

# 마약과 폭력 그리고 청부암살: 영화를 통해 본 콜롬비아\*

송병선\*\*

(울산대 스페인중남미학과)

- I. 들어가는 말
- II. 마약밀매와 잉여 인간, 그리고 주변성의 영화
- III. <은총이 가득한 마리아>: 마약운반과 개발도상국의 현실, 그리고 이민자의 이야기
  - III.1. 개발도상국 여성 노동자들의 현실과 이민의 선택
  - III.2. 마치스모와 종교성의 의미
- IV. <로스리오 티헤라스>: 사랑과 폭력으로 가득한 콜롬비아의 현실
  - IV.1. 청부암살의 문화, 멜로드라마 그리고 에로티시즘
  - IV.2. 침대 청부암살 문화와 콜롬비아의 최근 역사
- V. 맺음말: 마약과 청부암살의 문화

## I. 들어가는 말

우리나라 대학의 교양과정에서 영화를 통해 라틴아메리카의 문화나 정치 혹은 사회를 가르칠 때에는 멕시코나 아르헨티나 혹은 칠레에 치중할 수밖에 없는 것이 현실이다. 교양과정 학생들에게는 우리말 자막이 필요한데, 국내

---

\* 이 논문은 2009년도 울산대학교 연구비에 의해 연구되었음.

\*\* Byeong-Sun Song(University of Ulsan, Department of Spanish, avionsun@ulsan.ac.kr), “Drugs, Violence and Sicarios: Colombia in the Movies”.

에 출시된 라틴아메리카 관련 영화가 주로 이 세 나라에 치중되어 있기 때문이다. 그런데 최근에 콜롬비아와 관련된 영화들이 국내에 DVD로 출시되면서 학생들에게 또 다른 라틴아메리카 국가의 현실과 문화를 제대로 제공해줄 수 있는 기회가 마련되었다. 이 영화들은 2007년에 나온 에밀리오 마이예(Emilio Maillé) 감독의 <로사리오 티헤라스>(Rosario Tijeras)와 세르히오 카브레라(Sergio Cabrera) 감독의 <패배는 방법의 문제>(Perder es cuestión del método), 그리고 2009년에 출시된 조슈아 마스틴(Joshua Marston) 감독의 <은총이 가득한 마리아>(María llena eres de gracia)<sup>1)</sup>와 펠리페 마르티네스(Felipe Martínez) 감독의 <블러프>(Bluff)이다. 그러나 본 글은 <로사리오 티헤라스>와 <은총이 가득한 마리아>만을 연구대상으로 삼는다. 이 두 편의 영화들은 마약문제를 공통적으로 다루면서, 청부암살자들의 문화와 마약밀매가 콜롬비아 사회와 문화에 끼친 영향을 잘 드러내고 있기 때문이다. 반면에 <패배는 방법의 문제>와 <블러프>의 경우는 콜롬비아 사회의 부패에 초점을 맞추면서 정부의 비효율성과 악행을 비난한다.

마약과 폭력을 소재로 전개되는 콜롬비아 관련 영화들은 이미 국내에 몇 편이 출시된 적이 있다. 가령, 호르헤 알리 트리아나(Jorge Ali Triana) 감독의 <오이디푸스>(Edipo Alcalde, 1996), 앤드류 데이비스(Andrew Davis) 감독의 <콜라테럴 데미지>(Collateral Damage, 2002)를 들 수 있다. <오이디푸스>는 게릴라와 정부의 대립을 비롯하여, 마약과 관련된 좌익 게릴라와 우익 무장사조직의 싸움을 그리면서 콜롬비아 정부의 평화협상의 문제를 보여주고 있지만(송병선 2001, 142), 개인의 죄의식이 영화의 전반적인 분위기를 압도한다. 한편 <콜라테럴 데미지>는 콜롬비아의 마약 문제에 초점을 맞추고 있기는 하지만, 주연배우 아놀드 슈왈츠네거에서 짐작할 수 있듯이, 콜

1) 여기서 다루는 세 영화들의 국내 DVD 출시 제목은 원제목과 다르다. <로사리오 티헤라스>는 <로사리오>라는 이름으로 출시되면서 ‘가위’(tijeras)에 숨겨진 의미를 간과하고 있다. 또한 <패배는 방법의 문제>는 <아트 오브 시크릿>이란 제목으로 나왔는데, 이것 또한 이 영화의 내용과는 다소 무관한 제목이다. 그리고 <은총이 가득한 마리아>는 <기쁨 있는 마리아>로 출시되면서 성모송과의 관련을 무시하고 있다. 이 글에서는 모두 원제목을 사용하기로 한다.

