

알모도바르의 영화 <그녀와 말하세요>와 <귀향>을 통해 본 여성 편향적 서사*

송선기** · 전희정***

◁ 목차 ▷

- I. 들어가는 말
- II. <그녀와 말하세요>에서의 여성 편향적 서사
 - 1. 등장인물 베니그노와 관련된 여성 편향적 서사
 - 2. 등장인물 마르코와 관련된 여성 편향적 서사
- III. <귀향>에서의 여성 편향적 서사
 - 1. 등장인물 라이문다와 관련된 여성 편향적 서사
 - 2. 등장인물 이레네와 관련된 여성 편향적 서사
- IV. 결론

* 본 논문은 2020년도 조선대학교 학술연구비 지원을 받아 연구되었음

** 조선대학교 글로벌인문대학 스페인어과 교수

*** 조선대학교 대학원 문화학과 석사과정

<Abstract>

A Female-biased Narrative Seen through Almodovar's Films *Hable con ella* and *Volver*

Song, Sunki and Jeon, Heejung

Pedro Almodóvar, a Spanish director and screenwriter, is well-known for employing black comedy-drama and dark romantic comedy in his films with the themes of desire, passion, family, and identity. *Hable con ella* (*Talk to her*, 2002) and *Volver* (2006), with his melodramatic factors, have remarkably female-based narratives, which makes us study their texts. Through these two films of Almodovar, we came to the following conclusion. In the movie *Volver*, the character Paula kills her stepfather, and her mother, Laimunda, destroys and disposes of her husband's body. Reimunda's mother, Irene, is not punished for committing a terrible crime of arson and murder by setting fire to a cabin where her husband and neighbor's woman are together. On the other hand, Benigno, the character in *Hable con ella*, is imprisoned for simple rape and induces the result of suicide, indicating that women's crimes are lenient, but men's crimes are punished with no tolerance. Looking at the process of crime and punishment committed by the male and female characters we discussed through the two films, we can eventually confirm that Almodovar is fully focused on female-biased narratives through these two films.

Key Words

Almodovar, *Hable con ella, Volver*, female-biased narrative, crimes and punishments

I. 들어가는 말

스페인 영화계의 패러다임을 바꾸고 세계 영화계에 충격을 주며 나타난 페드로 알모도바르 감독(Pedro Almodóvar)의 영화는 인간의 다양한 삶의 형태와 본능적인 충위들을 표현하여 감동을 선사하고 진정으로 아름다운 빛나는 순간들을 포착해 낸다. 하지만 그가 묘사하는 특별한 세계와 이야기들은 관객들에게 감독이 제시하는 다양하고 복잡한 현실을 파악하도록 강요하는 측면도 있다. 알모도바르의 작품들은 대체로 선정적인 소재와 정치적으로 민감한 이슈들을 다루면서 동성애자, 범죄자, 마약중독자, 포르노 배우 등 개성적인 이력의 인물을 주인공으로 등장시키고, 멜로 드라마틱한 정서를 기반으로 환상적이고 발칙한 유머를 구사하며¹⁾, 정상인의 영역에서 꽤 떨어져 있는 인물을 묘사하기로 정평이 나 있다. 그의 영화 서사는 항상 혼란스럽기도 하고 다양한 양상을 보이지만 전체적으로 여성의 세계에 관심을 갖기 때문에 “여성 인물들이 관객의 공감을 얻으며, 남성 인물들은 대부분 여성 중심의 서사에서 사건을 제공하는 부차적인 역할에 불과하다”(임호준, 2014: 205)는 평가도 받고 있다. 이 과정에서 흥미로운 점은 사람들의 생각을 자극하기 위해서 억

1) 정동섭(2011: 292)은 멜로드라마 영화의 발전과 관련하여 이 장르의 등장인물들이 사회적 관습에 지배당한 형태가 로맨틱 스크루볼 코미디의 경우 사회적 인 예외범절을 비웃는 것과 구별된다는 토마스 샤츠(1995: 345)의 주장을 인용하고 있다. 또한, 피터 브룩스가 멜로드라마의 특징을 “강렬한 주정주의에서의 탐닉, 도덕적 양극화와 도식화, 존재와 상황, 행위의 극단적 상태, 공공연한 악행, 선한 사람들에 대한 박해, 덕행에 대한 최후의 보상, 야단스럽고 과장된 표현, 모호한 플롯구성, 서스펜스, 숨 막히는 반전”으로 규정하고 있다(리타 펠스키, 1998: 193).

제되지 않는 도덕적 왜곡을 시도하는 과감성을 보여준다는 점이다.

본 논문의 목적은 여성에 대한 특별한 관심과 그녀들의 세계를 집중적으로 보여주는 알모도바르 감독이 생산한 <그녀와 말하세요>(Hable con ella, 2002)와 <귀향>(Volver, 2006)에서 주요 남녀 등장인물들의 행위가 내포하는 의미를 해석하고, 그들이 저지른 범죄와 처벌이 영화와 대본텍스트 내에서 어떻게 이루어지는지를 살펴보는 데 있다. 이를 통해 이 영화들이 여성 중심의 서사에 충실할 뿐만 아니라, 여성에게 철저히 종속적인 남성 인물들을 작품에 등장시켜 여성 편향적 색채를 드러내고 있음을 예증할 것이다. 이를 위하여 <그녀와 말하세요>에서 두 남성 등장인물 베니그노와 마르코와 관련된 여성 편향적 서사가 어떻게 구현되는지를 살펴, <귀향>에서 등장인물 라이문다와 이레네 그리고 파올라와 관련된 여성 편향적 서사를 구체적으로 논증할 것이다. 이 등장인물들을 중심으로 전개되는 특별한 서사를 통해 그의 영화 중 위의 두 작품이 함축하고 있는 특별한 의미는 무엇이며, 변화하는 스페인 사회 속에서 감독이 가진 여성과 남성에 대한 관점을 어떻게 드러내는지를 추적해 보고자 한다.²⁾

II. <그녀와 말하세요>에서의 여성 편향적 서사

1. 등장인물 베니그노와 관련된 여성 편향적 서사

영화의 초반 부, 무거운 느낌의 첼로 연주는 무용극³⁾ 여성들의 힘겨워

2) 알모도바르는 전형적인 가부장적 또는 페미니스트적 상황의 묘사를 통해 그의 영화들을 전개해 나간다. 페미니스트적 상황묘사는 <내가 무엇을 했다고 이런 대우를 받아야 하나>에서 두드러지며, <귀향>에서는 관객들을 전형적인 가부장제 하의 한 가족의 세계로 데려간다.

