▌이베로아메리카 제12권 1호 [2010. 6] : 349~374

카니발의 광장: 알모도바르 영화 속의 마드리드*

임 호 준**
(Yim, Ho-Joon)

〈Abstract〉

La plaza pública carnavalesca: Madrid en el cine de Pedro Almodóvar

En realidad ningún otro cineasta español que Pedro Almodóvar ha centrado tan obsesivamente en Madrid. Casi todas sus obras se ocupan de la capital de España como espacio cinematográfico. Como uno de los protagonistas de La Movida, Almodóvar es un producto de Madrid de la Transición que dió luz a la nueva sociedad democrática. En principio, Madrid en las películas de Almodóvar se convierte en un espacio carnavalesco desde la perspectiva bajtiniana. El crítico ruso ha exaltado la plaza pública de los pueblos medievales europeos como el espacio carnavalesco en el que los contactos libres y familiares se realizan y el principio de lo corporal y lo material predomina. Para Bajtín, el carnaval es básicamente un rito político en el que el individuo parece dotado de una segunda vida que le permite establecer nuevas relaciones verdaderamente humanas con sus

* 본 연구는 2005년 학술진흥재단의 전문연구인력지원 사업의 지원을 받아 수행되었음 (과제번호 075-2005-1-A00098)

** 서울대학교 인문대학 서어서문학과
E-mail: hojoon33@snu.ac.kr

semejantes sin ninguna represión. Así que en el mundo carnavalesco todo lo sagrado, lo oficial y lo privilegiado se destronan, y en cambio lo grosero, lo extra-oficial y lo bajo se reivindican. Como los participantes del carnaval, los personajes de Almodóvar disfrutan de una segunda vida en un Madrid del mundo al revés. Por otra parte, la representación carnavalesca de Madrid tiene una tradición rica y larga en el arte español. Entre muchos artistas Goya, Arniches, Valle-Inclán y Buñuel son los antecedentes destacados de esta tradición. Así pues se puede concluir que la estética del cine de Almodóvar está anclada en la tradición hispánica del carnavalismo más bien que la estética global de la posmodernidad.

[Key Words: Pedro Almodóvar/ Carnavalismo/ Madrid/ Cine Español]
[주제어: 뻬드로 알모도바르/ 카니발리즘/ 마드리드/ 스페인 영화]

Ⅰ. 들어가며

현재 세계 영화계에 생존해 있는 영화감독 중에서 뻬드로 알모도바르 만큼 많은 학문적 주목을 받고 있는 인물도 드물 듯 하다. 그의 영화에 대해 그동안 세계적으로 수많은 논문과 십여 권 이상의 단행본이 출판되었으며 2003년에는 까스띠야 라만차 대학(Universidad Castilla-La Mancha)에서 "뻬드로 알모도바르 국제 심포지엄"이 열리기도 했다. 생존해 있는 감독에 대해 이렇게 많은 학문적 논의가 이루어지고 있는 것은 매우 이례적인 현상이라 할 수 있다.

알모도바르보다 더 우수한 예술성을 인정받고 국제 영화제에서 더 많

은 상을 수상한 현역 감독도 많은데 알모도바르의 영화가 비평과 학문의 영역에서 더 중요하게 다뤄져 온 것은 그의 영화가 그 만큼 학술적으로 논쟁적이라는 것을 의미한다. 알모도바르의 영화를 둘러싼 비평적·학문적 의제(agenda)는 크게 두 가지 영역으로 나눠볼 수 있다.

첫째는 그의 영화와 포스트모더니즘 미학의 관련성이다. 1980년대 후반부터 포스트모더니즘이 인문사회과학 분야에서 가장 쟁점적인 학문적 의제로 떠올랐을 때 알모도바르의 영화는 대중문화와의 친화성, 혼성모방(pastiche)적 구성, 주변적 섹슈얼리티/젠더 -여성, 동성애- 에 대한 관심, 캠프와 키치의 감수성 등으로 인해 포스트모더니즘의 관점에서 논의되기 시작했다. 이 관점에서 보자면 알모도바르의 영화는 앤디 워홀, 짐 자무시, 데이비드 린치 등의 영화만큼이나 포스트모더니즘의 미학에 충실해 보였기 때문에 그의 작품은 스페인을 넘어 세계적인 층위에서 논의되었다.[1] 이러한 상황은 아이러니한 것이었는데 1980년대 중반까지만 해도 스페인 내에서 배급업자들은 그의 영화를 무시했고 비평가들은 아마추어적이라며 그의 영화를 비판하고 있었기 때문이다(D'Lugo 2006, 8).[2] 하지만 그의 영화는 1980년대 스페인 영화 중에서 유일하게 세계 시장에서 팔리는 것이었고 세계의 비평가들로부터 주목을 받는 것이었다. 결국 그의 영화와 포스트모더니즘의 관련성에 대한 연구와 논의는 주로 외국

1) 초기 알모도바르는 스페인의 앤디 워홀로 불렸을 정도로 그의 영화는 워홀의 언더그라운드 영화와 유사하다고 평가되었다. 실제로 앤디 워홀은 1980년대 초 스페인을 방문했을 때 알모도바르가 파티 디푸사(Patty Diphusa)라는 필명으로 쓴 단편소설 발표회에 초대되어 알모도바르를 만났다. 이 자리에서 워홀에게 경의를 표한 알모도바르가 그의 영향을 받은 것은 확실하다.

2) 이러한 상황이 된 것은 아무래도 36년 동안의 프랑코 시대와 관련이 있다. 극단적으로 보수적인 이데올로기를 표방한 정권에 의해 시행된 엄격한 검열은 스페인 문화를 구시대적 취향에 머물러 있도록 했기 때문이다. 물론 이 와중에도 훌륭한 걸작들이 나왔지만 억압된 사회 속에서 개인이 겪는 실존적 위기에 대한 고민은 동시대 범유럽적 취향과는 거리가 있었다.

학자들에 의해 제기되었다.

두 번째의 의제는 프랑코 사망 이후 스페인 사회의 급격한 변화와 관련하여 알모도바르의 영화가 수행한 사회적 역할에 관한 것이다. 알모도바르의 영화가 세계적인 주목을 받게 되자 스페인 내에서 그의 영화에 대한 평가도 변화하게 되었고 알모도바르 역시 스페인의 영화계뿐만 아니라 사회적으로 상당한 영향력을 갖는 인물이 되었다. 그는 프랑코의 사망 이후 등장한 스페인의 새로운 세대, 새로운 감수성, 새로운 문화의 아이콘으로 여겨지게 되었다. 그러면서 작가로서 알모도바르 자신, 그리고 새로운 미학을 바탕으로 한 그의 영화가 프랑코 사후 스페인 사회에서 수행한 역할과 의미에 대해 정치적·사회적 관점에서 활발하게 논의되었다. 그러나 이러한 동향 역시 해외의 스페인문학 연구자들에 의해 먼저 촉발되었고 이후 스페인 내의 학자들이 여기에 동참하게 된 것이었다.

