

중남미 영화:

- 뉴라틴아메리카 시네마(NLAC)를 중심으로 -

전기순(전북대 서어서문학과)

글의 순서

- I. 중남미 영화에 대한 짧은 스토리
- II. NLAC: 영화사에 기록된 또 하나의 뉴 웨이브
- III. NLAC의 탄생
- IV. NLAC의 국가별 움직임
- V. 나오는 글

I. 중남미 영화에 대한 짧은 스토리

영화의 역사로 보면 중남미 지역은 영화의 탄생으로부터 그리 멀지 않은 시기에 영화가 생산 소비되었다. 뤼미에르 형제가 그랑 카페에서 최초로 영화를 상연한 1895년 직후 대도시를 중심으로 영화가 상연되었고, 초창기부터 지역 영화제작사가 존재했다. 특히 브라질의 경우는 1900년부터 1912년 사이에 100편이 넘는 극영화가 제작될 정도로 산업적으로도 활발한 활동을 보였다(Burton Julianne, Introduction ix). 그러나 제 1차 세계대전을 기점으로 미국영화사가 대거 진출하게 되자 중남미 토착 영화사는 브라질과 아르헨티나와 같은 비교적 단단한 영화산업 인프라를 유지하고 있던 나라를 제외하고는 거의 도산하였다. 이런 상황은 더 수준 높은 기술과 생산비

를 요구하는 유성영화 시대에 접어들면서 심화되었고, 1930년대에는 사실상 중남미 지역은 미국 메이저영화사의 생산 배급 체제에 종속되게 된다.

제 2차 세계대전으로 미국영화사들의 영화제작이 급속히 줄어들자, 중남미 토착영화사들은 호기를 맞게 되고 특히 자국의 토속적인 음악장르가 대중의 상당한 호응을 받으며 성장한다. 아르헨티나에서는 탱고영화가, 브라질에서는 카니발을 주제로 한 뮤지컬 코메디 “찬차다(chanchada) 영화”가, 멕시코에서는 마리아치를 소재로 한 “란체라(ranchera) 영화”가 주류를 이루었다. 전통음악에 코미디를 조합시킨 이런 장르는 문맹률이 높았던 당시의 문화 상황에서 필연적인 결과였다.

1950년대에 후반에 이르면서 중남미 지역의 젊은 영화인들에게는 영화가 새로운 개념으로 받아들여지게 된다. 1950년대에 중남미는 미국의 종속 자본주의에 따른 그 간의 정치와 경제 구조에 어떠한 형태로든 변화를 요구하는 과격하고 때로는 폭력적인 민중의 저항이 있게 된다. 1949년에는 콜롬비아에서 “보고타소(bogotazo)”로 불리는 폭동이 있었고 1952년 볼리비아에서는 대규모 노동자-농민 혁명이, 1954년 과테말라에서는 토지개혁과 이를 방어하려는 미국이 자국의 유나이티드 프루츠 회사를 중심으로 노골적인 내정간섭을 자행했다. 아르헨티나에서는 페론 정부가 전복되고, 쿠바에서는 1959년 미국을 등에 업은 바티스타 정권을 타도하고 쿠바혁명이 성공한다.

이런 일련의 혁명적 분위기는 중남미의 영화인들에게는 영화를 새로운 개념으로 받아들여지게 되는 시대적 동기가 된다. 영화는 그 자체로 의미를 생산하지 않고 사회적 변화에 기여해야하는 목적 지향의 영화가 되는 것이다. 일반적으로 뉴 라틴 아메리카 영화 (NLAC: New Latin American Cinema)로 명명되는 이런 새로운 개념의 영화는 아르헨티나를 시작으로 브라질, 쿠바, 칠레, 볼리비아, 파라과이 등 다양한 국가에서 진행된다. 이들은 사이에는 어느 정도의 시각의 차이가 있었지만 영화가 사회혁명에 수단이 될 수 있다는 공통된 신념에서 출발한다.

전투적 참여 영화(cine militante), 혁명 영화(cine de revolución), 제3영화(the third movie) 등으로 불려지기도 하는 NLAC는 언급한 것처럼 중남미의 정치적 문화적 현실이라는 지역적 특성에서 출발하지만, 다른 한편 50, 60년대 특히 유럽을 중심으로 전개되었던 대안 영화 혹은 New wave의 중남미적 수용으로 평가할 수도 있다. 할리우드의 지배양식에서 탈피하여 영화를 새로운 시각으로 보려는 이른바 대안적 영화의 중남미 식 변용으로 해석할 수도 있는 것이다.¹⁾

아르헨티나에서 페르난도 비리(Fernando Birri)가 1950년 대 중반 다큐멘터리 영화학교를 세우고 사실상 공식적인 최초의 NLAC의 움직임을 보여준 이후 NLAC는 60년대 그 절정에 이른다. 비리의 다큐 영화 전통은 페르난도 솔라나스(Fernando Solanas)와 옥타비오 헤티노(Octvio Getino)의 '제3영화' 선언으로 이어지고, 우루과이에서는 마리오 핸들러(Mario Handler)를 중심으로 시네마 베리테를 2)차용한 다큐영화가 시도 되었다. 브라질에서는 글라우베르 로샤(Gluaber Rocha)를 중심으로 이른바 시네마 노보를 형성하면서 사실성과 신화적 전통을 아우르는 비범한 영상물을 창조했다. 볼리비아에서는 우카마우(Ukamau) 그룹이 원주민과 노동자들의 처절한 상황을 고발했다. NLAC의 영화에 대한 새로운 개념은 영화 기술과 수용에도 변화를 가져왔고, 세계의 다른 어떤 영화와도 변별성을 지니는 독자적인