3) 첼로 전주에 병행하여 오보에의 선율이 흘러나오는 슬픈 멜로디의 음악에 맞추어 여자들이 무용극(Tanztheatre)을 공연한다. 그 무용극은 비언어적 특징을

보이는 표정들과 혼합되어 영화를 보는 관객에게 영화가 어떻게 진행될지에 대한 궁금증을 자아내게 하는 효과를 준다. 무대 위에는 잠옷 비슷하게 특이한 의상의 두 여성 무용수가 등장하여 한 무용수가 특정의 무용 동작을 하면, 다른 무용수가 그녀를 따라 춤을 춘다. 이것은 춤이라기보다 행위예술에 가까워 보인다.⁴⁾ 눈을 감고 헝클어진 머리를 하고 있는 여성 무용수의 표정은 고통스럽고 슬퍼 보인다. 이 무용수의 행위를 따라 하는 또 다른 무용수는 독일 출신 유명 무용가이며 안무가인 피나 바우쉬이다. 무대 위에는 갑자기 남성 무용수가 한 명 나타난다. 피나 바우쉬의 <카페 물러>공연인데 남성 무용수는 두 명의 여성 무용수들의 움직임에 따라 여기저기 위험스럽게 산재해 있는 의자들을 치워준다. 마치 그녀들이 다치지 않도록 보호해 주듯이 말이다.

무대에는 나무의자와 탁자들로 넘친다. 두 여자가 조화를 이루며 출현하는데 눈을 감고 몽유병자처럼(...) 하지만 내가 지금까지 살면서 본 가장 슬픈 표정의 한 남자가 나타나서 그녀들이 부딪치지 않도록 빠른 손동작으로 의자와 탁자들을 치워간다. (Almodóvar, 2002: 21)⁵⁾

무용수들의 춤사위는 억압과 고통스러움에서 벗어나고 싶어 하는 모습으로 비춰지고 그녀들의 표정과 몸짓은 어둡고 힘들어 보인다. 음악 또한 침울하고 어두워 그 공연이 마치 햇볕 한 점 들어오지 않는 축축한 지하실과 같은 공간에서 이루어지는 느낌이다. 앞에서 언급했듯이 갑자

가지고 있으며 무용수의 내면의 언어를 육체의 언어로 끌어내는 치열한 몸짓이며 절규이다. 이 공연은 독일출신 현대무용의 거장으로 평가 받고 있는 피나 바우쉬(Pina Bausch)의 무용극 <카페 물러>(Cafe Muller)이다.

4) 연극 공연 외에도 영화 내 영화, 투우 장면, 텔레비전 인터뷰의 클립, 브라질 가수 카에타노 벨로소(Caetano Veloso)의 특별 음악 공연, 그리고 개인 사진뿐만 아니라 공공 사진들도 포함하고 있다. 발레, 투우, 노래, 영화, 텔레비전, 사진 등이 함께 시청자 또는 대중의 반응을 불러일으키는 공연행위의 콜라주를 형성한다(Burke, 2012: 124).

5) 이하 지문 인용은 모두 Pedro Almodovar(2002)의 *Guion cinematográfico de Hable con ella*, Madrid: Ocho y medio로 하며 이하 인용은 쪽만 표시한다.

기 나타난 한 남자가 그녀들이 자유롭게 춤을 출 수 있도록 의자를 치워 주는 장면에서 그녀들을 지켜주고 도움을 주는 그들의 모습을 우리는 접할 수 있다. 이 무대의 공연에서 여성들이 주인공이고, 남성은 그녀들의 공연을 보조하면서 도와주는 역할을 하여, 그를 여성 중심의 서사를 이끌어 가는데 일조하는 인물이라고 평가할 수 있다.⁶⁾

영화 초반부 <카페 물러> 무대 공연이 끝나고 주요 등장인물들 중 한 사람인 남자간호사 베니그노에 대한 이야기로 전환된다.⁷⁾ 베니그노는 몸이 약간 불편한 아니 좀 게으른 어머니를 15년간 혼자 간호해 오다 그녀가 사망하자 할 일이 없어 집안에만 있다. 베니그노는 어느 날 자신의 집 맞은편 건물의 발레학원 ‘데카당스’에서 연습을 하는 일군의 무용수들을 보게 된다. 그러던 중 꼭 조이는 발레 의상을 입고 연습용 봉대에 기대어 몸을 앞뒤로 구부리면서 연습을 하는 한 매력적인 여성 무용수 알리시아에게 그의 시선이 고정되고 그녀를 마치 스토킨처럼 계속 훑어보기 시작한다. 그러던 어느 날 우연히 베니그노는 길에서 알리시아가 떨어뜨린 지갑을 주워주면서 자연스럽게, 하지만 매우 어색한 모습으로 그녀에게 말을 건넨다. 그녀를 혼자 짝사랑하였지만 말 한마디 걸어보지 못했던 그는 그녀와 눈을 마주 보며 처음 대화를 한 것이다.

이후 2주 동안 알리시아가 무용학원에 나타나지 않자 그녀를 처음 만난 날 그녀를 동반하면서 확인해 놓은 그녀의 집을 기억해 낸다. 그리고 그녀의 근황이 궁금해진 베니그노는 그녀의 아버지가 운영하는 정신의학과 클리닉에 환자로 가장하고 들어가 진료를 받게 되면서 자신의 열다섯 살 이후 지금까지의 삶에 대해 말한다. 의사인 그녀의 아버지 론세로 박사와 베니그노는 이성 관계 및 성적 취향에 대해 얘기를 나누는 과정에

6) 식물인간이 된 애인을 돌보아야 하는 두 남자의 운명을 암시하는 장면이다.

7) 이 영화에서는 세 번의 발레공연이 이루어진다. 한 편의 영화 안에서 세 번의 공연은 영화 전체를 이끌어 가는 힘이며, 주인공들의 성격과 감정과 상황을 보여준다. 그리고 영화 속 전개 과정에 앞으로 일어날 상황들을 예측토록 하는 복선이 되어주며 많은 함축적 의미를 갖는다. 특히 마지막 공연은 죽은 자와 살아남은 자의 슬픔과 새로운 만남과 시작의 가능성을 관객의 상상에 맡기는 역할도 한다.