시기적으로는 나중의 것이었지만 두 번째의 의제는 현대 스페인 사회·문화에 대한 연구와 맞물려 첫 번째 의제보다 훨씬 풍성한 연구 성과물을 생산해 왔다. 또한 이러한 연구에 의해, 알모도바르 영화에 내재된 동성애, 페미니즘, 마약, 반종교성 등의 의미들이 포스트모던적 감수성에서 비롯된 것이긴 했지만 스페인 내의 문화적 맥락에서 보자면 보수문화 전통에 대한 반감이 중요한 동인이 되고 있음이 제기되었다. 그리하여 알모도바르의 영화는 프랑코 사후 스페인 사회의 극적인 변화를 보여주는 상징적인 문화 텍스트가 되었고 스페인의 현대 사회·문화를 이해하기 위해서 알모도바르의 영화는 필수적으로 거쳐야 하는 문화 현상이 되었다.[3)]

알모도바르의 영화가 스페인적 맥락 속에서 갖는 위치와 역할이 중요

3) 알모도바르 영화가 스페인 현대사회에서 갖는 문화적 함의에 대해서는 졸고 (2001) 참조할 것.

해지면서 그의 미학에 대해서도 새로운 평가가 이뤄지게 되었다. 그의 포스트모더니즘 미학이 실상 스페인의 전통 문화에서 많은 영감을 받았음이 지적되었다. 이에 따라 몇 명의 학자들이 세르반테스(Cervantes), 께베도(Quevedo), 고야(Goya), 피카소(Picasso), 바예 인클란(Valle-Inclán), 아르니체스(Arniches), 라몬 고메스 데 라 세르나(Ramón Gómez de la Serna) 등의 문학 전통과 알모도바르의 영화를 연결시키려는 시도를 보여주었다.[4)]

이 글은 이 지점에서 출발한다. 즉 알모도바르의 예술적 미학을 스페인의 예술 전통 속에서 위치시키되 그 영감의 원천을 카니발리즘으로 규정하려 한다. 알모도바르의 영화가 스페인의 다양한 예술 작품으로부터 영감을 받았지만 그 영감의 핵심은 스페인의 카니발 예술 전통이라는 것이다. 미하일 바흐친은 자신의 카니발 이론을 설명한 『중세 및 르네상스의 민중문화』에서 세르반테스를 비롯하여 로뻬 데 베가(Lope de Vega), 띠르소 데 몰리나(Tirso de Molina), 께베도(Quevedo) 등 여러 스페인 작가들을 카니발 문학의 대가들로서 언급하고 있다. 그러나 스페인 문학 연구자들은, 바흐친이 스페인 예술에 대해 더 잘 알았더라면 훨씬 더 많은 스페인 작가들을 자세하게 설명했을 것이고 적어도 낭만주의 카니발리즘을 설명하며 고야(Goya)와 같은 작가를 빠트리지는 않았을 것이라고 말한다.[5)] 고야의 작품과 깊은 관련을 맺고 있는 바예 인클란(Valle-Inclán), 아르니체스(Arniches), 부뉴엘(Buñuel) 역시 절대 빠트릴 수

4) 2003년에 열린 알모도바르 국제 심포지엄에서 여러 학자들이 이 주제를 거론했다. Gubern(2005), Pasqualina(2005), Fauconnier(2005) 등이 그런 발표들이었다.

5) 예를 들어 고야의 〈카프리초스〉 시리즈를 연구한 앤드류 슐츠는 "고야의 판화는 『프랑수아 라블레』에서 설명은 되었으나 간과된, 18세기 말에 재출현한 그로테스크 이미지에 상당히 근접하게 해당된다" 라고 말한다(Schulz 2003, 181). 고야를 서양 카니발 전통의 마지막 작가로 보는 대표적인 저술로는 Stoichita(1999) 등이 있다.

없는 카니발리즘의 대가들이다. 스페인과 문화적 뿌리를 공유하고 있는 라틴아메리카 역시 현대문학에서 카니발 예술의 걸작들을 내 놓은 바 있다.[6)]

이 글은 알모도바르의 영화를 스페인 카니발 예술의 전통 속에 위치시키면서 그가 창조하고 있는 마드리드라는 공간에 대해 살펴보고자 한다.[7)] 스페인 영화사에서 알모도바르 만큼 마드리드의 도시 공간에 집중한 감독은 드물다. 그의 영화에는 전원이 거의 등장하지 않고 도시 공간이 중심 무대가 되는데 이 무대는 마드리드를 벗어나지 않는다. 알모도바르는 특유의 원색적 색채를 사용하여 활기차고 환호적인 마드리드를 그려왔다.

알모도바르가 묘사하는 1980년대의 마드리드는 현실의 모습은 아니다. 일부의 진실일 수 있으나 이것은 전체로 확대되고 과장되고 극화된다. 알모도바르의 마드리드는 전형적인 카니발의 공간이다. 그의 영화에 다양한 모습으로 등장하는 마드리드는 바흐친이 설명한 카니발의 광장과 매우 닮아있다. 이 글은 스페인 예술에서 카니발의 공간으로 등장하는 마드리드에 대해 검토해 보고 알모도바르 영화에서 이러한 전통이 어떻게 계승되고 있는지, 마드리드는 그의 영화에서 어떤 의미를 갖고 있는지 그리고 여기에서 드러나는 알모도바르 고유의 카니발 미학은 무엇인

6) 바흐친은 라틴아메리카 작가들 중에서 유일하게 네루다를 언급하고 있다. 그러나 알레호 까르뻰띠에르(Alejo Carpentier) 마리우 지 안드라지(Mario de Andrade) 등 카니발 문학의 대가들을 언급하지 않은 것을 보면 라틴아메리카 예술에 대한 그의 지식 역시 깊지 않았던 것 같다.

7) 현재까지의 연구 중에서 알모도바르의 영화를 분석하며 바흐친의 카니발 개념을 언급한 경우는 몇 번 있었다. Víctor Fuentes(1995), David Fauconnier (2005) 등의 논문에서 단편적으로 그 연관성이 언급되었을 뿐이다. 2000년에 게재된 본인의 졸고 "그로테스크 육체: 니에바와 알모도바르의 그로테스크 리얼리즘"은 알모도바르의 영화를 바흐친의 카니발 개념을 통해 본격적으로 분석하고 있다. 그러나 이 논문은 카니발 개념 중에서 '그로테스크 육체'에 초점을 맞추고 있어 마드리드라는 공간에 천착하고 있는 본 논문과 구별된다.

지를 살펴보도록 하겠다.

Ⅱ. 스페인 예술에서 카니발의 마드리드

1561년 펠리페 2세가 똘레도에서 천도한 이래로 마드리드는 정치의 중심지 역할을 해 왔다. 런던, 파리, 로마 등 다른 유럽 수도들의 경우와 달리 마드리드는 원래부터 경제적으로 발달한 도시가 자연스럽게 수도가 된 것이 아니라 인위적으로 건설된 정치수도였다. 따라서 수도가 옮겨진 초기의 마드리드는 궁정을 중심으로 "공식적인 삶"이 지배하는 근엄한 도시가 될 수밖에 없었다. 마드리드가 수도에 걸맞은 인구와 경제력을 갖추게 된 것은 근대화가 진행된 19세기 중엽에 이르러서였다.