-
- 1) 대안 영화 (alternative cinema)라는 개념은 아직 사전적 개념이 정립되어 있지 않다. 영화 교범이나 이론서에도 정리되어 있지 않고, 영화 사전 예를 들어, 영화진흥공사에서 발행한 *영화용어해설집* (이승구, 이용관, 집문당, 1997) 에도 이 항목은 들어가 있지 않다. 그러나 2000년 5월에 개최된 전주국제영화제의 프로그램 컨셉은 '대안영화' 였고, Kino와 같은 대중영화잡지에서는 1998년 4월 호에 대안영화 특집을 내기도 했다. 애매하지만 지금 사용되는 대안영화의 의미는 두 가지 갈래인 것으로 보인다. 하나는 주류영화에 대한 저항적 의미를 지니고 있는데 이 경우 저항의 대상은 영화미학과 관련되어 있다. 다른 하나는 할리우드 영화생산 시스템인 major 스타일이 아닌 '독립적' 생산을 의미한다. 이 경우 대안의 의미는 미학적이기보다는 영화 생산 방식에 의한다. 그러나 미학적 대안과 생산방식의 대안은 많은 경우 한가지 지점에서 만나게 된다.
 - 2) *cinéma vérité*는 직접영화 (direct cinema)라고도 불리운다. 다큐멘터리 영화의 제작 방법의 하나로 60년대 하나의 흐름이 된 이후 오늘날까지 다큐영화 미학의 주류가 되었다. 일어나는 사건을 그대로 재현하고 사전 계획이나 감독의 해석을 최소화하여 제작하는 방식. 이런 영화는 휴대용 카메라와 음향기기를 동반하고 많은 경우 자연광에 의존한다(루이스 자네티, 521).

영화미학을 형성한다.

그러나 70년대 후반에 들어서면 NLAC의 사회적 조건과 양상은 상당한 변화를 겪는다. 군부독재가 여러 나라에서 부활하면서, NLAC의 많은 감독들이 체포되거나 망명을 떠난다. 군사 정부는 한편으로는 검열을 통해 사회비판적인 영화들을 원천적으로 차단하는 동시에 한편으로는 영화정책으로 NLAC 계열의 감독들을 회유하기도 했다. 칠레는 이런 현상이 극명하게 전개된 경우의 하나이다. 반면 사회주의 국가 쿠바는 NLAC 영화인들에게는 가장 좋은 토양이었다. 쿠바혁명 이후 이곳에서는 혁명정부의 주도아래 “쿠바 예술 및 영화 산업 기구(ICAIC: Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica)”를 설립 체계적으로 영화산업을 발전시켰다. 특히 산티아고 알바레스(Santiago Álvarez)를 중심으로 전개된 다큐영화의 이론과 실천은 중남미를 포함 전세계 다큐멘터리 장르에 새로운 지평을 열었다.

80년대로 들어서면 사실상 NLAC의 에너지는 고갈 상태에 이른다. 많은 국가가 민주화 되면서 대중적 호응을 잃어갔고, 지금까지의 상업영화와 대안영화의 대결은 새로운 국면으로 접어든다. 그러나 NLAC가 남긴 영화적 흔적들은 지금도 중남미 영화의 내부에서 깊게 작용하고 있는 것처럼 보인다. 아직까지 중남미 영화의 진정한 역사는 뉴 라틴 아메리카 시네마의 역사인 이유가 여기에 있다.

II. NLAC: 영화사에 기록된 또 하나의 뉴 웨이브

일반적으로 문학의 새로운 경향이 나타났다고 해서 웨이브 즉 파도라는 용어를 사용하지 않는다. 확실한 용어상의 정의는 없지만 통념으로 볼 때, 다수, 대중 따위의 이미지를 지니는 이 용어는 비교적 대중적 예술 장르에만 사용되는 것으로 보인다. 예를 들어 회화에서도 웨이브는 1960년대 이후 미국식 팝아트의 등장과 함께 생긴 용어이다. 미국과 유럽의 영화비평가들은 중남미에서 범대륙적으로 전개

되는 새로운 영화현상을 영화사에 등장하는 수많은 웨이브의 하나로 취급하는 것으로 보인다. 할리우드 영화의 지배적 양식에 대한 대안적 양식으로 각 지역에서 등장한 영화운동 중 자주 거론되는 것은 이태리 네오리얼리즘(1942-1951), 불란서의 누벨바그와 작가주의(1959-1964) 그리고 독일의 뉴저먼 영화와 미국의 뉴 아메리칸 시네마를 들 수 있다.

여기서 할리우드 양식이란 1)메이저사 중심의 대규모 산업화, 2) 스튜디오 중심의 촬영작업, 3)시장원리에 종속된 장르영화, 4)감독의 작가로서의 비독립성, 5) 스타시스템 등으로 정리된다.³⁾

이태리 네오리얼리즘은 할리우드의 스튜디오 중심체계를 지양하고 자연광, 사건의 실제공간, 일상적 스토리, 비직업 배우의 기용 등을 대안으로 새로운 영화언어를 개척한다.

앙드레 바쟁의 사실주의 영화이론을 실천에 옮긴 누벨바그의 감독들은, 영화 역시 예술가인 감독의 작품이며, 영화제작의 집단성에도 불구하고 감독의 작가성과 예술성이 인정되어야 한다고 주장한다. 감독이 제작자나 시나리오 작가의 간섭을 받을 뿐 아니라, 심지어 편집과정에서 제외되기 일수인 할리우드에서, 감독은 많은 경우 상품인 영화의 공동 작가의 한 사람으로 취급될 뿐 아니라 스타시스템에 의해 질식당하게 되는 것이다.