서 실제로는 자신이 동성에 더 끌리는 것 같다고 거짓말을 한다. 상담을 마친 후 데스크에 간호사가 없는 틈을 이용하여 병원과 연결된 그녀의 가족이 거주하는 공간에 몰래 들어가 그녀의 일부를 소유하려는 유아적인 시도로 헤어클립을 훔쳐 나오면서 마치 그녀와의 사랑의 시작을 예감한 듯 행복한 표정을 짓지만, 그건 곧 다가올 비극적인 종말의 서막일 뿐이다.

나중에 알게 되겠지만 베니그노는 자신의 헌신과 희생이 필요한 연약한 대상을 사랑하는 남성이다. 예를 들면, 그는 어머니를 간호하기 위해 간호사가 되었고, 머리를 감고 손질하는 것조차 귀찮아했던 어머니를 보살피기 위해 미용, 화장, 염색을 배웠다. 그는 어머니를 위해 모든 걸 다 하는 아들로써 15년 넘게 어머니를 위한 유일한 간호사이자 간병인이었으며, 이 두 가지 역할 이상의 다른 사회적 관계에 대한 경험이나 기능 모델이 전혀 없는 특이한 이력과 상태에 놓여있는 인물이다. 베니그노는 누군가를 보살피면서 자신의 존재가치를 느끼며, 보살피는 행위가 생의 중요한 부분을 차지하는 삶을 사는 사람인 것이다.

정신과의사: 최근 15년이라고 했나요? 베니그노: 그래요. 내가 어머니를 책 읽지게 되었을 때 사실 나는 어린애였어요(...) 정신과의사: 말하자면 어머니께 화장과 머리를 손질해 준거네요? 베니그노: 물론이죠. 머리도 잘라주고 염색도 해주고, 손톱 손질도 해주고 어머니의 몸을 아주 잽싸게 앞뒤로 닦아주기도 했어요. 어머니는 불구도 아니고, 미치지도 않았고, 단지 좀 게을렀을 뿐인데 저는 어머니를 등한시하고 싶지 않았어요. (103)

우리는 정신과 의사와 베니그노 사이의 대화를 통해 베니그노의 어머니에게는 육체적으로 아무런 문제가 없었고, 단지 그녀가 보살핌을 받는 것을 좋아했다는 것을 알 수 있다. 이렇듯 베니그노의 청소년기 삶은 모든 것이 어머니를 중심으로 한 헌신으로 규정된다. 그런 어머니가 세상을 떠나자 베니그노는 그 헌신을 받아들일 대상과 주의력을 집중시킬 다른 대상을 찾아야 하는 존재가 된 것이다. 그 대상이 이제 어머니에서 알리시아로 바뀌어 그 자신의 존재가치와 정체성을 확인하고 있다. 베니

그노의 집착처럼 느껴지는 짝사랑은 갑작스럽게 알리시아가 비극적 사고를 당하면서 엄청난 전환점을 맞이하는데, 발레리나였던 그녀는 비가 오는 어느 날 교통사고로 코마 상태에 빠지게 되어 베니그노가 근무하는 병원으로 환자가 되어 들어온다. 그 후 알리시아가 병원에서 보내는 4년 동안 그녀는 의식하지 못하지만, 자신의 생존을 베니그노에게 의존하게 된다. 베니그노도 마찬가지로 그녀에게 의지하고 있는데, 이는 그의 삶에 의미를 부여할 수 있는 유일한 동기가 알리시아에게서 비롯되기 때문이다. 베니그노는 짝사랑하는 알리시아와 안마와 마사지를 통해 끊임없이 육체적으로 접촉하고 위안을 찾는다. 우리는 베니그노가 자기 어머니를 간호하고 돌봐왔던 과정에 대한 언급을 통해, 어머니 사망 이후 베니그노에게 어머니를 간호했던 과정과 알리시아를 간호하는 과정이 유사하다는 사실을 알 수 있다. 그런데 어머니에게 15년 동안 그랬듯이 알리시아에게도 4년 동안 같은 간호를 해주며 보낸 시기를 베니그노는 자신의 인생에서 가장 행복했던 때라고 말하고 있는 지점에서 그가 가치를 두고 있는 존재의 이유와 삶의 의미가 무엇인지가 드러난다.

베니그노: 근무가 없는 날 나는 발레공연을 보러 가기 시작했죠. 극장에도 갔는데, 독일의 무성영화, 미국의 무성영화 등 모든 무성영화는 다 보러 다녔어요. 그리고 그것들을 보고 와서 그녀에게 얘기 해 주었죠. 최근의 4년이 그녀를 돌보면서 그녀가 좋아하는 일들을 하면서 보낸 내 인생에서 가장 행복한 날들이었어요. (Almodóvar: 113)

이렇게 베니그노는 4년 동안 코마 상태에 있는 그녀를 헌신적으로 돌보며, 반응으로 보여주는 육체의 언어를 통해 그녀가 느끼는 추위나 더위를 이해하고 생리 주기까지도 가장 잘 아는 사람이 된다.⁸⁾ 이러한 상황은 코마 상태에 빠져있는 알리시아를 베니그노가 지극한 사랑으로 보살피는 모습으로 비추어지고, 유능하고 능숙한 간호사로서 정당한 간호

8) 하지만 베니그노는 어찌면 목적을 가진 자들에게 희생되는 희생양이 되고 있기도 하다. 그는 알리시아 아버지에게는 알리시아가 코마 상태일 때만 필요했던 고용인에 불과했던 것이다.

행위를 하는 것으로 보이게 한다. 그러던 어느 날 그가 무성영화 <연인이 줄었어요>(Shrinking Lover)를 보고 와서 영화 속 등장인물이 자신의 아내가 개발한 다이어트 약물을 실험적으로 복용하게 되고 그 부작용으로 남성의 성기 크기로 작아진 후 사랑하는 아내의 자궁으로 들어가 영원히 함께 할 수 있게 되었다는 얘기를 하면서, 이 영화를 보고 나서 자신의 마음이 이상해졌다고 고백한다. 알리시아와 영원히 함께하고 싶다는 자신의 감정과 그녀를 향한 욕망을 표현하여 강간의 가능성을 예고하고 있다.⁹⁾ 그는 알리시아 옆에 있기 위해서 스스로 성적 취향이 남성에게 있다고 표현하며 동성애자로 자신을 규정하듯 거짓말을 하고, 이미 강간으로 인한 임신으로 생리가 중단된 알리시아가 여전히 생리를 하는 것처럼 동료 간호사를 속인다. 영화 초반부에 “카메라는 코마 상태의 알리시아를 섬세한 손놀림으로 마사지 해주는 그의 모습을 클로즈업으로 포착하는데, 이 장면은 베니그노 안에 내재해 있는 여성성을 우회적으로 드러내 준다”(정동섭, 2014: 410). 그러나 이 행위는 반대로 베니그노 내부에 숨기고 있던 남성성을 드러내고 알리시아의 몸을 탐닉하며 그의 손을 통해 전달되는 성적 만족감이나 쾌감을 느끼는 행위일 수 있으며, 결과적으로 성폭행에 이르는 과정으로 해석할 수 있다.