롬비아 마약업자들의 테러로 아내와 아이를 잃은 주인공이 복수에 나서는 전형적인 ‘람보’ 스타일의 작품이다. 이 작품들을 제외한 것은, <오이디푸스>는 마약과 폭력으로 찢든 콜롬비아를 배경으로 삼고 있지만 그리스 비극을 현대적으로 각색하는 것이 중심을 이루고 있으며, <콜래트럴 데미지>는 콜롬비아와 미국을 야만과 문명이라는 이분법 아래서 다루는 전형적인 할리우드 영화라서 콜롬비아의 현실을 미국의 관점에서 왜곡하는 경향이 강하게 나타나기 때문이다.

반면에 이 글에서 다룰 두 편의 영화들은 국내의 대중매체에 종종 등장하는 콜롬비아의 현재 현실을 보여주고 있다는 점에서 매우 유용하다. 즉, 콜롬비아의 아이콘이 되어버린 마약밀매와 그 운송과정, 그리고 청부암살자들의 폭력을 다루고 있다. 그리고 여성, 소수자, 거리의 아이들, 거지들, 범죄자들이 주요 인물로 등장하는데, 이 영화들은 호르헤 루피네이(Jorge Ruffinelli)가 지적하듯이 “사회의 주변인을 향한 시선 변화”(Ruffinelli 2000, 15)를 드러내면서, 1990년대 이후의 라틴아메리카 영화의 특징을 잘 보여주기도 한다.

## II. 마약밀매와 잉여 인간, 그리고 주변성의 영화

현대 콜롬비아를 이해하기 위해서는 마약밀매는 핵심 요소이다. 콜롬비아의 마약밀매는 1960년대 저질 마리화나<sup>2)</sup>를 유럽과 미국으로 수출하는 것으로 시작한다. 그리고 1974년과 1980년 사이에 콜롬비아의 주요 마약 밀매조직들이 등장한다. 메테인의 두세 개의 커다란 그룹과 로드리게스 오르후엘라

---

2) 페루의 소설가 마리오 바르가스 요사는 1960년대 들어 런던이 파리를 대체한 문화의 중심지가 되었다고 말하면서 콜롬비아의 마리화나를 언급한다. “대신 트라팔가 광장과 또 다른 광장들, 즉 바네사 레드그레이브와 타리크 알리 뒤에서 위대한 우상들이 벌이는 북적이는 콘서트를 듣고 콜롬비아의 마리화나를 피우면서 베트남 전쟁에 반대하는 시위가 열리는 광장들을 비롯해서, ‘펍’과 디스코텍들이 새로운 문화의 상징이 되어 마치 자석처럼 수백만 명의 젊은 남녀들을 런던으로 끌어들이었다.”(Vargas Llosa 2004, 104).

(Rodríguez Orjuela)가 이끄는 그룹, 칼리의 두세 개 소규모 그룹, 카를로스 레데르(Carlos Lehder)가 이끄는 그룹이 그들이다. 알폰소 로페스 미첨손(Alfonso López Michelson, 1974-1978), 훌리오 세사르 투르바이(Julio César Turbay, 1978-1982) 정부는 마약밀매가 향후 콜롬비아의 가장 큰 문제로 대두될 것이라고 여기지 않는다(Fanta 2008, 3).