무성영화 시대 표현주의 거장들이 영화의 전통을 세웠던 독일의 경우, 나치시대 감독들의 망명은 전후 독일을 영화의 불모지로 만들었고, 따라서 할리우드 상업영화의 지배에 속수무책이었다. 그러므로 젊은 영화인들의 고심은 영화배급과 산업적 구조의 개혁에 있었고, 쿼터제를 비롯한 여러 방안을 통해 할리우드 메이저사들의 공세를 막아내려 했다.

미국 내에서도 할리우드 양식에 대한 반성은 계속되어 왔다. 뉴욕을 중심으로 단편영화와 실험영화가 제작되고, 할리우드의 상업영화

3) 할리우드 영화에 대한 이 평가는 필자가 다음과 같은 정리한 것이다.

책 씨 엘리스, *세계영화사*, 151-266

Augros, Joel, *El dinero de Hollywood*, 25-36

구회영, *영화에 대해 알고 싶은 두세 가지 것들*, 83-168

와 상호보완 관계를 유지하는 전통이 존재한다. 60년대에 들어서면 할리우드의 상업성에 정면으로 반기를 드는 젊은 영화인들이 ‘뉴아메리칸 시네마’의 기치와 함께 등장하고, 이들은 장편 극영화를 메이저사를 통하지 않고 저예산으로 제작하는 이른바 인디영화의 전통을 세운다.

그렇다면 중남미에서 약 30년간 지속되었던 뉴라틴아메리칸 영화는 어떤 방식으로 할리우드 양식에 저항하고 대안을 주장했던 것일까. 정치, 경제의 역학 관계에서 이미 미국의 종속적 지배관계를 역사적으로 의식하고 있던 중남미에서, NLAC의 영화적 대안은 ‘대항 전략(oppositional strategy)이었다(Pick Zuzana, 16). 그것은 동시대 다른 지역에서 전개된 뉴웨이브 가운데서도 가장 과격한 입장의 대안영화였던 것이다. 대항 전략은 때로 한 지역의 영화적 입장과 충돌하기도 했다. 그러나 전체적으로 좌익 이념과 문화 민족주의를 근거로 지역에 따라 다양한 모습으로 변형된 것이다.

III. NLAC의 탄생: 영화제를 중심으로

중남미 지역을 총괄하는 연구에서 늘 제기되는 문제는 30개 국가가 넘는 이 지역의 국가 간의 특성과 라틴아메리카라는 이름으로 동질화되는 지역성 사이의 조화에 관한 것이다. 이 지역의 영화에 관한 이 글에서도 이런 방법의 문제는 항상 제기된다. 그런 면에서 영화제를 중심으로 한 중남미 영화의 흐름을 파악하는 것은 한가지 대안일 수 있다. 물론 많은 영화제가 어떤 특정한 프로그램이나 개념을 중심으로 전개되는 것은 사실이지만, 영화제의 특성이 국가 사이의 교류에 있어 거의 유일한 개방된 시장 역할을 한다는 면에서 긍정적인 면을 내포하고 있다.⁴⁾

4) 중남미 영화 특히 NLAC 에 대한 많은 연구자들 역시 영화제 중심의 방법을 채택하고 있다.

예를 들면, Martínez Torres, Augusto y Pérez Estremera, Manuel, *Nuevo cine*

1. 선구자들

이 새로운 영화운동은 지역적인 차이를 유지하면서 동시에 리오 그란데에서 티에라 델 푸에고를 관통하는 범중남미적 목소리를 내게 된다. 이미 아르헨티나의 산타 페 다큐영화 학교에서 시작된 움직임이 공식적인 모양을 띠게 된 것은 1954년에 시작된 “국제 다큐 및 실험 영화제(International Festival of Documentary and Experimental Films)”에서였다. 특히 1958년에 개최된 이 영화제에는 당대의 중요한 다큐영화 감독들 페르난도 비리, 호르헤 루이스, 넬손 페레이라 도스 산토스가 한자리에 모여 중남미의 현실을 반영할 수 있는 새로운 다큐영화의 개념을 정착했다. 그간에 지배적이었던 인종적 다큐에서 벗어나 전반적인 사회의식의 조명이라는 주제가 거론된다. 이 다큐영화제의 전통은 1967년 베네수엘라 메리다 대학에서 개최된 제 2회 메리다 국제영화제로 이어진다. 60년대 NLAC가 형성되기 이전 선구적인 움직임들은 이런 다큐영화를 중심으로 전개되었다. 중남미의 50년대 다큐영화들은 우선 해외 영화제에서 호평을 받았고 하나의 영화운동으로 간주되기 시작한다. 유럽과 미국에서 간행된 영화 잡지들은 여러 각도에서 중남미 다큐영화를 평가하므로서 NLAC 형성에 기여하게 된다.

NLAC의 선구자들은 영화적 실천과 함께 영화이론을 정립하게 된다. 비리는 1962년 “영화와 저개발”이라는 글에서 영화는 문화 생산물이며 근본적으로 산업적 예술임을 주장한다. 따라서 영화는 상부구조의 왜곡에 강하게 종속되어 있으며, 특히 이런 왜곡은 중남미 같은 저개발 지역에서 특징적으로 나타나는 현상이며, 정치적 파국은 결과적으로 영화 생산을 만성질병에 걸리게 한다고 말한다 (Chanan, Michael, 9). 브라질의 글라우베르 로샤는 1965년 격렬한 톤의 “배고픔의 미학”이라는 글에서 식민화와 저개발이라는 현실에 등을 돌리고 있는 당시의 영화를 공격하고 저개발이라는 현실을 의

latinoamericano, (Barcelona, Anagrama, 1993) p. 8 참조

식한 영화의 재현 방식을 제시하고 있다(Chanán, Michael, 15).