병원장: 봅시다! 당신들은 내가 론세로 씨에게 자신의 딸이 저 더 떨어진 놈의 손에 밤 낮 없이 맡겨져 있었다는 사실을 말하기를 원해요? 베가 박사: 베니그노, 당신이 주된 용의자가 된 것 같은데. 무슨 이유로 첫 번째 생리가 끊겼을 때 그걸 숨겼지요? 내가 보기에든 이걸 당신이 어떤 식으로든 설명을 해야 할 부분인 것 같은데(...) (169)

베가 박사의 이 질문에 베니그노는 아무 응답도 하지 못한다. 결국, 생리의 멈춤과 베니그노 사이에는 뭔가 인과관계가 있는 것으로 판단할 수

9) 알모도바르의 시네마 강간 장면의 표현은 상상 속의 무성영화 <El amante menguante(연인이 줄었어요)>로 표현된다. 영화의 화면에서 피처럼 보이는 빨간 색의 두 개의 액체가 충돌하고 합쳐지는 장면이 병실 탁자 위의 전등에 비춰지는데 이것으로 강간의 표현을 대신하고 있다.

밖에 없는 셈이다. 이어서 알리시아를 강간한 죄로 감방에 수감된 베니그노는 알리시아가 아이를 낳다가 위협에 빠지고 아이는 사산되었다는 변호사의 거짓말에 희망을 잃어버린다. 베니그노는 비 오는 창밖을 바라보며 슬픔의 눈물을 가득 담은 채 친구 마르코에게 고해성사를 보듯이 말한다.

베니그노: 마르코, 내가 감옥에 있는 건 문제가 되지 않아요. 내게 중요한 건 알리시아를 볼 수 없다는 점이에요. 법의학에서는 나를 정신병자로 취급해요(...) 재판에서는 그게 나에게 더 유리하다고 말하지요. 하지만 그까짓 재판이 무슨 소용이에요. 알리시아를 보고 싶어요, 그리고 상황이 어떻게 정리되었는지 알고 싶어요. (185)

감방에서 비오는 창밖을 초점 잃은 눈으로 바라보며 무심히 마르코에게 전하는 메시지에 담겨진 감정적 언어와 그의 눈빛은 베니그노의 왜곡된 사랑이 끝나가고 있음을 예측하게 하는 복선이 된다. 누군가는 베니그노의 행동이 알리시아를 위해 보통의 인간으로서는 도저히 할 수 없는 지극한 간호를 한다고 생각할 수 있지만, 베니그노의 손길은 알리시아의 의지나 감정과 아무런 상관없이 그녀의 몸을 유린하고 벌거벗은 무방비 상태에서 마음껏 탐닉하는 말할 수 없이 부도덕한 행위일 수도 있다. 여기서 베니그노와 관련된 두 여성, 어머니와 알리시아를 향한 그의 헌신적으로 보이는 행동들을 어떻게 평가해야 할지에 대한 심각한 딜레마와 직면한다. 앞의 인용문에서 살펴보았듯이 어머니의 벗은 몸을 앞뒤로 닦아주었다는 그의 행위는 순수한 간호행위 혹은 간병하는 과정으로 이해할 수도 있으나, 그가 어머니와의 관계에서 어쩌면 근친상간과 관련된 특별한 감정의 일부를 느꼈을 수도 있을 것이라는 추측도 가능하다. 하지만 이 영화는 이 딜레마에 대한 해결책을 너무도 쉽게 제시한다. 어머니는 사망하였고 베니그노는 강간혐의로 재판받고 교도소에 수감되고,¹⁰⁾

10) 투옥은 신체적 접촉을 불가능하게 했으며 그의 삶의 유일한 의미로 판단되는 알리시아와의 일방적지만 대화를 불가능하게 하여 고립과 박탈을 의미한다. 이제 알리시아가 없는 베니그노의 삶은 감방 창밖으로 떨어지는 우울한 분위

결국 삶에 대한 희망의 끈이 끊어지자 자신 스스로 자살을 함으로써 그 딜레마를 해결해낸다. 영화는 과거로 거슬러 올라가 병원의 같은 층에서 일하는 모든 구성원이 한 방에 모여 강간이 누구의 소행인지를 밝히고자 회의를 진행하는 장면을 보여주는데, 이때 참석한 모두가 긴장한 모습들이 역력하다.

진료부장: 우리 환자 알리시아 론세로 양이 성폭행을 당했고 임신해 있습니다. 병원장: 아직 그녀의 아버지에게 말하지 못했어요. 말하기 전에 당신들은 내 병원에서 감히 누가 그런 짓을 했는지 밝혀야 합니다. (166)

이후 강간한 베니그노는 체포되고, 임신한 알리시아는 깨어났을 때 무슨 일이 일어났는지 알지 못한 채 사산하게 된다. 베니그노도 알리시아에게 무슨 일이 일어났는지 알지 못하고 자살한다. 여기서 베니그노의 자살은 이 영화에 환상적인 공정성의 차원을 더하고 있는 것으로 보이지만 더 깊은 사회적 통념의 구현 수단임이 분명하다. 이 영화는 베니그노에 대한 적절한 처벌은 피할 수 없으며, 강간죄의 대가는 죽음이어야 한다는 터무니없지만 절박한 상상의 가능성을 수반한다. 범죄자에게는 그에 합당한 처벌이 내려져야 하므로 감방에 수감되는 처벌이 베니그노에게 가혹하다고 말할 수는 없다. 강간에 대한 최종적 처벌이 죽음이어야 한다는 가혹한 명제를 이 영화는 구체적으로 체현하여 베니그노를 자살로 이끌고, 부정한 강간행위로 잉태된 생명도 사산이라는 최악의 결과에 직면하도록 유도된다. 하지만 아이러니하게도 이 강간에 의해 잉태된 생명의 사산 과정에서 산모 알리시아는 코마 상태에서 깨어나 새로운 생명을 얻게 된다. 이렇듯 엄청난 상황 반전을 도모하여 여성은 굳건히 살아남고 남성은 죽게 되는 설정을 통하여 알모도바르가 철저하게 이 영화에서 여성 편향적 서사를 이끌어 가고 있음을 확인할 수 있다.