그러나 1985년부터 1991년 사이에 이들 그룹은 메데인 카르텔과 칼리 카르텔로 조직된다. 그리고 미국이 요구한 마약사범 추방정책으로 인해 정부와 충돌한다. 이 기간에 마약조직과 국가기관, 그리고 우익 무장사조직의 폭력행위가 눈에 띄게 증가한다. 일반적으로 ‘마약전쟁’이라고 알려진 이 시기에 폭력행위는 도시를 중심으로 발생한다. 이 전쟁은 콜롬비아 정부가 미국의 압력을 받으면서도 동시에 카르텔들이 제안한 협상<sup>3)</sup>을 진행하는 시기에 일어난다. 한편 마약밀매는 쉽게 돈을 벌 수 있다는 생각을 콜롬비아 사회에 고착시키면서 사회적 이동성을 야기하고, 특권층에 새로운 주체들이 삽입되게 만드는 결과를 가져온다(Fanta 2008, 3). 마약밀매 문화는 잉여의 문화, 사조직 부대의 문화, 불법의 문화이며, 실제로 돈이 얼마나 힘이 있는지 보여 주면서 굳게 닫혀져 있던 상류층에 파리를 틀게 한다.

1990년대 이후의 콜롬비아 사회는 계속된 사회정치적 폭력과 마약밀매가 절정에 이르고, 신자유주의 시대로 들어간다. 1990년대 말과 2000년대 들어서 생산된 콜롬비아의 영화와 문학은 아이러니와 풍자를 통해 마약밀매업자들이 처벌받지 않고 거리를 활보하면서 정의가 존재하지 않는다는 것을 고발한다. <로사리오 티헤라스>는 콜롬비아에서 모든 범죄는 사법당국의 처벌을 받지 않으며, 콜롬비아 사회에 존재하는 유일한 법칙은 복수라는 것을 보여 준다. 그리고 <은총이 가득한 마리아>에서도 마약조직원들은 처벌을 받지 않은 채 보고타의 거리를 돌아다닌다.

---

3) 마약 카르텔 두목들의 제안은 기본적으로 전적인 사면이었다. 추방 대상자들, 즉 미국의 사법 당국들이 추적하던 마약 카르텔의 우두머리들은 마약 사업을 그만두겠다고 하면서 세 가지 조건을 제시했다. 첫째는 그동안 축적된 자산을 그대로 인정할 것, 둘째는 외국으로 추방시키지 않을 것, 셋째는 콜롬비아에서의 형량을 사면할 것이었다.

20세기말의 콜롬비아 소설과 영화는 폭력과 부패로 점철된 주변 인물에 대해 시선을 집중한다. 그들은 일반적으로 역사에서 배제된 인물들로, 주로 창녀들, 거리의 부랑아들, 마약중독자나 마리화나 소비자들이며, 동시에 국가와 사회에 의해 버림받은 사람들이다. 이렇게 최근의 콜롬비아 소설과 영화는 주변부에 머물러 있던 사람들을 중심으로 가져온다. 여기서 특히 눈에 띄는 것은 마약밀매로 생긴 ‘시카리오’(sicario), 즉 청부암살자의 문화에 초점을 맞춘다는 것이다. 콜롬비아 현대 문화에서 이들은 죽기 위해 모습을 드러내는 사람들이다.

청부암살자의 문화는 마약밀매가 절정에 이르렀던 시기 동안 메데인에서 생긴 일련의 폭력 사태로부터 영감을 받은 미학이자 주제이다. 정치적·경제적 영역을 유지하고 확장하기 위한 목적으로 마약밀매업자들에게 고용된 십대 청부암살자의 삶과 이야기를 통해 이 문화는 헤게모니 투쟁의 틀에서 주변성과 물질주의를 다룬다(Skar 2007, 115). 문학과 영화를 주축으로 탄생한 이런 문화는 특히 메데인을 주로 무대로 삼는데, 시기적으로는 1980년대부터 1993년에 파블로 에스코바르(Pablo Escobar)가 죽을 때까지 집중된다. 또한 마약밀매와 국가적 차원의 그 결과는 20세기 말에서 21세기 초의 수많은 콜롬비아 작품 속에 반복해서 나타난다. 영화분야에서는 기록영화감독인 빅토르 가비리아(Víctor Gaviria)의 <로드리고 D: 미래는 없다>(Rodrigo D: No futuro, 1990), <장미 파는 소녀>(La vendedora de rosas, 1998), <덧셈과 뺄셈>(Sumas y restas, 2004)이 대표적인데, 이들은 안티오키아뿐만 아니라 보다 넓게는 콜롬비아의 현실을 반영한다.