이러한 마드리드에서 본격적으로 카니발적인 삶을 묘사한 화가는 고야였다. 그는 초기 궁정화가 시절 만사나레스 강가에서 벌어진 카니발적인 놀이들을 밝은 색채의 화폭에 담았다. 여기에는 부인들이 짚 인형을 담요로 키질하거나 원형으로 손을 잡고 술래잡기를 하는 모습, 갑자기 토끼를 들이대서 놀라게 하는 등의 익살스런 모습이 담겨 있다.

그러나 시간이 갈수록 그의 카니발 장면은 점차 어두운 톤을 띠게 된다. 그가 그린 〈카니발 장면〉에서는 이미 후기의 〈검은 그림 *pinturas negras*〉에 등장하는 괴기스러운 분위기가 지배하게 된다. 마드리드의 카니발 장면을 묘사한 〈정어리 매장 *El entierro de la sardina*, 1812-6〉에서도 비관적인 세계관이 주조를 이루게 된다. 스페인 전역과 서부 피레네 지방의 카니발에 널리 퍼져 있었던 정어리 매장 의식은 재(災)의 수요일에 벌어졌던 행사로서 카니발의 마지막과 사순절의 시작을 의미했다 (Stoichita and Coderch 1999, 33).

흥미로운 것은 정어리 매장을 둘러싼 카니발 의식을 고야가 두 가지 버전으로 그렸다는 점이다. 1812년에서 1816년 사이에 그린 것으로 추정되는 왼쪽의 그림에서 사람들은 카니발의 마지막 순간을 즐기고 있다. 하지만 왼쪽의 칼을 찬 사람이 이들을 위협하고 있으며 이 장면을 곰이 놀라며 쳐다보고 있다. 이로써 흥에 겨운 카니발의 축제 속에서 위기감이 느껴진다. 이러한 위기감은 나중에 그려진 오른쪽 그림에서 확실하게 구체화된다. 오른쪽의 그림은 '죽음(MORTUS)'이라고 쓰인 깃발 아래서 신부와 수녀들이 춤을 추고 있다. 익살스러운 돼지의 얼굴을 그린 깃발이 죽음을 나타내는 것으로 바뀐 것이다.[8] 이것은 카니발을 넘어선 종교의 승리로 해석될 수도 있지만 신부와 수녀가 흥겹게 즐기고 있다는

8) 스토이치타(Stoichita,1999)에 의하면 중세 스페인에서 카니발의 마지막 날에는 정어리 대신 돼지를 매장했다고 한다. 정어리보다 더 오래 보존이 가능한 돼지를 매장함으로써 카니발이 조금이라도 더 연장되기를 바라는 마음을 담은 것이라고 스토이치타는 설명한다.

점에서 가톨릭에 대한 풍자와 조롱을 의미한다고 볼 수도 있다. 수녀가 춤을 추는 장면은 알모도바르의 영화 〈어둠 속에서 Entre tinieblas〉에서 마약을 복용하고 대중가요를 부르는 수녀들의 모습을 연상시킨다. 실상 종교인을 둘러싼 그로테스크한 재현은 -춤은 무질서하고 광기에 휩싸여 있는 듯하다- 알모도바르 영화의 기본적 이미지가 된다.

한편, 고야는 동판화 시리즈인 〈까프리초스 *Caprichos*〉를 제작하여 『디아리오 데 마드리드 *Diario de Madrid*』에 광고를 게재하고 마드리드 시민들에게 판매하는데 이것은 먹고, 마시고, 토하고, 울고, 웃는 카니발적 육체의 삶을 묘사한 것이었다. 여기에서 고야는 성직자들의 타락과 부패, 대중들의 무지몽매함과 배금주의를 신랄하게 풍자하고 있다. 카니발이 그러하듯 고야의 판화 역시 그로테스크하게 재현된 육체적 삶 속에 정치적 전복성을 숨기고 있다.

고야에 이어 도시 공간 마드리드에 집중하며 "삶의 물질·육체적 원리"를 묘사한 작가는 까를로스 아르니체스(Carlos Arniches)였다.[9] 그는 사이네테 형식을 통해 마드리드 서민들의 애환을 풍자적인 유머와 함께 그려내고 있다. 디아스 까냐바떼는 "마드리드 정신(El madrileñismo)은 아르니체스에서 정점에 달한다. 풍습들이 묘사되고 형성된다. 어쩌면 마드리드 정신은 사라질지도 모른다. 그러나 아르니체스의 사이네테에서 영원히 살아 있을 것이다"라고 말했을 정도로 아르니체스는 풍속적인 마드리드에 천착하고 있다(Arniches 2001, 25 재인용). 특히 사이네테 모임집인 『토속 마드리드 *Madrid Castizo*』(1917)에서 아르니체스는 완숙한 솜씨로 마드리드 서민들의 삶을 해학적으로 그려내고 있다.

---

9) 물론 마드리드 서민의 삶을 연극에 담은 극작가로서 아르니체스가 처음은 아니다. 예를 들어 18세기 신고전주의 극작가 돈 라몬 데 라 크루스 (Don Ramón de la Cruz, 1731-94)는 마드리드의 삶을 풍자적으로 묘사한 희곡모음집 『마드리드 집담회 *Las tertulias de Madrid*』를 남겼다. 그러나 마드리드에 대한 그로테스크하고 카니발적인 묘사는 아르니체스와 바예 인클란으로 대표된다고 할 수 있다.

그의 사이네테는 “안타깝고 비참한, 마드리드의 지저분한 구역(inmundos rincones de un Madrid lamentable y mísero)”을 그리고 있기 때문에(Arniches 2001. 53) 만사나레스 강, 라스뜨로, 라바삐에스(Lavapiés) 등 마드리드 남부의 서민촌이 주 무대가 되고 있다. 이러한 공간에 수많은 인물군(群)이 등장하고 있으며 그들이 하루하루의 삶 속에서 겪는 다양한 에피소드가 민중들의 해학 속에서 펼쳐진다. 천태만상의 서민들이 우글거리며 “자유롭고 친밀한 언어”가 오가는 아르니체스의 마드리드는 바흐친이 설명한 카니발의 광장과 매우 닮아 있다. 실제로 인물들의 대사에는 서민들이 흔히 그러하듯 어미의 d가 생략되고 있으며 구수하고 토속적인 은어들이 오가고 있다.

카니발의 공간으로서 마드리드는 바예 인끌란의 희곡『보헤미아의 빛 *Luces de Bohemia*』에서 적나라하게 묘사된다. 20세기 초 마드리드는 몰락한 지식인, 눈먼 시인, 창녀, 포주가 뒤엉켜 데카당스적 공간을 만들고 있다. 술주정뱅이들은 밤새 술을 마시며 도시의 뒷골목을 배회하고 길에서 잠을 자다 동사(凍死)하곤 한다. 물론 이런 상황에서도 풍자와 유머는 번뜩인다.『보헤미아의 빛』의 한 등장인물은 “스페인에서 빵이 부족할 수는 있소이다. 그러나 위트와 유머는 계속될 것이요” 라고 말한다(Valle-Inclán 1989, 65).