2. 남성 등장인물 마르코와 관련된 여성 편향적 서사

기를 이끌어내는 회색 비와 더불어 죽음을 향한 하강의 소용돌이를 시작한다.

등장인물 마르코도 철저히 여성에게 희생적인 역할을 하는 인물로 스토리의 전개 과정에서 특히 이성과의 관계에서 헌신적인 모습을 보여주지만 여성들에게 배신당하거나 기만당한다. 마르코는 여행 관련 가이드북을 쓰는 기자이며 작가로 등장하는데, 원래 투우에는 관심이 없었으나 당시 스페인의 유명 투우사였던 등장인물 니뇨 발렌시아와 여성 투우사 리디아의 스캔들에 대한 기사를 쓰기 위해 리디아를 찾아간다. 리디아를 만나는 시점까지 마르코는 과거 헤어진 연인을 잊지 못하여 수시로 눈물을 흘리는 감성적 인물로 묘사된다. 어느 날 그는 텔레비전 프로그램에 나와 투우사 니뇨 발렌시아와의 염문과 실연당한 경험을 말하기를 강요당하던 리디아를 보고 흥미를 느껴 인터뷰를 요청하지만 거절당한다. 하지만 그녀를 집에 데려다주고 돌아가는 길에 그녀의 집으로부터 들려오는 비명과 함께 뛰쳐나오는 리디아를 돕게 된다. 리디아는 자신의 집 부엌에서 뱀을 발견하고 놀라 뛰쳐나온 것이었는데 이후 마르코가 그녀의 집에서 뱀을 죽이고 그 뱀을 버리면서 눈물을 흘리는 모습에 묘한 호기심을 갖게 된다.

그날의 사건은 마르코에게 10년 전 아프리카 해변에서 잠을 자다 뱀을 보고 놀라 알몸인 채로 떨고 있던 그의 어린 연인 앙헬라를 떠올리게 하며 눈물을 흘리게 한 것이었다. 마르코는 앙헬라와의 이별 후 리디아를 만나 새로운 사랑을 시작하였으나, 자신이 입혀준 투우복을 입고 경기에 출전한 리디아는 사고로 코마 상태에 빠진다. 당연히 마르코는 리디아의 사고로 인해 또다시 슬픔에 잠긴다. 당시 니뇨 발렌시아와 정서적인 갈등으로 결별 상태에 있었기 때문에 남자에게 방어적이었던 리디아는 마르코에게 마음을 열고 일시적으로 연인 사이가 된다. 그러나 그들의 사랑은 시작조차도 되기 전에 그 종말에 이른 것이다. 우연히 리디아도 앞에서 언급한 등장인물 남자간호사 베니그노가 근무하는 병원으로 오게 되고 코마 상태의 두 여성이 같은 병원에 입원하게 된다. 이후 베니그노와 마르코는 친구 사이가 된다. 마르코는 코마 상태에 빠진 리디아에게 말을 걸라는 베니그노의 조언에 코마 상태에 있는 이에게 말을 거는 것

이 무슨 의미가 있는지 이해할 수 없다는 반응을 보인다. 하지만, 우리는 플래시백을 통해 그가 사고 전에도 리디아와 효과적으로 의사소통을 할 수 없었다는 것을 알게 된다. 그 효과적 의사소통에 방해가 되는 매개는 다름 아닌 리디아의 이중적인 마음이었다.

리디아는 투우경기에 들어가기 전 마르코에게 자신의 전 애인에게 돌아가겠다는 말을 남기고 싶어 했지만, 그 투우경기에서 투우에 반혀 혼수상태에 빠져 죽음에 이르게 된 것이다. 하지만, 마르코는 이제 연인이 되었다고 생각했던 리디아가 마지막 투우경기 이후 그에게 하려고 했던 말이 그녀가 옛 애인인 니뇨 발렌시아와 재결합하기로 했다는 말이라는 걸 알게 된다. “어쩌면 마르코는 이중의 고통을 겪은 셈인데, 하나는 리디아의 죽음에 버금가는 혼수상태이고, 다른 하나는 그녀의 배신이다”(정동섭, 2014: 416). 이렇게 또 마르코는 한 여성으로부터 마음의 상처를 입게 된다.

알리시아와 리디아는 이 사고들을 통해 자신의 몸을 통제하지 못하게 되어 능동적인 주체에서 수동적인 대상으로 변하게 된다. 마르코는 식물 인간이 되어버린 리디아가 안타깝고 슬프지만, 베니그노처럼 리디아 옆에서 끝을 기약할 수 없는 자신 때문에 괴로워한다. 마르코는 담당의사에게 깨어날 가능성을 묻고 의사는 그의 질문에 부정적으로 대답한다. 의사는 자신의 대답을 듣고 괴로워하고 있는 마르코에게 기사 하나를 보여준다. 이 신문 기사의 내용은 코마 상태에 빠졌던 여자가 아이를 낳다 깨어난 사례에 대한 얘기인데, 이 기사의 내용과 마르코와 리디아 사이의 이후의 상황 전개와는 아무런 관련이 없고, 알리시아가 아이를 낳다가 의식이 돌아오게 될 수도 있다는 상황 반전의 가능성을 열어두는 복선이 된다.¹¹⁾ 이렇게 리디아를 두고 마르코는 고뇌하고 있는데, 리디아의 옛 연인인 투우사 엘리뇨가 찾아와 경기 전날 리디아가 울며 전화를 하

11) 실제로 알모도바르 감독은 이 영화의 대본을 직접 집필하면서 자신의 이 영화의 핵심 소재들 중의 하나인 코마상태에서의 회복의 케이스를 미국에서의 두 경우와 루마니아에서의 한 경우에서 뉴스를 통해 접했고 여기서 영감을 받았다고 진술하고 있다(Almodovar, 2002: 9-10).

