사적 실체로부터 경험한 트라우마에 대한 일상에서의 기억을 단순히 망각하거나 억압하는 것이 아니라, 트라우마의 실체와 직면하여 트라우마의 원인적 요소로서의 역사성에 대한 의미를 재해석하고 일상에서의 기억을 재편하는 과정을 통해 통찰적 인식의 획득이라는 목표를 얼마나 효과적으로 수행했는지 여성 인물 분석을 통해 몇 가지의 구체적인 의미를 결과로서 도출할 수 있었다.

첫째, 개별 인물인 루시아는 자신의 개인적 문제로서 트라우마를 직면한 것이 아니라, 사회적 관계라는 구조의 틀 안에서 문제를 직면하고 있다는 사실이다. 트라우마의 역사성에 무게를 둔 것이다. 둘째, 루시아는 트라우마의 재현을 통한 아픔과 두려움을 헤쳐 나가는 과정에서 '통제력'을 회복할 수 있었다는 사실이다. 트라우마를 경험한 이들이 통찰력을 갖기 위해서는 통제력을 회복해야한다는 원칙은 치료적 기본이다(Judith Herman, 226). 외상의 피해자는 역량감과 통제력을 빼앗긴 것이기 때문에, 문제의 직면을 통한 회복의 원칙은 생존자의 힘과 통제 능력을 회복하는 데에 있다는 의미이다.

위의 일련의 긍정적 의미에 대한 접근을 위해 감독은 인물과 관객 사이에 형성되는 '동일시'와 '공감'을 적극적으로 활용한다. 즉, 직면을 논리적이고 분석적으로 접근하여 서술하는 것이 아니라, 동일시와 공감을 통

해 직면의 의미와 그 과정에 대한 디테일을 서술한다. 작품의 인물들이 외상의 피해자로서 공포와 두려움의 기억을 재현하는 과정을 관객과 인물 사이의 동일시를 통해 재현하고, 트라우마의 원인적 대상과 직면하게 함으로써, 문제를 극복할 수 있는 개연적 가능성을 통찰할 수 있다는 공감을 이뤄낼 수 있도록 서술한다. 이러한 통찰적 시각은 결국, 역사적 트라우마의 개별 요소들을 '하나의 의미 있는 전체' 속으로 통합시키는 능력으로 인식됨을 의미하며, 솔라스 감독의 영화 제작 의도일 것이다.

과거를 마무리 지은 생존자는 미래를 생성하는 과제에 직면할 수 있다. 외상이 파괴한 과거의 자기를 애도한 그녀/쿠바는 이제 새로운 자기를 발달시킬 수 있다. 관계는 외상에 의해 변화의 가능성에 직면한 것이다. 이제 그녀/쿠바는 새로운 관계를 발달시킬 수 있는 계기를 만난다. 그녀/쿠바의 인생에 의미를 주었던 오래된 믿음과 신념은 새로운 도전으로 미래지향적 가치와 만나야 한다는 것이다. 이것이 솔라스 감독이 기획한 쿠바 혁명의 진정성을 구현하는 과정일 것이다. 즉, 외상의 아픔은 망각되는 것이 아니라, 기억되고 재현되어야 하며, 역사 속에서 이는 늘 반복되어야 하며, 트라우마의 피해자들은 그렇게 생존하며 미래를 희망해야 한다는 메시지일 것이다. 물론, 현실태에서 피해자의 의식은 쉽게 통찰에 이르지 않으며, 미래의 긍정적 가치로 전환되는 것은 아니다. '쿠바의 혁명은 여전히 진행중'이라는 말은 솔라스 감독과 같은 이들의 믿음과 희망이 실현가능성이라는 측면에서는 상징적인 의미를 크게 벗어나기 어려운 현실의 무게 때문일 것이다.

참고문헌

강태진(2007), "<루시아>에 나타난 여성의 역할과 위상 변화". 스페인어

문학 42.

서인숙(2003),『씨네 페미니즘의 이론과 비평: 정신분석학에서 포스트페미니즘까지』. 서울: 책과길.

임호준(2000),「국가로서의 여성: 혁명 후 쿠바 영화에서의 페미니즘과 민족주의」. 이베로아메리카연구 11.

임호준(2006),『시네마 슬픈 대륙을 품다』. 서울: 현실문화연구.

Chanan, Michael(1997), "Rediscovering Documentary: Cultural Context and Intentionality". ed. Martin, Michael T. *New Latin American Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.

Herman, Judith(2007), "Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence".『트라우마: 가정폭력에서 정치적 테러까지』(최현정 옮김). 서울: 플래닛.

López, Ana M(1997), "An "Other" History: The New Latin American Cinema". ed. Martin, Michael T. *New Latin American Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.

Mraz, John(2002), "Memories of Underdevelopment". *Revisioning History*. ed. Robert A. Rosenstone.『영화, 역사 -영화와 새로운 과거의 만남』(김지혜 옮김). 서울: 소나무.

Padovani, Martin H(2002), *Healing Wounded Emotions -Overcoming Life's Hurts.*『상처입은 감정의 치유』(백승치 옮김). 왜관: 분도.

Roth, Michael S(2002), "Hiroshima Mon Amour". *Revisioning History*. ed. Robert A. Rosenstone.『영화, 역사 -영화와 새로운 과거의 만남』(김지혜 옮김). 서울: 소나무.

▌논문투고일자: 2010년 4월 21일
▌심사완료일자: 2010년 6월 8일
▌게재확정일자: 2010년 6월 22일