여기에서 다루는 두 편의 영화는 1990년대와 2000년대 초반의 콜롬비아를 보여주는 버림과 굴욕의 인간, 즉 마약밀매 정책의 쓰레기이며, 저렴한 인건비 때문에 사용되다가 효용성이 떨어지면 용도 폐기되는 잉여 인간들의 현실을 공통적으로 보여준다. 여기서 잉여 인간이란 글자 그대로 ‘남는 인간’이다. 즉, 사회적으로 특별한 역할을 하지 않는 사람들을 일컫는다. 19세기 러시아 문학에서도 등장했고, 이후 미래학자 제레미 러프킨(Jeremy Rifkin)이나 지그문트 바우만(Zygmunt Bauman) 같은 석학들은 다수의 무기력한

대중을 일컫는 말로 사용하기도 한다. 콜롬비아에서 이런 잉여 인간은 바로 폭력적이고 시장에서 소외된 무법자이며 굴욕적인 존재이고, 생산-소비, 합법-불법, 중심-주변, 안-밖, 존재-부재 같은 이분법에서 불리한 공간에 위치하는 사람들이다.

이런 점에서 이 두 편의 영화는 1960년대와 1970년대 세계에서 주목받았던 이데올로기 중심의 라틴아메리카 신영화가 아니라, 1990년대 이후 라틴아메리카 영화를 특징짓는 주변성 영화(Cine de la marginalidad)로 간주될 수 있다. 주변성 영화의 무대는 라틴아메리카 대도시의 더럽고 악취퐁기며 쓰레기가 산더미처럼 쌓인 거리나 관광 홍보책자에 나타나지 않은 동네들, 또는 빈민들이 주로 거주하는 곳이다. 그리고 작중인물은 번잡한 도시에서 발을 질질 끌며 다니는 거리의 젊은이들이며, 법적인 테두리 속에서 매 시간, 혹은 매일 살아가기 위해 애쓰는 실업자들이다. 또한 잃어버린 순진성, 깨어진 환상, 폭력, 범죄, 이데올로기적 타협 없이 노골적으로 묘사된 무대와 인물들의 이야기가 중심을 이룬다(Aguilar 2000, C-14).

도시폭력과 마약밀매, 그리고 사회적 소외를 시각언어로 접근하는 이런 담론은 스페인과 라틴아메리카에서 ‘더티리얼리즘’(realismo sucio)라고 명명되었다. 미국문학에서 더티리얼리즘 작가들은 전쟁, 마약중독, 매춘, 범죄, 죽음으로 얼룩진 세상에서 좌초한 중·하류층 개인들의 내적 고통과 상실에 주로 초점을 맞춘다(박인찬 2007, 289). 그들의 글쓰기는 폭력과 가족 붕괴의 더러운 이야기를 들려주는 소외된 소수의 언어로 특징지어진다. 이와 유사하게 라틴아메리카 영화에서도 사회적 가치와 공동체의 이상이 와해되어 가고 있는 절망의 세계를 다룬다. 이것이 바로 주변성 영화이다.<sup>4)</sup> 이런 영화들은 부르주아, 엘리트, 혹은 식자층의 서술에 의존하지 않고, 주변인의 관점에서 가난과 폭력에 접근하면서 사회적 배제와 주변성의 경험을 재구성하려는 영화이다(León 2005, 24).

4) 주변성의 영화는 만문화그룹에 한정하여 배급된 주변영화 혹은 언더그라운드 영화와 차별성을 지닌다.