영화가 다른 어떤 예술 장르보다 사회적 산물임을 의식하고 영화의 기능이 중남미의 저개발의 현실을 극복하기 위한 하나의 문화적 대응이어야 한다는 의식이 형성되기 시작한 것이다. 1955년 쿠바에서는 훌리오 가르시아 에스피노사(Julio García Espinosa)와 토마스 쿠티에레스 알레아(Tomás Gutiérrez Alea)가 <석탄 광부>를 발표하고, 1956년 아르헨티나에서는 페르난도 비리가 <티레 디에>를 1957년 브라질에서는 도스 산토스(Dos Santos)가 <리오, 북쪽 영토>를 연출한다.

2. 뉴 시네마의 탄생과 전개

50년대 다큐 영화를 중심으로 민중영화의 미학을 정립하기 시작한 NLAC는 1967년 칠레에서 개최된 “비냐 델 마르(Viña del Mar)” 영화제를 계기로 구체적인 모습을 보인다. NLAC와 연계된 대다수의 감독들이 한자리에 모인 이 영화제에서 뉴시네마(cine nuevo)라는 용어를 처음 사용했고, 영화의 형식에 앞서 영화의 사회문화 정치적 투쟁 수단으로서의 기능을 논의하게 된다. 폐막식에서는 이른바 뉴아메리칸 시네마 선언을 함으로써 집단적이며 체계적인 이론을 확립한다. 이듬해 메리다 영화제에서 재 천명된 이 선언의 내용은 다음과 같다(Pick, Zuzana, 20-21).

- 1) 라틴 민족의 문화의 발달과 강화를 위한, 제국주의를 비롯한 문화적 식민주의에 대한 저항으로서의 영화
- 2) 라틴 민족의 미래 통합을 위한 공동의 문제와 대상을 향한 전략
- 3) 영화는 민중의 사회적 의식을 높이고, 비판적 사회 투쟁을 위해 사용된다.

1968년 베네수엘라 메리다 대학에서 개최된 영화제에서 상영된 <불타는 시간의 연대기(La hora de los hornos)>는 중남미식 뉴 시네마의 이론을 가장 적극적으로 반영한 다큐 영화였다.

1969년 제 2회 “비나 델 마르” 영화제에서 재차 상영된 <불타는 시간의 연대기>는 정치적 도그마라는 이유로 칠레 감독들에게 비판을 받았고, 칠레 감독들이 보여준 일련의 영화들은 NLAC의 새로운 가능성을 보여주었다. 이 영화제에서는 쿠바 혁명영화와 브라질의 시네마 노보 계열의 작품도 상연되었다.

같은 해 몬테비데오에서는 “제 3세계 시네마테크”가 결성되어 영화 잡지 <마르차>를 중심으로 영화의 배급과 상영 그리고 영화제에 관한 국가간의 논의를 진행한다.

이런 모든 움직임은 대학가를 중심으로 이루어 졌고, 이런 분위기 속에서 1974년에는 시작된 “라틴 아메리카 영화인 위원회”가 1985년에는 “NLAC 재단”으로 확장되었다. 특히 1979년부터 시작된 하바나 “NLAC 국제 영화제”는 이런 모든 움직임을 활성화시키는 중요한 사건이었다. 전투적 개념의 영화에서 출발한 NLAC는 이제 보다 포괄적인 “문화생산”으로서의 영화라는 개념으로 전개된 것이다.

IV. NLAC의 국가별 움직임

NLAC에 있어 한 지역과 범중남미적 공간의 관계는 강물과 바다의 관계를 연상하게 한다. 강물이 모여 바다가 되고 바다가 강물들의 지류로 존재하는 것처럼 한 지역의 움직임은 곧 중남미 전체에 파장을 주었고, 이렇게 형성된 집합체로서의 NLAC는 곧 바로 한 지역의 영화적 공간과 연계되었다

1. 아르헨티나와 제3영화

NLAC의 사실상의 최초의 움직임은 아르헨티나에서 진행되었다. 1956년 페르난도 비리는 산타 페에서 다큐영화 학교를 세우게 된다. 아르헨티나의 사회현실을 담기 위해 비리와 영화학교 학생들은 앙케

이트를 사용하는, 엄격하게 유지된 객관적 시각의 다큐 영화를 시도한다. <티레 디에(Tiré dié)>는 이런 영화 학교 노력에 의한 최초의 결실이었다. 철도변에서 구걸로 생계를 유지하는 아이들의 비참한 현실을 그린 이 영화에 이어 비리는 장편 극영화 <수재민(Los inundados)>으로 베니스 영화제에서 작품상을 받기도 하지만 국내에서는 걸 맞는 대중적 호응을 받지 못하는 못한다. 자국에서 일어난 이런 민중 영화의 흐름은 이른바 해방영화 그룹 (Grupo Cine Liberación) 탄생의 모태가 된다.

이 그룹의 주체인 페르난도 솔라나스와 옥타비오 헤티노는 1965부터 1968년에 이르는 기간에 걸쳐 NLAC의 가장 모범적인 다큐영화 <불타는 시간의 연대기>를 제작한다. 이 영화는 아르헨티나 국내에서뿐만 아니라 해외에서도 가장 논의가 많이 되었고, 이른바 전투적 참여영화 (cine militante)의 전범이 된다. 이 영화는 세계적인 반향을 일으켰고 이태리 페사로 뉴시네마 국제 영화제에서 수상한다. 영화제에서 <불타는 시간의 연대기> 상영 후 관객들은 대규모 집회를 열고 제 3세계 인권을 위한 정치 시위로 이어지기도 했다. 솔라나스와 헤티노는 <불타는 시간의 연대기>의 제작에 기초가 되었고 동시에 NLAC의 이론적 뿌리가 되는 “제 3영화를 향하여(Hacia un tercer cine)”를 선언한다. 이들은 상업적인 할리우드의 영화를 ‘제 1영화’, 유럽의 작가영화를 ‘제 2영화’ 라고 정의하면서 감독을 집단제작인 영화의 한 요소로 간주함과 동시에 영화를 민중의 대화의 장소로 개방하는 새로운 개념을 천착한다.