였고 그들이 재결합할 예정이었다는 말을 듣고, 마르코는 또다시 상대의 사랑을 위해 자신이 스스로 떠날 것을 결심한다.

니노: 우리는 다시 회복했어요. 한 달을 같이 지냈어요(...). 리디아는 당신에게 그걸 말해주려 결혼식에 간 거예요(...) 하지만 당신을 UCI에서 보았을 때 그녀가 당신에게 아무 말도 하지 못했다는 걸 알았어요. 마르코; 결혼식에서 그녀가 울었던 건 당신을 생각하며 울었던 건가요? 니노: 그래요. 맞아요. 호텔에서 내게 그걸 말하기 위해 전화했던 겁니다. (155)

그녀 곁을 떠나기 전 누워 있는 리디아를 어떻게 해야 할지 당황스러워하던 마르코는 베니그노를 만나 새로운 사랑의 방식을 깨닫지만, 그녀가 자신을 떠나려 했다는 사실을 알고 병실을 떠나 여행길에 오르며 이별이라는 의식을 행한다. 마르코는 얼마 동안 리디아의 병실을 지켰지만 그녀와 대화하지 않으며, 의식 불명의 그녀에게 말을 거는 이는 그녀의 옛 애인 니노 발렌시아였다. 리디아는 처음부터 마르코의 여인이 아닌 투우사 니노 발렌시아의 연인이었던 것이다. 갑자기 영화는 마르코의 과거 연인과 관련된 이야기로 전환된다. 리디아에게 특별한 감정을 느끼면서도 옛사랑의 기억에서 쉬이 빠져나오지 못하던 마르코는 옛 연인 앙헬라의 결혼식에 참석함으로써 자신만의 방식으로 또 다른 이별을 한다. 과거 마르코는 마드리드에서 어린 나이에 마약에 중독된 앙헬라라는 한 소녀를 사랑하게 되고 그녀를 마약으로부터 구하기 위해, 아니 그녀가 마약을 잊도록 그녀를 데리고 지옥 같은 마드리드를 떠나 세계 여러 곳으로 여행을 다니게 되었다고 말한다.

마르코: 앙헬라와 나는 많은 여행을 했어요. 이국적인 장소에 대한 관광 가이드북을 집필한다는 핑계로, 하지만 사실은 그녀를 마약으로부터 벗어나게 하려고 마드리드를 피해서 도망친 거였죠. 5년 동안 마약에서 벗어나려는 시도를 했고, (...)결정적으로 마약과 결별한 후 마드리드의 루세나에 있는 그녀의 부모들에게 데려 왔으나 그녀의 부모는 그녀를 나로부터 떼어 내려고 했어요. (132)

마르코는 앙헬라를 마약에서 구해 내기는 했으나 그녀 부모들의 반대와 그녀의 변심으로 그녀와 헤어져야 했다고 말한다. 전술한 바와 같이 마르코는 앙헬라의 결혼식에 참석하여 사랑하던 여성이 다른 사랑을 찾아 떠나가더라도 혼자 슬픔을 극복하고 그 사랑을 위해 자신이 단념해주는 어찌면 진정한 사랑을 하는 인물인지도 모른다. 이렇듯 마르코의 사랑은 상대 여성에 대한 배려와 희생과 헌신이지만 그와 관계를 맺었던 두 여성은 마르코의 진실에 전혀 응답하지 않음으로써, 그녀들에게 기만과 일종의 배신만 당하고 있는 셈이다.

III. <귀향>에서의 여성 편향적 서사

1. 등장인물 라이문다와 파올라와 관련된 여성 편향적 서사

이 영화의 주인공 라이문다의 남편 파코는 책임감이 없고 게으르고 무능하여 쓸모없는 가장으로 묘사된다. 파코는 성적인 욕구만 강해서 피곤해서 말조차 건네기 싫은 아내 라이문다에게 성관계를 갖자고 치근덕거리다 끝내 거절당하고, 그녀 옆에서 자위행위를 하며 아내에게 치욕감을 느끼게 하는 짐승 같은 존재이다. 심지어 그는 의붓딸 파올라의 열린 방문 틈 사이로 벗은 몸을 엿보거나 의자에 앉아있는 딸의 은밀한 부분을 보며 성적 충동을 느낀다. 즉, 그는 남자의 본능만 살아 꿈틀거리는 저급의 인간으로 살아간다. 이렇게 남성 등장인물의 행위도 결점 투성이지만, 여성 등장인물들의 행위도 반드시 긍정적이지 않은 않다. 주인공 라이문다가 일터에서 일하는 사이에 파올라가 파코를 살해한 것인데, 그녀는 어머니에게 파코가 부엌에서 있던 자신을 겁탈하기 위해 자신의 딸이 아니라고 말하며 팔로 감싸며 안았다고 말한다. 파올라가 그를 두 번 밀어내자, 그는 바지 지퍼를 내리며 그녀를 덮치려는 순간 서랍 속에 들

어있던 칼¹²⁾을 꺼내어 위협만 하려고 했으나 자신을 죽일 수 없을 것이라 비아냥거리며 다시 겁탈하려던 파코와 실랑이를 벌인다 그가 찢린 것이다. 그런데, 일반적으로 다른 영화들은 그 상황을 플래시백으로 보여주지만, 이 영화에서는 그 이후의 상황만 보여준다. 파코의 시체는 검붉은 피가 웅덩이를 이룬 부엌 바닥에 고꾸라져 있다.