### III. <은총이 가득한 마리아>: 마약운반과 개발도상국의 현실, 그리고 이민자의 이야기

2004년에 제작되었지만 국내에는 2009년에 출시된 <은총이 가득한 마리아>는 바벳 슈로더(Barbet Schroeder) 감독의 <청부암살자들의 성모>(La virgen de los sicarios, 2000)와 더불어 미국학계가 콜롬비아 영화에 관심을 보이게 만든 작품이다.(Suárez 2008, 40) <은총이 가득한 마리아>는 정치학을 공부한 조슈아 마스턴의 개인적 관심과 경험으로 탄생했다. 뉴욕에는 비교적 커다란 콜롬비아 교민 공동체가 있고, 그는 ‘몰라’<sup>5)</sup>로 일했던 여자의 이야기를 들었고, 그는 왜 콜롬비아 여자들이 그토록 극단적인 행동을 하는지 관심을 갖게 되었다. 그는 감옥에 수감된 ‘몰라’들을 인터뷰했고, 뉴욕의 케네디 공항에서 경찰의 마약 소지 혐의자 취조를 지켜보았으며, 역시 수술을 통해 많은 ‘몰라’들의 목숨을 구했던 의사의 증언도 들었다. 마스턴은 뉴욕의 콜롬비아 공동체의 중요 인물인 오를란도 토본(Orlando Tobón)과도 만났다.<sup>6)</sup> 그는 여행사를 운영하면서 ‘몰라’와 그들의 가족을 돕고, 시체를 콜롬비아로 돌려보내는 일을 주선하는 등 오랜 경험을 갖고 있었다. 그리고 콜롬비아와 에콰도르의 화훼농장을 방문했고, 여성노동자들의 열악하고 힘든 조건을 직접 목격하게 된다(Cristoffanini 2006, 80-81).

이 영화의 주인공인 마리아는 열일곱 살의 콜롬비아 여자로서 친구 블랑카와 함께 장미농장에서 일한다. 그것은 엄격한 규율 아래서 힘든 일을 해야 하는 작업이지만, 보수는 그런 노동의 대가에 미치지 못하며 미래도 없는 직장이다. 마리아는 할머니, 어머니, 어린 아기를 데리고 있고 직장이 없는 미혼모 언니로 이루어진 가족과 살고 있다. 그녀의 집은 수도 보고타의 북쪽에 위치

- 
- 5) ‘몰라’는 ‘노새’를 의미한다. 우매한 짐승인 노새의 유일한 자산은 아무런 불평도 하지 않은 채 많은 짐을 나를 수 있다는 것이다. 이것이 사람에게 적용될 때에도 본질적으로 그 의미는 동일하다. 마약의 세계에서 ‘몰라’는 마약을 운반하는 사람들을 지칭한다.
- 6) 오를란도 토본은 <은총이 가득한 마리아>에서 페르난도로 등장한다. 이에 관해서는 Starr(2006, 20)를 참고할 것.

한 조그만 마을에 있으며 조그맣고 허름하다. 그녀의 유일한 오락거리는 주말에 춤을 추는 것이다. 마리아에게는 후안이라는 애인이 있고, 그는 모터사이클 정비공장에서 일한다. 후안과의 관계로 인해 그녀는 임신하고, 그로 인한 구토 때문에 장미농장의 감독관과 말다툼이 벌어진다. 그러자 그녀는 직장을 그만둔다.

마리아는 수도 보고타로 가서 일자리를 얻기로 결심한다. 그곳에는 식모로 일하는 친구가 있지만, 버스를 기다리는 동안 그녀는 주말 파티에서 알게 된 프랑클린을 만난다. 그는 모터사이클로 그녀를 보고타까지 데려다주겠다고 제안한다. 프랑클린은 마리아의 상황과 계획을 듣고 ‘몰라’로 일하라고 권하면서, 술집이자 당구장 주인이며 동시에 마약조직의 우두머리인 하비에르와 연결시켜준다. 마을로 돌아오는 길에 마리아는 이미 두 차에 걸쳐 몰라로 여행한 경험이 있는 루시와 만나고, 루시는 마약 캡슐을 문제없이 삼킬 수 있도록 마리아에게 커다란 포도 알로 연습하라고 알려준다. 며칠 후 마리아는 뱃속에 62개의 캡슐을 넣고 비행기를 탄다. 비행기에는 놀랍게도 다른 몰라들도 타고 있다. 그중에는 그녀의 친구 블랑카와 루시도 있다.