상영시간 4시간 20분의 <불타는 시간의 연대기>은 “신식민주의, 폭력 그리고 해방에 대한 기록과 증언”이라는 부제와 함께 3부로 구성되어있다. 1967년 삼 대륙 국제회의에서 체게바라가 호세 마르티의 말을 인용 재천명했던 “이제는 불타는 시간, 오직 빛만 보이네”에서 타이틀을 빌려온 이 영화는 저개발과 신식민화된 사회에서 영화가 할 수 있는 사회비판의 한 방법을 제시한다.

‘제 3영화’의 이론을 정리하면 다음과 같다. 영화는 지금까지 예술적 형식과 산업적 구조가 상호의존 하면서, 영화가 상업성에 질식당

하는 한편, 문학이나 회화와는 다르게 대중적 공감대가 형성되어야 할 영화라는 장르가 감독 한사람의 개인적 텍스트가 되어왔다고 비판한다. 한편 할리우드식 상업영화는 시장경제의 원리에 의해 영화담론이 지배당하고 있으며 따라서 사회를 개혁할 수 있는 기능을 상실한다. 제 3영화는 자본주의적 산업구조에 종속되지 않는 저예산 영화가 되어야하며, 감독이 영화의 메시지를 결정하는 이른바 작가영화와는 달리 영화의 의미를 관객이 직접 만들어 나가는 영화, 즉 가르시아 에스피노사의 표현을 빌면 ‘불완전 영화(imperfect cinema)’가 되어야 한다(Pick, Zuzana, 23). 불완전 영화의 개념은 제 3영화의 이론 중 관객과 영화 사이의 관계를 천착하고 있다. 감독이 영화의 메시지를 설정하고 관객에게 일방적으로 유도하는 할리우드 영화와, 반면에 작가주의를 표방하는 누벨바그처럼 한 개인으로서의 관객이 열린 텍스트를 독자적으로 해석하는 것과는 달리, 영화는 사회 속의 집단이 영화의 관객으로서 영화를 통해 집단 내부의 소통을 스스로 형성해 나가는 것이다.

2. 브라질과 시네마 노보

1950년대 중반부터 넬손 페레이라 도스 산토스와 글라우베르 로샤에 의해 주도된 시네마 노보는 민족영화라는 개념에 뿌리를 두고 특히 가난과 폭력의 현실을 반영하면서, 국가가 주도하는 모더니즘적 이미지에 도전한다. 배고픔은 브라질 사회의 본질이며, 폭력은 가난을 표현하는 가장 필연적인 행위였기 때문이다. 1955년 도스 산토스가 제작한 다큐영화 <섭씨 40도의 리오>와 1962년 로샤의 장편 극영화 <바라벤토스>는 로샤의 “한 손에 아이디어를 한 손에는 카메라”라는 영화 제작 개념을 반영한 시네마 노보의 최초의 움직임이었다.

이어 나온 로샤의 <태양의 대지의 신과 악마>, 도스 산토스의 <건조한 삶> 그리고 루이 게라의 <총과 총>은 ‘오지(Sertao)’와 브라질 할렘가인 판자촌을 배경으로 시네마 노보에 보다 대중적인 공간을 재현한다.

1969년 로샤가 연출한 <죽음의 안토니오>는 <검은 신 하얀 악마>와 함께 브라질 시네마 노보의 걸작으로 뽑힌다. 영화의 배경은 가뭄과 빈곤으로 저들어버린 민중이 살고 있는 브라질의 오지. 영화는 흑 백의 분명한 대립으로 시작되는 것처럼 보인다. 민중과 성녀 그리고 의적의 무리. 다른 편에는 지주와 그를 보호하는 정부 그리고 지주의 하수인. 그 사이에 현실을 잊기 위해 술로 세월을 보내는 교수. 이곳에 의적 대장 코이아나를 암살하라는 지시를 받고 죽음의 안토니오가 마을에 온다. 서부극의 패로디로 보이는 이 영화는 그러나 브라질의 민중문화적 요소들 민속신앙과 전설, 음악을 영화언어로 끌어들이며 민중혁명의 이미지를 은유적으로 표출한다. 영화 엔딩 장면에서 셀 석유회사의 간판이 걸린 현대적 거리를 걸어가는, 이제는 암살자에서 민중혁명의 기수로 변신한 안토니오의 모습은 이제 반제국주의 투쟁이 시작되고 있음을 알린다.

70년대 후반에 들어서면 시네마 노보 역시 다른 지역의 NLAC와 마찬가지로 보다 절충된 양식으로 변형되는데, 디에게스와 도스 산토스는 정부 영화제작소 “엠브라 필메”에서 영화를 제작하면서 민중 영화의 개념을 전투적 입장에서 보다 대중적 형식으로 변형시키려 노력한다. 또한 민중영화를 통해 국가적 정체성을 건설하려는 시도는 민족적 정체성과 인종문제를 결합시키기도 한다. 탈출한 노예들의 전설적인 정착지 킬롬보를 배경으로 카를로스 디에게스가 연출한 영화 <킬롬보>(1984)는 흑인의 인종문제를 다루고 있다. 흑인의 관점은 직접적으로 투사되지 않고 아프로-브라질 문화로 통칭되는, 예를 들어 칸돔블레, 카니발 같은 민속문화적 이미지를 통해 보다 은유적으로 접근된다. 이런 은유성은 영화미학이라는 면에서 좀더 예술성을 획득한다는 긍정적 평가를 내릴 수도 있지만, 반면 60년대의 격렬했던 혁명적 메시지의 직접성과는 거리가 있는 것이다.