잘 알려진대로 바예 인끌란의 그로테스크하고 유머러스한 표현법은 에스뻬르뻰또(esperpento)라는 미학을 탄생시켰다. 에스뻬르뻰또는 오목거울을 통해 사물을 보듯 현실을 이지러뜨려 표현하는 것으로서 ‘익살스러운 왜곡’이라는 점에서 카니발의 그로테스크와 상당한 관련이 있다. 바예 인끌란의 마드리드는 고야가 〈까프리초스〉에서 묘사한 그로테스크한 마드리드와 상당히 닮아 있다.

이러한 스페인 특유의 그로테스크 미학은 외국인들에게는 다소 낯선

것일 수 있다. 스페인 내에서 그토록 환영을 받은 바예 인끌란이나 아르니체스가 외국에는 동시대 다른 스페인 극작가들에 비해 비교적 덜 소개된 것만 봐도 알 수 있다. 알모도바르의 그로테스크한 유머와 재현 역시 초기에는 주로 포스트모더니즘과 연관되어 논의되었던 것은 이러한 사정과 무관하지 않아 보인다. 그러나 그의 영화 미학은 이렇듯 스페인적 맥락 속에도 깊게 뿌리내리고 있다고 할 수 있다.

Ⅲ. 알모도바르의 영화에서 역사적 공간으로서 마드리드

바흐친이 묘사하는 카니발의 공간이나 그 원류가 되는 니체의 디오니소스적 공간은 이상화된 유토피아적 공간이지 특정한 역사적 구체성을 갖는 공간이 아니다. 물론 바흐친적인 의미의 카니발 공간이 유럽 역사에서 존재하지 않았던 것은 아니다. 바흐친은 중세 유럽 도시에서 실제로 펼쳐졌던 카니발에 대해 언급하고 있다. 하지만 그가 주로 영감을 얻은 원천은 라블레의 소설을 비롯하여『돈키호테』, 셰익스피어의 희곡 등 주로 문학 작품이었다.

그러나 알모도바르의 카니발적 공간은 마드리드라는 구체적이고 역사적인 공간이다. 그는 여느 도시나 카니발적이라고 하는 것이 아니고 프랑코가 죽은 후 모비다(La movida)가 펼쳐졌던 1980년대의 마드리드가 그렇다고 말한다. 전환기(La Transición)의 마드리드를 연구한 테레사 빌라로스는 다음과 같이 그 시대의 마드리드를 묘사한다.

> 무질서하고, 가출한 아이 같고, 매우 소란스러운 동성애자, 마약 중독자, 창녀, 거지, 광인, 소외 받은 이들이 전환기의 "플루마 pluma"[10]를 구성했다. 이들은 프랑코가 죽은 후 등장한 새로운 주

> 체들로서 끔찍스럽도록 떠들썩하게 그 때까지 쓰이고 있던 전통적인 서사를 해체하고 추방하였다. (Vilarós 1998, 183)

알모도바르는 이러한 전환기에 나타난 인물이었다. 그가 주도했던 모비다는 새로운 시대의 도래를 알리는 민중적인 축제였다. 모비다가 다른 도시도 아닌 마드리드에서 유행한 것은 프랑코 집권기 동안 가장 억압적이고 공식적인 삶이 지배하던 정치의 중심지였기 때문이다. 바흐친 역시 공식적인 삶과 대비되는, 제2의 삶으로서 카니발의 세계를 설명한다. 결국 프랑코이즘의 종말에 대한 축제가 모비다였으며 알모도바르의 영화는 이를 반영하고 있다고 볼 수 있다.

물론 이렇게 정치적 권위와 질서가 사라진 공간은 외양상 포스트모던한 상황이라 할 수 있다. 그래서 스페인의 포스트-프랑코 시기는 포스트모던과 연관되어 논의되기도 했다. 알모도바르의 영화가 포스트모더니즘 미학과 결부되어 논의된 것 역시 이런 맥락에서였다. 그러나 빅토르 푸엔테스는 스페인의 포스트모더니즘이 결국 모비다와 카니발이었다고 말한다.

> 알모도바르가 그의 첫 번째 작품을 만들 때 포스트모더니즘에 의해 선언된 "역사의 종말"은 스페인에서 특별한 의미를 띠게 되었다. 이것은 두 스페인 사이에 벌어진 형제살해의 유산뿐만 아니라 프랑코이즘의 종말을 의미했다. 따라서 스페인의 포스트모더니즘은 모비다처럼 거리와 대중적인 공간에서 벌어진 민중 축제로서 카니발의 분위기를 띠게 되었다. (Fuentes 1995, 157)

그러나 또 한편, 이러한 카니발의 마드리드는 앞서 살펴보았듯 스페인 예술에서 이미 등장하던 것이었다. 언더그라운드의 감수성을 지닌 알모

---

10) 스페인어 속어에서 Pluma는 여성 흉내를 내는 남성 동성애자를 뜻한다.

도바르의 인물들이 활보하는 전환기의 마드리드는 아르니체스와 바예 인끌란이 묘사했던 세기 초의 마드리드와 크게 다르지 않다.[11] 이 점에 대해 파스쿠알리나는 다음과 같이 말한다.

> 거리를 쏘다니는, 바예 인끌란의 시인 막스 에스뜨레야는 절대적인 행동의 자유 속에서 어떠한 도덕성에도 신경 쓰지 않은 채 자신들만의 표현법을 만들고 마약을 즐기면서 다양한 성적 정체성을 추구하는 스크린 속의 새로운 삐까로들로 대체되었다.
> (Pasqualina Forgione 2003, 212).

알모도바르의 마드리드는 '열정의 미로'로서 한 등장인물에 의하면 "세상에서 제일 재미있는 도시"다. 이 도시는 "스페인의 과거와 세대적인 단절이 이뤄지는 장소"(D'Lugo 2006, 17)로서 "유토피아적이고 비사회적"(Mazierska and Rascaroli 2003, 31)인 공간이다. 마드리드에서도 가장 카니발적 공간이라 할 수 있는 벼룩시장에서 시작하는 〈열정의 미로 *Laberinto de pasiones*〉(1981)에는 민주화 시대와 함께 새롭게 등장한 '삐까로'들이 자신의 욕망을 좇아 도시 전역을 훑고 다닌다.