미국 입국서류 작성시간이 되자, 마리아는 마약조직의 두목이 알려준 호텔 주소를 잃어버렸다는 사실을 깨닫고, 루시는 그녀에게 4년 전부터 뉴욕에 살고 있는 자기 언니의 주소를 준다. 마리아는 공항에서 경찰에 체포되지만, 임신 덕택에 방사선 촬영을 피하면서 석방된다. 공항에 나오자 그녀는 루시와 블랑카와 함께 콜롬비아 중개인에 의해 허름한 호텔로 옮겨지고, 그곳에서 ‘캡슐’을 배설한다. 그런데 그녀는 루시의 몸 상태가 정상이 아니라는 것을 알게 되고, 마약 중개자들이 그녀의 배를 갈라 캡슐을 꺼내고서 피투성이가 된 그녀를 그곳에서 꺼내는 것을 목격한다. 그러자 그녀는 블랑카와 도망치기로 결심한다. 두 사람은 루시의 언니인 카를라의 아파트에 도착하고, 카를라는 페르난도를 소개시킨다. 그는 마약 운반의 문제에 관해 아주 잘 알고 있으면서 그런 몰라들이 일자리를 구하도록 도와주는 사람이다. 마리아는 카를라에게 루시의 운명에 관해 거짓말을 하지만, 카를라는 페르난도를 통해 그녀의 동생이 죽었으며, 마약범들이 ‘캡슐’을 꺼내기 위해 그녀의 배를 갈랐

고, 마리아와 블랑카가 루시와 함께 여행한 물라라는 사실을 알게 된다. 그러자 카를라는 그들을 아파트에서 내쫓는다. 영화 끝 장면에서 블랑카와 마리아는 공항에 있다. 두 사람은 콜롬비아로 되돌아가려고 한다. 그러나 마지막 순간에 마리아는 그런 결정을 번복하고 뉴욕에 남기로 결심한다.

<은총이 가득한 마리아>의 주요 주제로는 콜롬비아에서 뉴욕의 퀸스 지역으로의 이주, 불법적인 물체 이동에 사용되는 젊은 여자의 육체, 초국적 경제 속에서의 마약 운반 체제라고 요약될 수 있다. 가령 에밀리 데이비스(Emily S. Davis)도 <은총이 가득한 마리아>를 초국적 기업의 엄청난 권력과 그로 야기된 피해, 뉴욕에 살고 있는 이민자들의 경험, 마약의 국제적 연결망과 그 조직(Davis 2006, 33-34)과 같은 현대적 관점에서 접근한다. 그러면서 이런 유형의 영화는 “가장 세계적이라고 말할 수 있는 영화를 사용하여 세계화의 가장 보이지 않는 요소, 즉 육체를 통한 이동과 침투를 보여준다.”(Davis 2006, 34)라고 지적한다. 다시 말하면, 이 영화는 세계화와 개발도상국의 문제에 대한 쓰라린 진술이고 마약밀매와 운반에 대한 폭로이며 이민자의 이야기인 것이다.

### III.1. 개발도상국 여성 노동자들의 현실과 이민의 선택

마리아는 장미농장의 직원이며 가시를 제거하는 일을 한다. 이것은 코카인 생산에 대한 해결책으로 ‘콜롬비아 계획’<sup>8)</sup>에 의거하여 미국의 원조를 받아 만들어진 비전통적 수출산업이다. 마리아의 반복적인 작업은 작업조건, 농약

7) 마약운반은 루이스 오스피나(Luis Ospina)의 <한 모금 인생>(Soplo de vida, 1999), 안토니오 도라도(Antonio Dorado)의 <왕>(El rey, 2004), 빅토르 가비리아(Victor Gaviria)의 <덧셈과 뺄셈>(2004), 프란시스코 노르덴(Francisco Norden)의 <계약>(El trato, 2005)과 같은 영화의 주제로도 사용된다.

8) ‘콜롬비아 계획’은 콜롬비아에서 50년간 지속되고 있는 내전을 해결하기 위해 미국을 비롯한 여러 국가에 의해 추진된 계획이다. 이 계획은 1998년과 1999년에 콜롬비아의 안드레스 파스트라나 행정부에 의해 구상되었으며, 좌익 게릴라, 우익 무장 사조직, 그리고 정부가 벌이던 전쟁에 중지부를 찍고 반(反)마약 전략을 수립하기 위한 사회적·경제적 갱생을 목표로 삼고 있다.