3. 쿠바와 혁명적 다큐 영화

쿠바는 혁명 이후 정부의 지원아래 비교적 체계적인 영화산업을 형

성한다. 1959년 출범한 ICAIC는 산티아고 알바레스의 주도로 1967년 체게바라의 게릴라 투쟁을 그린 <영원한 승리의 그날까지>, 1968년에는 제국주의의 인종차별을 다룬 <L.J.B.> 등을 제작하며 사회주의 다큐 영화의 패러다임을 제시한다.

ICAIC의 창설 멤버인 홀리오 에스피노사와 토마스 구티에레스 알레아는 쿠바의 혁명적 다큐영화를 보다 보편적인 영화언어로 발전시킨다. 에스피노사는 감독이자 이론가로 경직될 수 있는 혁명영화에 현대적 미학의 원리를 전개했고, 이를 실천에 옮긴 사람은 구티에레스 알레아였다. 1968년 알레아가 연출한 <저개발의 기억>은 혁명 후 망명하지 않고 쿠바에 남아있는 한 부르주아 출신 남자의 무기력한 삶을 통해 부르주아의 꿈이 제국주의가 남긴 저개발의 흔적이었음을 말해준다. 그러나 이 영화의 미덕은 NLAC의 다른 영화들과는 달리 혁명의 메시지에 매달리지 않고 주인공 세르지오의 극히 일상적인 삶과 그의 내면독백 같은 의식의 흐름 그리고 과거와 현재, 허구와 다큐적 영상을 넘나드는 시적인 영상언어에 있다.

1983년에 나온 알레아의 또 다른 걸작 <어느 정도까지>에서 감독은 다른 지역보다 상대적으로 안정된 제작 수단을 사용하여, 쿠바혁명 내에서 변화되고 있는 창조 작업에 대한 개념을 반영한다. 노동자들과의 인터뷰가 진행되고 동시에 여성부두 노동자와 시나리오 작가 사이의 러브스토리를 병행함으로써, 계급적 평등 뿐 아니라 성적 평등에 대한 간접적 메시지를 담고 있는 이 영화는 영화 자체에 대해 질문하는 메타적 성격을 가지고 있다.

쿠바 영화사에서 빼놓을 수 없는 또 다른 작품은 <루시아>(1969)이다. 움베르토 솔라스(Umberto Solas)가 26살에 만든 이 영화는 쿠바에서 한 여성이 산다는 것은 무엇인가에 대해 시대적 질문을 던지고, 쿠바의 현대사를 세 개로 나누어 여성들의 사랑의 이야기로 전환한다. 영화는 세 개의 스토리로 나누어지는데, 주인공의 이름은 모두 루시아이다. 첫 번째 스토리는 1895년 스페인 식민시대의 루시아이다. 그녀는 반란군의 적인 스페인 정부군의 라파엘과 사랑에 빠지고 이 운명적 사랑은 그녀의 동생의 죽음을 부른다. 마침내 라파엘

을 죽임으로서 동생을 복수한 그녀는 끌려가며 한 수녀를 만나게 되는 데, 수녀는 정부군에게 강간당한 뒤 '쿠바여 깨어나라'를 외치고 다닌다. 두 번째 스토리는 바티스타 정권이 세워지던 1930년 무렵의 루시아. 담배공장에서 기계적 노동으로 생활하는 그녀는 이제는 죽고 없는 혁명운동가 알도와의 어려웠지만 행복했던 날들을 회상한다. 그녀의 나레이션은 알도의 아이를 가진 채 홀로 남은 그녀의 무표정한 시선으로 끝이 난다. 세 번째 스토리의 시아는 쿠바 혁명 후의 농촌 노동자이다. 그녀의 남편 토마스는 전형적인 마초(macho)에 다 의처증까지 있어 루시아가 일하는 시간외에 외출하지 못하도록 한다. 문맹이었던 루시아는 토마스 몰래 혁명군에게 글을 배운다. 그녀는 글을 깨우친 후 남편에게 "나는 떠나, 나는 노예가 아니야"라는 편지를 남기고 가출한다. 그러나 결국 돌아온 그녀와 토마스가 바닷가에서 뒤엉켜 싸우는 것으로 영화는 끝난다. 극영화인 이 영화의 구조는 다분히 다큐영화의 전통에서 온다. 세 세대에 걸쳐 루시아라는 같은 이름의 여인들의 삶을 통해 쿠바 현대사의 여성의 변화를 제시한 이 영화는 분명히 극영화이면서도 역사적 파편을 짜집기 하여 일관된 메시지를 전달하는 전형적인 다큐영화의 구조에 의존하고 있는 것이다. 5)

4. 볼리비아와 우카마우 그룹

호르헤 산히네스(Jorge Sanjinés)는 오스카르 소리아, 리카르도 라

5) 이 글에서는 다루지 않고 있지만 80년대에 등장한 NLAC의 주류 중의 하나는 여성 감독에 의한 페미니즘 영화다. 칠레 여성감독 발레리아 사르미엔토(Valeria Sarmiento)는 <그가 남자일 때>(1982)에서 라틴적 기질의 사랑이란 무엇인가를 전통적 민요와 대중 음악을 절묘하게 배합한다. 중남미의 대표적 여성 감독 마리아 루이사 베펜버그(María Luisa Bemberg)는 <카밀라>(1984)에서 역사적 실화를 바탕으로 성의식을 재조명하는데, 특히 이 영화는 전통적인 멜로드라마를 차용 대중적 취향을 지니면서도 성중립적인 젠더(gender)의 시각이 영화 전편에 깔려있다. 멕시코에서도 여류화가 프리다 칼호의 전기를 다룬 유사한 영화 <프리다, 살아있는 자연>이 같은 해에 등장했다. 쿠바에서는 다큐적 극영화 <루시아>의 전통이 90년대로 이어져 5명의 여성감독이 움니버스 형식으로 다섯 개의 단편을 모은 영화 <투명한 여자>(1990)가 만들어지기도 했다.