이러한 마드리드는 알모도바르의 영화에 구체적인 지시성과 함께 등장한다. 어떠한 도시 공간이라도 상관없다는 식이 아니라 설정 숏을 통해 라스뜨로, 카스떼야나 거리(Paseo de la Castellana), 그란 비아 거리(Calle de Gran Vía), 알깔라 문(Puerta de Alcalá), 유럽의 문(Puerta de Europa), 오에스떼 공원(Parque de oeste) 등 마드리드의 랜드마크 공간들이 배경으로 등장한다. 이것은 아르니체스의 연극에서 라바삐에스 등의

11) 알모도바르는 2000년대에 들어서야 영화의 공간적 배경으로서 마드리드를 벗어나고 있다. 2000년까지 그가 만든 14편의 장편 영화 중에서 〈내 어머니의 모든 것 *Todo sobre mi madre*(1999)〉만 바르셀로나를 배경으로 하고 있을 뿐 -이 영화도 많은 부분의 촬영은 마드리드에서 이루어졌다- 다른 작품들은 모두 마드리드를 배경으로 하고 있다.

서민구역, 바예 인끌란의 연극에서 구시가지가 배경이 된 것과 같은 것으로서 마드리드에 대한 알모도바르의 오마주라고 할 만 하다. 마드리드의 삶이 싫어 시골로 내려가는 인물도 있다. 〈내가 무엇을 했다고 이런 꼴을 당해야 하나 *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*〉(1983)의 할머니와 〈날 묶어줘! *Atame!*〉(1989)의 정신지체 납치범 리키가 그들인데 하지만 이미 폐허가 된 마을은 이들의 안식처가 될 수 없다. 결국 시골로 떠나는 것은 과거로의 퇴행적인 여행이며 카니발의 축제와 같은 마드리드는 민주화 이래로 새롭게 태어난 스페인을 의미한다.

Ⅳ. 물질적·육체적 삶의 도시 마드리드

이렇게 해서 알모도바르의 마드리드는 카니발의 공간이 된다. 빅토르 푸엔테스는 알모도바르의 미학이 바흐친이 설명하는 카니발리즘 미학과 닮아 있음을 아래와 같이 설명하고 있다.

> 알모도바르의 영화는 카니발레스크의 영화적 재현에 대한 히스패닉 예술의 가장 최근 공헌이다. 실제로 현상들에 대한 알모도바르의 탐험은 이 장르(카니발레스크)에 관한 바흐친의 분석과 전적으로 일치하고 그의 영화는 카니발 요소라고 여겨지는 것들을 제공하고 있다. 그것은 삶의 모든 면에 작동하는 방종스런 혼란에 대한 즐거운 포옹, 가장 신성하고 타부로 여겨지는 주제에 대한 자유로운 패러디와 코믹한 태도, 그로테스크 리얼리즘, 거꾸로 뒤집혀진 세계관 등이다. (Fuentes 1995, 157-8)

카니발의 공간으로서 가장 중요한 것은 웃음이다. 흥미로운 것은 〈페피, 루시, 봄 *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*〉(1980), 〈열정의

미로〉, 〈어둠 속에서 *Entre tinieblas*〉(1983) 등 초기 작품의 환호적인 웃음이 점차 냉소적이고 신랄한 웃음으로 바뀐다는 것이다. 바흐친 역시 중세로부터 시간이 경과하며 바뀌게 된 웃음의 성격에 대해 자세하게 설명하고 있다. 즉 바흐친은 중세의 환호작약하던 카니발의 웃음이 근대에 접어들면서 그로테스크하고 음울한 웃음으로 변모하게 되었다고 쓰고 있는데(Bajtín 1995, 39-57) 알모도바르의 영화는 이러한 변모의 과정을 여실하게 보여준다.[12]

알모도바르 영화의 웃음은 슬랩스틱 코미디 또는 재치 있는 말장난의 웃음이 아니다. 그의 웃음은 기상천외하고 부조리한 상황 자체가 만들어 내는 어이없는 실소(失笑)로서 많은 부분 '격하'와 '과도함'에서 나온다. '격하'는 바흐친에 의하면 성스럽고, 고상하고, 추상적인 것을 저속하고 상스러운 육체적·물질적 층위로 강등시키는 것으로서 카니발의 기본 원리가 된다. 바흐친은 중세 교회의 다양한 상징과 의식을 우스꽝스럽게 패러디한 카니발의 장난을 '격하'의 대표적인 예로 본다(Bajtín 1995, 63-81).

'격하'의 예는 스페인 문학과 예술에서 무수히 등장한다. 『돈키호테』는 '격하'를 작품의 기본 원리로 삼고 있다고 해도 과언이 아니다. 중세의 영웅적인 편력기사를 패러디한 깡마른 엉터리 기사 돈키호테가 등장하는 것이 '격하'의 가장 극적인 모델이기 때문이다. 무식하고 상스러운 산초 판사가 섬의 영주가 되는 것 역시 중세의 공직자를 격하시키는 카니발의 유쾌한 유희다. 이렇듯 『돈키호테』는 환상으로 가득 찬 중세 기사도의 세계를 물질적인 세계와 육체의 저급한 층위로 사정없이 격하시킨

12) 알모도바르 영화에서 웃음의 성격 변화는 스페인 사회 자체의 변화와 상당히 관련이 있어 보인다. 즉 민주화 시대 초기 모비다로 대표되는 스페인 사회의 환호적인 분위기가 시간이 흐르면서 점차 환멸(desencanto)의 정서로 바뀌어 간 것을 알모도바르의 영화가 반영하고 있는 것이다.

다. 고야는 에칭 시리즈에서 '격하'된 성직자들의 모습을 그로테스크하게 희화화하고 있다. 신부들의 탐욕과 성욕은 식욕에 빗대어져 교묘하게 패러디되고 있다.[13] 바예 인끌란이 에스뻬르뻰또 미학을 통해 표현하는, 뒤틀린 형상의 스페인 역시 신화적인 스페인 제국이 '격하'된 것이다.

알모도바르 영화에도 많은 '격하'가 등장하지만 가장 대표적으로 '격하'되는 대상은 역시 가톨릭의 예배 의식 또는 성직자들이다. 〈어둠 속에서〉에서 등장하는, '미천한 구원자들' (Las redentoras humilladas) 이라는 이름의 수녀원에서 '소똥', '길거리의 쥐', '길 잃은 자', '독사' 등의 별명을 가진 수녀들이 마약을 복용하고 팝음악을 듣고 호랑이를 키우고 있다. 〈날 묶어줘!〉는 성모와 예수를 그린 앤디 워홀 풍의 그림을 클로즈업하는 것으로 시작하는데 이 그림은 나중에 포르노 배우와 정신병자가 열정적인 성행위를 나누는 침대 위에 걸린 액자로 밝혀진다. 예수와 성모상에 대한 경배 의식이 성행위로 격하되는 것이다. 〈욕망의 법칙 *La ley del deseo*〉(1987)에서 주인공 가족이 사는 아파트에는 성모상과 제단이 마련되어 있고 소녀는 자주 기도를 드린다. 그러나 카메라로 클로즈업되자 그 제단 위에는 치마가 날리는 마릴린 먼로의 인형이 전시되어 있다.