라이문다는 시체 쪽으로 다가가서 그의 간 옆에 있는 오른쪽 가슴에 꽂힌 칼을 뽑는다(...) 부엌의 수도꼭지에 칼을 씻고 네프킨으로 말린다. (Almodovar, 2006: 52)¹³⁾

이 영화에서는 관객들에게 그 살인 상황을 시각적으로 확인할 수 있도록 회상 장면을 영상으로 보여주지 않고, 죽어있는 사체만 보여주고 오직 파올라의 고백, 즉 대사로 살인 상황을 정리해 버린다. 살인의 장면을 영상으로 관객들에게 보여준다면, 파올라의 살인이 정당방위인지 과잉방어인지 혹은 의도된 살인인지를 생각하고 판단할 수 있는 기회가 주어질 수 있는데 감독은 파올라의 진술과 엄마 라이문다와 파올라의 눈물로 살인을 정당방위로 이끌어간다. 영화의 주인공인 라이문다는 순간순간 어떻게든 문제를 해결하는 임기응변에 능하지만, 그 해결의 실마리는 늘 거짓말을 통해 찾는다. 예를 들면 등장인물 레히나에게 남편 파코의 시신이 들어있는 냉동고만 옮기면 된다고 차에 태워 가는 길에 180km나 떨어져 있는 후카르강에 가서 땅을 파고 냉동고를 묻어야 한다고 말한다. 처음부터 사실을 말하지 않은 라이문다에게 레히나는 화를 내지만 그녀가 임시로 운영하는 레스토랑에서 한 달간 각테일을 팔게 해주고 수익금

12) 온종일 바람 부는 묘지에서 힘들게 일하고 들어온 라이문다가 맥주만 마시고 축구경기만 보고 있는 파코에게 화를 내며 개수대에 쌓아놓은 그릇을 설거지하는 장면에서 카메라는 칼을 클로즈업 한다. 언제든지 무기가 될 수 있는 칼이 클로즈업 되면서 라이문다와 파코 사이에서 일어나고 있는 복잡한 문제와 나빠질 만큼 나빠진 그들의 아니, 라이문다의 내적 갈등을 부각시키면서 앞으로 무서운 일이 일어날 수도 있음을 암시하는 복선이 된다.

13) Pedro Almodovar(2006). *Volver: Guion cinematografico de Pedro Almodovar*, Madrid: Ocho y medio.로 하며 이하 인용은 쪽수만 표시한다.

전체를 달라며 금세 거래를 한다. 라이문다는 상호간의 거래가 성립되자 “아무것도 묻지 않아야 한다”는 조건을 단다. 이에 레히나는 “이미 공범이 되었는데...”(136)라는 응답 속에는 냉동고를 땅에 묻는 행위가 정당한 일이 아닌 범죄행위라는 것을 인식하고 있다는 암시가 내포되어 있다. 이후 두 여성은 트럭에 싣고 온 파코의 시체가 들어있는 냉동고를 땅을 파고 묻는다.

트럭은 나무와, 강과, 보름달과 어우러진다. 강물 졸졸 거리는 소리만 들린다. (...) 라이문다와 레히나는 트럭의 뒷문을 열고 냉동고를 밀어 냉동고가 땅바닥으로 굴러떨어질 때까지 민다. 라이문다는 철물점에서 산 삽과 팽이를 꺼낸다. 라이문다는 냉동고가 떨어진 곳 주위의 땅을 파기 시작한다. 라이문다: 땅 파는 것 좀 도와줘! 레히나는 투덜거리며 팽이를 들고 땅을 판다. 그녀들은 냉동고가 구덩이 속으로 사라질 때까지 민다. (137)

그렇게 그녀들은 사체유기죄의 공범자가 되어 자신들만의 공동체 의식으로 서로를 도우며 아무렇지 않다는 듯 일상의 삶을 살아간다. 하지만, 딸 파울라의 행위는 우발적 상황에서 저지른 것이지만, 살인한 것은 틀림없는 사실이다. 파울라가 자기를 보호하기 위한 방어책으로 칼로 위협만 하려고 한 것이고, 파코가 그녀를 덮치는 과정에서 찢리게 된 것이므로 정당방위일 수도 있다고 치더라도, 라이문다와 딸 파울라가 공모하여 사체를 냉동고에 숨겨 암매장해 버린 건 사체유기범죄를 행한 것이다.

라이문다는 그녀와 알고 지내던 이웃 레스토랑 주인이 바르셀로나로 떠나며 그 가게를 팔려고 내놓았기 때문에 부동산중개소에서 누군가가 찾아오면 그 장소를 보여주라고 열쇠를 맡긴다. 하지만 그녀는 그 레스토랑을 이용해 돈을 벌며 불 심산으로 레스토랑을 보러온 사람이 범죄자인 것 같아 계약하지 않았다고 스스럼없이 거짓말로 둘러대고, 맡긴 레스토랑을 이용하여 촬영 온 30여 명의 단체 손님들 받아 뻔뻔하게 영업한다. 단체 손님들의 마지막 촬영이 끝나고 파티 준비를 주문받고 음식을 만드는 라이문다의 손에는 남편 파코의 죽음에 사용되었던 그 칼이 들려져 있고, 그 칼로 붉은 파프리카를 썰고 있는 장면이 클로즈업으로

포착된다. 딸과 함께 살아야 하기에 생업에 몰두한다는 강한 의지를 보여주는 듯 하지만 그 칼에 얽힌 기막힌 사연을 안다면 가증스럽게 그지 없다. 이렇듯 여성은 끔찍한 범죄행위를 저질러도 처벌받지 않는다. 이렇게 “아직도 가부장제 사회에서 살고 있고 그 규범 중 일부에 영향을 받는 우리와 달리, 알모도바르의 등장인물들은 그들의 행위들에서 우리를 놀라게 하고 도덕적인 판단을 모욕할지도 모른다”(Milnarevic, 2000: 53). 이를 통해 우리는 알모도바르 감독이 이 영화를 통해서도 철저하게 여성 편향적 서사 전개에 집중하고 있음을 확인할 수 있다.

2. 등장인물 이레네와 관련된 여성 편향적 서사

앞에서 살펴본 바와 같이 알모도바르의 여타의 작품들처럼 이 작품도 범죄와 관련된 몇 가지 까다롭고 불편한 도덕적인 문제를 제기하고 있는데 특히 살인과 사채유기가 대표적인 것이다. 여성 등장인물들은 다양한 유형의 범죄행위를 저지르고도 어떤 법률적 심판도 받지 않고 흔들림 없이 일상을 살아간다. 그런데 영화에는 파울라 이외에 살인자가 한명 더 있는데 그녀는 등장인물 라이문다의 어머니 이레네이다. 이레네는 딸을 강간하고 이웃집 여자와 바람난 남편을 살해하지만, 이 영화는 이를 주의 깊게 다루지 않는다. 이레네는 남편이 계속 외도를 하는 것도 싫었지만, 파울라 이모에게서 자신의 친딸인 라이문다도 강간하고 임신시켰다는 충격적인 얘기를 듣고 작심하고 그녀의 남편이며 라이문다의 아버지를 살해한다. 이레네는 등장인물 아구스티나의 엄마와 라이문다의 아버지가 오두막에서 몰래 외도를 하고 잠들어 있는 모습을 보고 불을 질러 죽였다고 고백한다.