다 등과 함께 1966년 장편 영화 <우카마우>를 제작하였다. 아내를 잃은 인디오가 메스티조에게 복수하는 내용의 이 영화는 원주민 언어인 아이마라어로 더빙된 최초의 영화였다. 이 영화의 제목을 딴 우카마우 그룹을 결성한 산히네스는 1969년 볼리비아 원주민의 삶을 사실적이며 동시에 탐미적인 영상으로 잡아낸 <콘돌의 피>를 연출한다. NLAC의 역사에 또 하나의 획을 그었던 이 작품은 스토리의 배경인 안데스 산지의 칸타 현지에서 촬영되었고 그 지역의 주민들이 배우로 참여했다. 미국의 평화봉사단이 원주민에 대해 실제로 자행했던 불임수술을 소재로 한 이 영화는 한편으로는 원주민들의 일상을 탁월한 사실성으로 잡아내는 한편, 그들의 문화적 정체성을 심미적 영상으로 포착한다.

우카마우 그룹을 중심으로 호르헤 산지네스가 연출한 세미 다큐 <민중의 분노>(1971)는 참여 예술의 중요한 쟁점, 즉 “민중의 기억”을 다룬 수준 높은 영화다. 1967년 6월 24일 밤에 볼리비아의 탄광촌에서 벌어졌던 광부 대학살을 다룬 이 영화는 생존자들을 직접 영화에 참여시켰을 뿐 아니라 실제 사건 현장에서 촬영이 이루어진다. 기억이 가져올 수밖에 없는 정서적이면 표현적인 해석을 고의적으로 포기한다는 면에서 이 영화의 미덕을 찾을 수 있다. 특히 다큐영화의 명 장면으로 평가되는 광부들의 폭동과 대학살 신에서 민중이 곧 배우가 되고 그 현장 한가운데 감독이 민중의 일부가 될 수밖에 없는, 즉 영화제작자 역시 학살의 대상에서 예외가 아닌 민중영화의 전범을 보게된다.⁶⁾

5. 칠레와 <칠레 전투>(1975-1979)

1970년대 초 파드리시오 구스만(Patricio Guzmán)을 중심으로 다큐영화 제작을 위한 “제 3의 해 그룹(Grupo del tercer año)”이 구성

6) 호르헤 산히네스는 인터뷰에서 “사회적 배우(social actors)”란 용어를 사용한다. 즉 배우가 민중이 되고 다시는 반복할 수 없는 민중들의 움직임은 가장 창조적인 배우로서의 액션을 제공한다(41)는 것이다(Burton, Julianne, 41).

된다. 구스만은 스페인에서 영화를 공부하고 이 영화를 만들기 전 이미 두 편의 다큐영화 <첫 해>(1971)와 <10월의 대답>(1972)를 연출한 경험이 있었다. 1972년 11월 아옌데 사회주의 민중연합정부가 출범하고, 구스만과 물러, 피노 등의 젊은 진보적 영화인들은 이 새로운 세상을 필름에 기록하기로 한다. 초보적인 장비만 갖춘 채 이들은 사회주의 정부의 사회를 생생하게 담아 나갔다. 그러나 1973년 9월 피노체에 의한 반동적 군부 쿠데타는 세상을 다시 과거로 돌린다. 촬영은 중단되고 몇 개월 동안의 노력 끝에 필름과 함께 구스만과 동료들은 쿠바로 망명하고 6년에 걸친 편집작업으로 4시간 30분의 <칠레 전투>의 신화가 탄생한다.

제 1부 <부르주아의 반란>, 제 2부 <쿠데타>, 3부 <민중의 힘>으로 구성된 영화는 역사의 현장에서 수많은 사람들과 인터뷰를 진행하고 부르주아의 매판적 자본주의에서 사회주의로의 이행을 선명한 메시지를 남긴다.

1부 <부르주아의 반란>은 집권당인 좌파와 좌파를 전복시키려는 우파의 갈등이 그려져 있다. 특히 이 부분에서 주요 인터뷰의 대상은 우파 내의 다양한 목소리를 담는 것이다. 파시즘, 제국주의, 부르주아 등의 정치적 색채를 지닌 우익 시민들의 비판과 요구는 한 치의 해석 없이 화면에 담겨진다.

2부 <쿠데타>에서 영화는 1부처럼 좌파와 우파의 목소리를 동시에 담아내지만, 이번에는 좌파, 즉 당시의 민중연합 내부의 갈등을 보여준다. 이때 이들의 비판과 주장은 1부에서 보여주는 우파 시민들의 그것보다 훨씬 구체적이다. 그들은 먹을 것과 생계비에 대해 말하고 있는 것이다. 3부 <민중의 힘>에서는 2부에서 갈등 관계를 보이던 민중 연합의 여러 세력이 어떻게 한 목소리로 힘을 얻게 되는가를 보여준다.