알모도바르의 영화에 긍정적 이미지의 성직자가 등장하는 경우는 거의 없다. 〈욕망의 법칙〉과 〈나쁜 교육 *La mala educación*〉(2004)에서 신부는 어린 학생을 성적으로 유린하여 동성애자로 만든다. 이 외에도 성직자나 가톨릭을 희화화한 에피소드는 그의 영화에 수없이 등장한다. 이러한 성직자에 대한 조롱과 격하는 스페인 영화의 거장인 부뉴엘의 작품에도 자주 등장하던 것이다. 〈안달루시아의 개 *Un chien andalou*〉(1929)에서 줄에 묶인 신부는 우스꽝스럽게 피아노와 함께 끌려가고, 〈황금시대 *L'âge d'or*〉(1930)에선 바위 위의 해골로 남거나 주인공에 의해 창

13) 〈카프리초스 Caprichos〉 13번 *Están calientes* 를 일컫는다.

밖으로 던져진다. 〈부르주아의 은밀한 매력 *Le charme discret de la bourgeoisie*〉(1972)에선 신부가 고해성사를 한 신자를 총으로 쏘아 죽인다. 이렇듯 성직자에 대한 조롱은 스페인 영화에서 자주 등장하던 카니발적 격하로서 알모도바르는 좀 더 과도하게 상황을 설정했을 뿐이다.

알모도바르 영화에서 웃음을 유발하는 또 다른 격하의 대상은 남성성이다. 가부장적 사회에서 특권을 부여받는 강한 남성성은 그의 영화에서 형편없이 격하되어 조롱된다. 〈뻬삐, 루시, 봄〉에서 부인을 억압하고 뻬삐를 성폭행한 경찰은 팝가수 봄 일당에게 고환을 걷어차여 길바닥에 쓰러진다. 〈내가 무엇을 했다고〉에서 폭군처럼 군림하던 남편은 아내로부터 하몬 자루로 얻어맞고 역시 고환을 걷어차여 죽는다. 또한 창녀의 집에 드나드는 겉으로 우람한 남성성을 자랑하는 남성들은 마조히스트로서 여자들로부터 얻어맞거나 노출기호에 의해 여자들 앞에서 우스꽝스럽게 스트립쇼를 벌인다. 〈마타도르〉에서 투우사를 지망하는 주인공은 강력한 남성성을 증명하기 위해 이웃집 여자를 성폭행하려 하지만 실패한다. 〈키카〉에서 탈옥한 포르노 배우는 성폭행을 하는 도중 경찰이 들이닥쳤지만 계속해서 자신의 정력을 입증하기 위해 성폭행에 열중하고 경찰은 그의 다리를 붙잡고 떼어내려 애쓴다. 이렇듯 알모도바르의 영화에서 남성들은 여성들에게 자신의 강력한 남성성을 과시하기 위해 안간힘을 쓰지만 그들의 고환은 여성들에 의해 걷어차이고 남성성은 우스꽝스럽게 격하된다.

권위적인 경찰 역시 알모도바르가 자주 격하의 대상으로 삼는다. 어설프긴 해도 그의 영화는 추리극의 구조를 갖는 경우가 많기 때문에 경찰이 자주 등장한다. 그러나 이러한 경찰이 충직하게 믿음직스럽게 자신의 임무를 수행하는 경우는 거의 없다. 앞서 예로 들었듯 〈뻬삐, 루시, 봄〉의 경찰은 마리화나를 화분에 키우고 있는 이웃집 처녀의 집에 찾아가

비밀을 지켜줄 것을 약속하며 대신 그녀의 몸을 요구한다. 〈내가 무엇을 했다고〉의 경찰은 검도장에서 청소부와 즉흥적인 성관계를 갖지만 전혀 성적 능력을 발휘하지 못한다. 그리고 살인사건의 수사에서도 전혀 단서를 잡지 못하고 살인범인 가정주부에게 농락당한다. 〈욕망의 법칙〉의 경찰은 피의자의 방을 수색하다가 마약이 나오자 증거물로 삼기는커녕 그것을 흡입한다. 〈신경쇠약의 직전의 여자들 *Mujeres al borde de un ataque de nervios*〉(1988)에서 테러리스트 그룹에 대한 신고를 받고 출동한 경찰은 피의자가 수면제를 섞은 가스빠초를 대접하자 아무 의심 없이 받아 마시고 곯아떨어진다. 〈키카 *Kika*〉(1991)의 경찰 역시 무능하긴 마찬가지인데 범죄 신고를 받고 마지못해 출동하지만 그들은 눈앞의 성폭행범을 놓쳐버린다.

가톨릭적인 상상에서 사회의 가장 기본적인 단위가 되는 전통적인 가정 역시 알모도바르의 영화에서 형편없이 격하된다. 그의 영화에서 문제없이 작동되는 가정은 거의 존재하지 않는다. 생물학적인 가족은 개인을 억압하고 심지어는 근친상간을 통해 그의 성적 기호를 혼란스럽게 만들 뿐이다. 대신 성전환자나 동성애자등에 의해 구성되는 대안적인 가정이 오히려 애정으로 결합되며 전통적 의미의 가정을 비웃는다. 가장 대표적인 예는 〈욕망의 법칙〉에 등장하는 가정일 것이다. 여기에서 어릴 적 아버지와의 관계에 의해 동성애 기질을 갖게 된 티나는 성전환자가 되어 딸(아다)을 입양하고 게이 오빠와 함께 가정을 이룬다. 이 결합은 영화에서 완벽한 가정으로 기능하는데 딸은 이혼한 생모와 함께 가길 거부하며 오히려 티나 남매와 같이 살기를 원한다. 알모도바르는 여기에 더욱 의미심장한 위트를 더하는데 생물학적으로 여성배우(카르멘 마우라)가 성전환자 티나를 연기하고 생물학적으로 성전환자인 배우 비비 안데르손이 여성 인물을 연기하도록 하여 생물학적 젠더에 대한 관객의 선

입견을 비웃는다.

또한 카니발의 공간으로로서 알모도바르의 마드리드에는 유토피아적 자유가 펼쳐진다. 알모도바르는 "과도함의 감독(cineasta del exceso)"으로 불려질 정도로(Gubern 2005, 46) 표현이나 행동을 극단으로 몰고 간다. 그의 인물들은 섹스, 마약, 사랑 등을 추구함에 있어 사회적 제약에 아무 거리낌이 없이 자신들의 욕망에 충실하다.[14] 물론 이들은 당시 마드리드의 언더그라운드 문화였던 모비다(La movida)를 반영한다. 가톨리시즘에 기반한 전통 스페인의 보수성을 조롱하기 위해 알모도바르의 주인공들은 욕망의 과도한 분출을 일삼는다.