이레네: 너의 아버지의 눈구멍을 파놓을 심산으로 오두막으로 달려갔었어! 나는 그 인간이 아구스티나의 엄마와 그 짓을 하고 지쳐서 둘이서 낮잠을 자고 있는 걸 보고는 오두막에 불을 붙였지. 어느 바람 부는 여름날이었어. 순식간에 화염이 모든 걸 집어삼켰지. 이레네: 나는 그 후 며칠간을 넋을 잃고

들판을 헤매고 다녔어. (164)

이레네는 살인할 작정을 하고 오두막으로 갔다고 말하는데, 이것은 우발적 살인이 아닌 계획적인 살인으로서 목격자가 없는 방화 살인인 것이다. 이후 화재로 마치 본인과 남편이 함께 죽은 것처럼 가장하고 도망다니다 자수하려고 마음먹고 언니인 파올라 이모를 마지막으로 보려고 갔으나, 혼자 지내는 외로움에 정신적으로 피폐해 있으며 치매 증상을 보이는 파올라 이모를 두고 떠날 수 없어 그녀가 죽을 때까지 함께 있었으며 언제나 마음은 딸들 곁에 있었다고 말한다. 이레네는 소녀 시절 자신의 딸 라이문다의 냉담과 침묵 그리고 자신을 싫어했던 이유를 알지 못했던 과거를 용서받기 위해 다시 돌아왔다고 고백한다. 결국, 이레네는 딸들과 화해하고 그녀가 저지른 방화 살인사건으로 처벌받지 않는데, 그 이유는 그녀의 남편이 이 살인의 동기를 제공하였고 그녀가 보호받아야 할 여성이라는 이유에서이다. 이렇듯 이 영화가 전달하고자 하는 메시지도 알모도바르의 여성 편향적 서사의 구체적 체현임이 분명하다.

IV. 결론

지금까지 살펴본 바와 같이 <그녀와 말하세요>에서 남성들은 여성들의 세계를 보좌하여 여성들이 험하고 힘든 세상에 도사리고 있는 위험들을 피할 수 있게 하고 어떤 행동인가를 할 수 있도록 돕는다. 예를 들어 베니그노는 4년 동안 알리시아를 간호하다 그녀를 강간한다. 알리시아 강간의 결과로 인한 인과응보로 베니그노가 적절한 처벌은 받아야 함은 당연하지만, 강간행위에 대한 최종적 형벌은 죽음이어야 한다는 가혹한 명제를 이 영화는 구체적으로 체현하여 베니그노를 자살로 이끌고, 그 부정한 강간에 의해 잉태된 생명도 사산이라는 최악의 결과로 이끈다. 하지만 이 강간에 의해 잉태된 생명의 사산 과정에서 여성 등장인물 산

모 알리시아는 코마 상태에서 깨어나 재활의 길, 혹은 새로운 생명을 얻게 하는 엄청난 반전을 도모하여, 여성은 굳건히 살아남고 남성은 죽음으로 이끌어 알모도바르가 철저하게 여성 편향적 서사를 이끌어 가고 있음을 확인할 수 있다. 등장인물 마르코도 사랑하는 어린 연인 앙헬라를 마약에서 구해 내지만 그녀가 만난 새로운 연인과의 행복을 위해 그녀와 헤어져야 했으며, 이후 만나게 되는 리디아에게서도 그녀의 이중적인 감정놀음에 농락당하고 상대 여성들은 그의 희생과 사랑에 배신으로 답한다.

한편 영화 <귀향>에서 등장인물 라이문다의 딸은 의붓아버지를 살해하고 라이문다는 남편의 시신을 훼손하고 유기하고 살인에 사용된 칼로 요리를 하는 가증스러운 행동을 한다. 이렇게 여성은 끔찍한 범죄를 저질러도 처벌받지 않는다. 또한 <귀향>에서 주인공 라이문다의 엄마 이레네는 남편과 이웃집 여인이 있는 오두막에 불을 질러 방화 살인을 하기도 처벌받지 않는다. 이 두 편의 영화를 통해 고찰한 남녀 등장인물들이 저지른 범죄와 처벌의 과정을 정리해 볼 때 <그녀와 말하세요>에서 베니그노는 단순한 강간으로 투옥되어 자살이라는 결과를 유도하여, 감독이 여성들의 범죄행위에는 관대하지만, 남성의 범죄행위에는 관용 없는 처벌이 내려짐을 알 수 있다. 이를 통해 우리는 알모도바르 감독이 이 두 영화를 통해서 철저하게 여성 편향적 서사에 집중하고 있음을 확인할 수 있다.

주요어

알모도바르, <그녀와 말하세요>, <귀향>, 여성편향적 서사, 죄와 벌

<참고문헌>

리타 펠스키(1998). *근대성과 페미니즘*. 서울: 거름.

- 임호준(2014). *스페인 영화-작가주의 전통과 국가정체성의 재현*. 서울: 문학과 지성사.
- 정동섭(2011). 알모도바르 영화에 나타난 멜로드라마성. *스페인어문학* 59. 288-308.
- 정동섭(2014). 알모도바르 영화에 나타난 애도와 우울증, <내 어머니의 모든 것>과 <그녀에게>를 중심으로. *스페인어문학* 72. 401-418.
- 토마스 샤츠(1995). 할리우드 장르의 구조. 한창호·허문영 역. 서울: 한나래.
- Almodóvar, Pedro(2002). *Guion Cinematografica de Hable con ella*. Madrid: Ocho y medio.
- Almodovar, Pedro(2006). *Volver; Guion cinematografico de Pedro Almodovar*. Madrid: Ocho y medio.
- Burke, Jessica(2012). Body, Performance, and Control in Pedro Almodóvar's *Hable con ella*. *L'Erudit Franco-Espagnol* 2. 117-126.
- Milnarevic, Gorana(2000). *Mothers, Gaze and Rape: Almodovar's Cinema and the Construction of Gender*, *Research Online*. Revista Psicologia Científica, Cowan University.

Name	Song, Sunki
Belong	Dept. of Spanish Language, Chosun University
E-mail	sksong@chosun.ac.kr

Name	Jeon, Heejung
Belong	Dept. of Culture Studies, Graduate School of Chosun University
E-mail	pinaimo@naver.com

투고일	2020/04/27	심사일	2020/05/23
게재확정일	2020/06/11		