<칠레 전투>는 <불타는 시간의 연대기>의 계보를 이어받고 실제로 제작 방식과 영화의 구조에서 유사성을 보이지만, <불타는 시간의 연대기>가 연출, 편집에서 보다 작가주의에 근접하는 즉 필름메이커의 의도가 강하게 반영되고 있는 반면에 <칠레 전투>는 철저하

게 인터뷰 중심으로 일관함으로서 '직접영화(direct cinema)'의 전통을 보다 효율적으로 수용하고 있다. 시네마 베리테에서 시작된 인터뷰 중심의 다큐영화는 감독이 메시지를 설정하지 않고 인터뷰를 편집해 가는 과정에서 의미를 생산한다는 면에서 "불완전 영화"의 개념에 더 근접한다.

V. 나오는 글

8,90년대의 중남미 영화는 NLAC의 전통을 어느 정도는 수용하면서 변화된 사회와 문화적 기호를 반영하게 되다. 이런 변화는 내적으로는 각 지역에서 진행된 민주화의 성취에 따라 영화의 전투적 기능이 더 이상의 효용성을 상실하는데서 오기도 하지만, 민주화와 함께 망명지에서 돌아온 감독들의 영향에도 기인한다. <피에로의 아들들>로 망명길에 올라야 했던 솔라나스가 고국에 돌아와 연출한 <탱고, 가르델의 망명>, <여행>, <남쪽>, <구름>은 그런 변화를 잘 보여준다.⁷⁾

7) 솔라나스는 1998년 10월에 있었던 제3회 부산국제영화제에 초청 받아 한국에 온 적이 있었고 영화 잡지 <키노>와 인터뷰를 했다. 여기에는 이 글의 도움이 되는 인터뷰 내용 두 가지를 정리해 본다.

장용석 기자의 질문: 제 3영화 선언은 어떤 의미였고, 지금 그 선언은 아르헨티나와 중남미에 어떤 의미로 남아있는가?

솔라나스의 답: 지금 현재의 입장에서 한마디로 설명하기 힘들다. 그 이유는 첫째로 그것이 하나의 이론이며 또한 그것이 60년대에 탄생했기 때문이고 두번째로는 지금의 아르헨티나의 사회적 상황이 그 당시와는 너무나 많이 달라졌기 때문이다. 그 당시에는 민중들에게 진실을 강력하게 알릴 필요가 있었고 이런 생각들을 하나의 이론과 철학으로 명쾌하게 정리할 필요가 시급했다. 그리고 영화는 그 중심에 있었다. 그러나 요즘은 치열했던 과거보다 많은 것들이 달라져있다. (...) 그러나 과거보다 민중들의 삶이 달라졌다고 볼 수는 없다. 오히려 총체적으로 본다면 과거보다 더 나빠졌다고 볼 수도 있다. 그래서 우리가 제기한 제 3영화라는 것도 과거와는 다른 전술을 가지고 나아가야 한다고 생각한다. 어찌보면 제 3영화란 것은 바로 우리들의 기본적인 삶을 보장하기 위한 투쟁이었는지 모르겠다.

장용석 기자의 질문: 당신은 할리우드 영화를 제1영화라고 하면서 비판적 입장을 취했습니다. 구체적으로 할리우드 영화의 어떤 점입니까?

아르헨티나를 비롯한 많은 국가에서 민주정부가 들어서고, 영화는 지금까지의 상업영화와 대항영화의 대결구조에서 새로운 영화문화로 접어든다. 쿠바와 같은 사회주의국가 뿐 아니라 브라질, 멕시코와 같은 정부 지원의 영화가 주도했던 지역은, 제작비의 급증과 관객의 기호의 급격한 변화로 인해 지금까지의 정부주도의 지원 체제를 유지하기가 어려워진다.

NLAC가 보여주었던 미학과 이념은 40년을 지나면서 퇴색해 간 것은 분명하지만 최근의 <아무도 대통령에게 편지하지 않다>와 같은 영화에서처럼 오늘날의 중남미 영화의 주류에는 할리우드의 '상업영화'와 유럽의 '작가영화'와 구별되는, 중남미의 민중성과 공간성을 담아내는 데 가장 적합한 제3의 요소가 여전히 작용하고 있는 것으로 보인다.

솔라나스의 답: 할리우드 영화에는 선인과 악인만 존재한다. (...) 일반적으로 삶의 애매모호함과 단순함, 그리고 인생의 심오하고도 진지한 자세가 결여되어 있다. (...) 가벼움과 소영웅주의 그리고 단순하게 원인과 결과로 반복되어지는 영화문법, 할리우드 영화의 이런 요소들이 관객을 동원할 수 있을지는 몰라도 관객들이 그영화의 논리에 빠져드는 것은 비극이다. (생략과 요약은 필자의 것임)

Kino, 1998, 10월호, 58쪽

참고문헌

- Auguros, Joel, *El dinero de Hollywood*, (Barcelona, L'Harmattan, 1996.)
- Burton, Julianne, *Cinema and Social Change in Latin America*, (Austin, University of Texas, 1994.)
- Chanan, Michael, *Twenty-Five years of the New Latin American Cinema*, (London, BFI/Channel Four, 1983.)
- Martínez Torres, Augusto, Pérez Estremera, Manuel, *Nuevo cine latinoamericano*, (Barcelona, Anagrama, 1973.)
- Pick, Zuzana, *The New Latin American Cinema*, (Austin, University of Texas, 1993.)
- 구회영, *영화에 대해 알고 싶은 두세 가지 것들*, (서울, 한울, 1997)
- 루이스 자네티, *영화의 이해*, (서울, 현암사, 1999)
- 이승구, 이용관, *영화용어해설집*, (서울, 집문당, 1997)
- 잭 씨 엘리스, *세계영화사*, (서울, 이론과 실천, 1998)
- 키노, 1998, 10월호