알모도바르의 초기 영화는 비록 독립영화라는 꼬리표를 달고 있었지만 이제까지 스페인의 어떤 문화상품에서도 볼 수 없었던 과도하고 파격적인 씬으로 넘쳐난다. 〈페피, 루시, 봄〉의 젊은이들은 마약, 술, 도착적 성관계, 집단혼음을 환호적으로 즐긴다. 이들은 그 어떤 사회적 제약으로부터도 자유로운, 완전히 새로운 인간상을 보여준다. 〈열정의 미로〉에서 등장인물은 모두 자신의 성적 기호에 따라 욕망을 쫓아 도시를 헤맨다. 알모도바르는 이러한 과도함을 일상적인 것과 태연하게 병치시켜 웃음을 유발한다. 가령 〈페피, 루시, 봄〉의 루시는 가정주부인데 팝가수 봄의 오줌세례를 받고 젊은이들의 난교 축제에 참가한다. 〈내가 무엇을 했다고〉에서 창녀의 집을 찾은 노출주의자가 자기의 '쇼'를 보아줄 여자를 찾자 마침 밖에서 들어오던 옆집 가정주부가 불려가 장바구니를 옆에 둔 채 그의 성행위를 지켜본다. 또한 마드리드 도시 영세민의 삶을

14) 예일대 교수 모레이라스 메노르는 이러한 과도함이 1980년대 스페인 문화의 속성이라고 말한다. 그는 프랑코 시대 동안 오랫동안 금지되었던 것이 한꺼번에 분출되어 나옴으로써 국내외에서 '과도함의 스페인 España del exceso'으로 인식되었다고 말한다 (Moreiras 2002, 90). 그러나 이것은 '모비다'로 대표되는 젊은 세대의 문화와 대중문화 상품의 일반적 경향이었을 뿐 전통적이고 보수적인 기성세대의 문화 역시 공존하며 갈등을 겪고 있었다고 보아야 할 것이다.

배경으로 하는 이 영화에서 한 소녀가 엘리베이터를 세우거나 손도 대지 않고 벽지를 바르는 등 초능력을 발휘한다.

물론 이러한 과도함은 카니발의 기본 원리 중 하나다. 절제, 금욕, 엄숙이 지배하는 공식 생활에 반하여 카니발은 과도함, 방탕, 무절제를 축하하고 즐긴다.[15] 바흐친에 의하면 카니발은 일시적으로 모든 지배적인 진리, 규범, 제도로부터 해방된 공간으로서 카니발에 참여하는 민중들은 절대적인 자유를 누리며 유토피아적인 제2의 삶을 맛보게 된다. 알모도바르 초기 영화의 주인공들은 바흐친이 설명한 중세 카니발의 민중들과 매우 닮아 있다.

알모도바르는 이러한 모비다의 중심인물로서 그의 첫 장편 영화인 〈페피, 루시, 봄〉, 그리고 두 번째 작품인 〈열정의 미로〉는 모비다를 고스란히 스크린에 옮겨 놓은 것이었다. 따라서 알모도바르 초기 영화의 인물들은 아르니체스나 바예 인끌란의 작품과 마찬가지로 주류 사회에서 정치적·경제적으로 소외된 존재들이다.

카니발의 공간이 그러하듯 알모도바르의 마드리드에선 거꾸로 뒤집힌 세상이 펼쳐진다. 그래서 〈열정의 미로〉에선 왕자가 군중이 우글거리는 벼룩시장에서 사랑을 찾아 헤매고 〈하이힐 *Tacones lejanos*〉(1989)에서는 검사가 밤에는 여장남성 가수가 되며 〈어둠 속에서〉에서는 수녀들이 마약을 하고 동성애를 희구한다. 이러한 절대적 자유의 공간에서 마약은 구하기에 너무나 손쉬운 것이다. 수녀, 가정주부, 어린 소년, 경찰, 영화

15) 이렇게 과도함이 천연덕스럽게 등장하는 것은 라틴아메리카 붐 소설에서도 자주 등장하는 수법이다. 잘 알다시피 붐 소설의 중심적 미학인 마술적 사실주의에는 과도함과 과장이 일상적인 것 속에 아무렇지도 않게 포함되고 서술자는 이것을 아무런 톤의 변화 없이 태연자약하게 서술함으로써 기이한 유머를 유발한다. 흥미로운 것은 알모도바르가 붐 소설을 영향을 스스로 말하고 있다는 것이다. 그는 1969년 마드리드에 올라왔을 때 "사회적 문학적으로 두 가지 거대한 폭발과 마주치게 되었는데 하나는 히피 운동이고 하나는 중남미 문학의 붐이다"라고 말하며 (Fuentes, 1995: 156) 라틴아메리카 붐 소설의 영향을 이야기하고 있다.

감독 등 계급과 연령을 막론하고 누구나 마약을 일상적으로 복용한다. 그래서 〈날 묶어줘〉에서 치통 때문에 마약을 찾는 포르노 배우에게 약사는 "그 거리에 가면 당신들이 찾는 모든 종류의 마약을 다 구할 수 있어요"라고 말한다.

알모도바르의 마드리드에선 모든 종류의 성적 욕망이 자유롭게 분출된다. 〈페피, 루시, 봄〉에서 순종적인 가정주부였던 루시는 페피와 봄을 만나 자신의 내재된 메조키즘적 욕망을 발견하게 된다. 〈내가 무엇을 했다고〉의 창녀 크리스탈의 집엔 메조키즘, 노출기호증 등 다양한 욕망을 가진 고객들이 우글거린다. 삼각관계의 남성 동성애를 다룬 〈욕망의 법칙〉은 그 동안 동성애를 은밀한 욕망으로만 표현해 왔던 스페인 영화사에서 남성 동성애를 아무 거리낌 없이 드러내 놓고 축하하는 첫 작품이었다. 이 영화의 마지막 시퀀스에서 게이 영화감독을 납치한 범인(안토니오 반데라스)은 경찰이 올려다보는 아파트에서 마지막 열정을 불태운다.

여기에서는 모든 종류의 인간관계가 가능하다. 아버지와 남색 관계에 있던 아들은 성전환 수술을 받아 여자가 되고 딸아이를 입양하여 키운다 (〈욕망의 법칙〉). 딸은 엄마의 옛 애인과 결혼하고 자신의 엄마를 모방하는 여장남자의 아이를 임신한다 (〈하이힐〉). 아버지는 아들과 부인을 버리고 거리고 나가 성전환자 창부가 된다. 에이즈에 걸린 수녀는 임신을 하고 아이를 낳지만 아이는 HIV 음성으로 판명된다 (〈내 어머니의 모든 것〉). 한 마디로 알모도바르의 마드리드는 모든 것이 가능한 카니발의 광장인 것이다.[16]

16) 알모도바르 영화의 마드리드는 민주화 이래로 급격하게 변모한 이 도시의 실제 삶을 어느 정도 반영하는 것이기도 하지만 또 한편 그 급진성으로 도시의 변화를 선도한 측면도 있다. 이런 점에서 알모도바르 영화가 가진 사회·문화적 역할이 논의되어 왔던 것이다. 물론 이러한 역할도 1990년대로 넘어가면서 점차 줄어들게 된다.