노출, 젠더, 화훼산업의 세계화에 관한 토론으로 진행될 수 있는 가능성을 내포한다. 가령 이 영화는 농장에서 일하는 여자들을 보여주면서, 콜롬비아 화훼산업 노동자 중에서 70퍼센트가 여자(Friedemann-Sánchez 2006, 2)라는 현실을 드러낸다. 프리드만 산체스에 의하면, 대부분의 화훼노동자가 여자인 것은 여자들에게 대안적인 고용 선택이 거의 없기 때문이다(Friedemann-Sánchez 2006, 24). 이 영화는 마리아가 언니와 어머니에게 화훼 농장 일을 그만두었고 다른 일자리를 알아보겠다고 말하자, 어머니가 “여기에는 꽃일 밖에 없어.”라고 대답하는 장면을 통해 대안적인 일자리가 없다는 것을 보여준다.

마리아가 일하는 화훼 농장에는 모든 노동자들이 진 셔츠와 노란 앞치마, 그리고 빨간 속셔츠를 입고 있어서 거의 유사하게 보인다. 그곳의 유일한 남자 직원은 감독관이다. 화훼농장에서 여직원들은 작업복으로 갈아입는다. 그곳은 마치 동물 우리와 같고, 사람이 움직일 수 있는 가능성은 매우 한정되어 있다. 이렇듯 세계화를 암시하는 수출용 장미를 생산하고 포장하는 농장의 노동조건은 열악하고 수탈적이다. 이 영화는 시작부터 이 농장의 여성 노동자들이 겪는 모멸과 수탈의 상태를 반영한다. 이것은 하루에 정해진 분량의 작업을 완수해야 하는 강도 높은 작업 속도를 비롯하여 작업장의 출퇴근 시간을 점검하는 기록계, 화장실 이용의 제한에서 나타나는 여성 작업자들의 시간 통제, 열악한 작업조건으로 인해 생긴 여성 노동자들의 손에 난 상처에서 잘 드러난다. 한편 엄격한 작업 규정은 감독관의 모습에서 표현된다. 그는 여성 노동자들이 작업 속도를 유지하도록 통제하는 것뿐만 아니라, 여성노동자들이 일으킬지도 모르는 반항을 진압하는 임무를 띤다. 그래서 규칙을 위반하는 모든 사람들에게 욕을 하고 엄하게 다룬다. 이 영화에서 감독관이 마리아에게 “여기에 84명이 있지만, 모두가 머리를 숙이고 일하고 있어”라고 말하는 대목은 이런 점에서 의미가 있다.

다른 직장을 구할 수 없다는 상황 때문에 장미 수출농장은 이런 열악한 노동조건을 강요한다. 콜롬비아는 네덜란드 다음의 생화 생산국이다. 장미와 카네이션 재배에 75,000명이상이 고용되어 있고, 절화 및 정돈 작업에도 재

배 인원의 반 이상이 일한다(Sorrensen 2005, 120). 실제로 콜롬비아는 비전통적인 재배작물을 수출하면서 경제적으로 성공을 거둔 것처럼 보이지만, 영화의 마리아는 자신의 작업과 작업체계, 그리고 기회부족에 만족을 느끼지 못하고 직장을 떠나 미국으로 마약을 운반하는 일을 맡는다. ‘콜롬비아 계획’을 추진하면서 미국은 약 16억 달러를 원조하며, 그 이외에도 수백 명의 군사 고문단과 민간 인력을 파견하고 수십 대의 블랙 호크와 최신에 다용도 수송 헬기, 코카 박멸용 소형비행기를 제공하는 등 군사력 지원에 초점을 맞춘다. 이렇게 콜롬비아는 미국의 대외원조를 세 번째로 많이 받는 국가가 되지만, 총 지원액의 1%만이 경제 재건에 할당되어 있다. 미국에서 소비되는 코카인의 90%와 헤로인의 70%가 콜롬비아에서 생산되고 있는 것으로 추산된다. 그리고 대략 3천 명의 콜롬비아 인이 불법 마약 운반으로 뉴욕의 교도소에 수감되어 있으며, 신체 속에 마약을 숨겨서 입국하다가 마약 캡슐이 터지거나 누출되어 매년 많은 사람이 생명을 잃고 있다(Sorrensen 2005, 120). 이런 사실들을 통해 이 영화는 사회구조와 교육의 전반적인 개편 없는 반 마약 원조는 실효를 거둘 수 없음을 보여준다.