Ⅴ. 나가며

지금까지 살펴보았듯 마드리드는 스페인 카니발 예술에서 가장 보편적인 공간이 되어 왔다. 역사적으로 보다 자유로운 문화적 분위기 속에 있었던 바르셀로나에 비해 마드리드에서 더욱 풍성한 카니발 예술이 꽃을 피웠다는 것은 공식적인 삶에서의 해방구로서 유럽 카니발의 전통을 보았던 바흐친의 설명에 부합한다. 이런 점에서 알모도바르의 영화 역시 굳이 서구적인 포스트모더니즘을 끌어오지 않더라도 스페인의 카니발의 전통 속에서 적절하게 조명될 수 있다. 알모도바르의 상상력이 고야, 아르니체스, 바예 인끌란, 부뉴엘 등의 예술가들로부터 영감을 받은 부분은 앞에서 설명했듯 여러 평자들이 지적하고 있다.

이러한 사정을 고려하면서 좀 다르게 본다면 알모도바르 영화의 포스트모던함이란 표피적인 것일 수 있다. 실제로 스페인 학자 중 일부는 모비다를 중심으로 한 1980년대 마드리드의 문화는 포스트모던 시뮬라크라에 불과하다고 말한다(Vernon and Morris 1995, 10-11). 이러한 평가는 갓 독재시대에서 벗어난 스페인에서 세계적으로 전위적인 미학이 나올 수 있겠느냐는 시대정황적인 회의에서 비롯된다. 그러나 포스트모더니즘 자체는 제임슨의 말대로 이미 존재하는 과거의 재료를 혼성모방(pastiche)한 것이다. 알모도바르는 자신이 익숙한 스페인의 문화적 전통을 새로운 감수성과 함께 잘 끌어온 것이다. 로만 구번은 알모도바르의 전략을 다음과 같이 설명한다.

> 알모도바르의 영화는 스페인 문화 전통을 도시적, 포스트모던적으로 재창조한 것으로서 국제 영화 시장에서 새로움의 아우라를 수여받으며 "가장 훌륭한 국제 영화는 훌륭한 국가적 영화다"라는 로셀리니의 격언을 확인시켜 주었다. 알모도바르는 피카레스크 소

> 설, 사이네테, 에스뻬르뻰또, 멜로드라마에서 추출한 다양한 요소들을 장르적 혼합의 과정(proceso) 속에 집어 넣었다.(Gubern 2005, 46)

혹자는 스페인 예술 전통이 알모도바르를 길러낸 토양이 되었다고 보기에는 그의 교육적 배경이 박약하다는 것을 지적할지 모른다. 그러나 『돈키호테』에서부터 이어져 내려오는 스페인 카니발 예술 전통은 늘 대중과 함께 하는 것이었고 스페인인들의 일상생활과 정서에도 깊히 뿌리내리고 있다. 알모도바르의 영화는 이러한 정서를 새로운 방식과 스타일로 표현하고 있다고 할 것이다.

그래서 국제 시장에서 알모도바르의 영화는 포스트모더니즘으로 소비된다. 세계의 관객들은 알모도바르 영화가 전시하는 표피적 이미지의 스페인에 매혹된다. 어쩌면 알모도바르의 국제적 성공은 바로 이러한 표피성에 있는지도 모른다. 보들리야르의 말대로 노동의 흔적이 부재한 상품이 패티쉬가 된다(Baudrillard 1981, 93). 전통과 역사의 자취가 포착되지 못한 채 피상적으로 인식되는 알모도바르 영화의 스페인성은 노동의 흔적이 부재한 상품과 같고 그래서 세계의 관객들에게 패티쉬로 소비된다. 이것은 오늘날 내셔널 시네마가 세계 시장에 소구될 때 흔히 일어나는 현상이고 많은 감독들이 이를 전략적으로 활용하고 있다. 알모도바르 영화의 세계적 성가(聲價) 역시 이렇게 설명될 수 있을 것이다.

참고문헌

김재선(2008), 「아르니체스극에 나타난 웃음 연구」, 스페인어문학 연구, Vol.46, pp.103-116.

임호준(2000),「그로테스크 육체: 니에바와 알모도바르의 그로테스크 리얼리즘」, 서어서문연구, Vol.17, pp.455-474.

_____(2001),「포스트모던 로칼리즘: 알모도바르 영화의 역사적 사회적 배경」, 문학과 영상, pp.145-170.

Allinson, Mark(2001), *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*. New York: IB Tauris.

Bajtín, Mijail(1995), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Baudrillard, Jean(1981), *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louis: Telos press.

Bergmann, Emile and Paul Julian Smith, ed.(1995), *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*, Durham: Duke UP.

D'Lugo, Marvin(2006), *Pedro Almodóvar*. Urbana: Univ. of Illinois Press.

Fauconnier, David(2005), "Lo grotesco en el cine de Almodóvar" in Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela (ed.), *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional* "Pedro Almodóvar". Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Fuentes, Víctor(1995), "Almodóvar's postmodern cinema: A work in progress" in Vernon and Morris. pp.155-170.

Gallero, José Luis, ed.(1991), *Sólo se vive una vez: Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ardora.

Gubern, Román(2005), "Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar", in Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela (ed.), *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional* "Pedro Almodóvar". Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Laiglesia, Juan Carlos de.(2003), *Ángeles de Neón: Fin de Siglo en Madrid (1981-2001).* Madrid: Espasa Calpe.

Madrell, James(1995), "Sense and Sensibility, or Latent Heterosexuality and Labyrinth of Passions", *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*. Ed. Kathleen Vernon and Barbara Morris. London: Greenwood Press.

Mazierska, Ewa and Laura Rascaroli(2003), *From Moscow to Madrid: Postmodern Cities. European Cinema.* London: I.B.Tauris.

Moreiras Menor, Cristina(2002), *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias.

Pasqualina Forgione, Anna(2005), "Pedro Almodóvar y el esperpento: hacia una nueva retórica de la imagen" in Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela (ed.), *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional* "Pedro Almodóvar", Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp.207-228.

Polimeni, Carlos(2004), *Pedro Almodóvar y el Kitsch español*, Madrid: Intelectuales.

Schulz, Andrew(2005), *Goya's Caprichos: Aesthetics, Perception, and the Body*, New York: Cambridge UP.

Smith, Paul Julian(1992), *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film*, 1960-1990. New York: Oxford UP.

Stoichita Victor I. and Anna Maria Coderch(1999), *Goya: The Last Carnival*, London: Reaktion Books.

Triana Toribio, Núria(2000), "A Punk called Pedro: la movida in the films of Pedro Almodóvar", *Contemporary Spanish Cultural Studies*, Ed. Barry

Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas. London: Arnold, pp.274-282.

Valle-Inclán, Ramón del(1989), *Luces de Bohemia*. 16ªed. Madrid: Espasa-Calpe.

Vernon, Kathleen and Barbara Morris ed.(1995), *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*. Westport: Greenwood Press.

Vidal, Nuria(1988), *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destinolibro.

Vilarós, Teresa M.(1998), *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid, Siglo XXI.

Yarza, Alejandro(1999), *Un caníbal en Madrid: La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid: Ediciones Libertarias.

Zurián Fran A. y Carmen Vázquez Varela ed. (2005), *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional* "Pedro Almodóvar". Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha

논문투고일자: 2010년 1월 11일
심사완료일자: 2010년 5월 28일
게재확정일자: 2010년 6월 22일