또한 <은총이 가득한 마리아>는 마약 운반 고리의 일부를 보여준다. 프랑클린은 조그만 마을로 파견되어 절망에 젖어 있거나 불만족한 사람들을 몰라로 일하도록 부추기는 사람이다. 이 작품에서 그는 몰라 후보자들을 인자한 것처럼 보이는 두목에게 소개시킨다. 두목은 즉시 후보자들에게 후한 용돈을 주면서 그들의 환심을 사고 그들을 유혹한다. 그리고 비행기 티켓 구입과 여권 발급을 대행해주고, 마약 운반에 필요한 모든 지시사항을 하달한다. 그런 다음 코카인을 캡슐로 제조하는 과정이 등장한다. 캡슐은 주로 콘돔이나 라텍스 장갑으로 만들어진다. 그리고 캡슐을 삼키는 기술을 터득하기 위해 포도를 삼키는 몰라의 연습과정도 등장한다.

몰라를 미국으로 보내는 절차는 신속하게 진행된다. 우선 몇 시간 전에 폐쇄된 공간에서 60개에서 100개의 캡슐을 삼키게 한다. 그 시간이 지나면, 콜롬비아의 ‘엘도라도’ 공항에서 뉴욕행 비행기에 탑승할 순간이 된다. 그곳의 수많은 승객들 중에는 종종 몰라가 눈에 띈다. 그 중의 몇몇은 방심하거나

의심을 받은 탓에 연방이민국에 검거되고, 다른 몰라들은 그들이 검거되는 틈을 이용해 안전하게 통과한다. 그리고 몰라로 의심받을 경우 연방이민국에서 일련의 검사를 통해 확인하는 과정이 등장한다. 무사히 공항을 빠져나오게 되면 마약조직의 중개자들과 만나게 되고, 몇 시간 동안 싸구려 호텔방에 머물면서 모든 캐쉬를 배출한다. 그리고 마침내 미국달러와 마약 캐쉬를 교환한다.

이런 마약운반과정의 긴장된 장면과 더불어 이 영화의 3분의 1을 차지하는 콜롬비아 이민자들의 삶도 중요하다. 진정한 이민 이야기는 마리아가 동료 몰라의 언니이며 뉴욕에 살고 있는 카를라를 만나면서 시작된다. 퀸스 지역의 콜롬비아 공동체 한 가운데에서 마리아는 처음으로 카를라와 대화하면서 이민의 희망을 음미한다. 마리아는 카를라가 눈물을 지으면서 자랑스럽게 그녀가 콜롬비아의 가족에게 처음으로 송금했을 때의 이야기를 듣는다. 카를라가 첫 번째 아이를 기다리고 있는 것을 보면서 임신한 마리아는 자기가 희생하는 한이 있더라도 다음 세대에게는 기회를 주어야 한다는 것을 깨닫는다. 영화의 마지막 장면에서 마리아가 케네디 공항의 출국장에서 나오는 순간, “안에 있는 것이 중요하다”(It's what's inside that counts)라는 인텔사의 광고문구가 보이는데, 이것 역시 아기에게 훨씬 많은 기회를 제공할 수 있는 곳에 머무르는 편이 낫다는 것을 암시한다.

여기서 과연 미국에 머물러 영원한 타자로 살아가는 것이 좋은지, 아니면 힘들더라도 조국 콜롬비아로 돌아가는 것이 좋은지에 대해서는 논란의 여지가 충분하다. 이 영화는 콜롬비아 이민자들이 어떤 조건에서 살아가는지를 보여준다. 카를라와 그녀의 남편이 사는 집의 내부공간은 비좁기 짝이 없다. 그리고 이민자들이 하는 일은 고도의 전문성이 필요하지 않은 운전사나 제빵사 혹은 재봉사와 같은 허드렛일이 고작이다. 때로는 시간제 임금을 받으며 고단한 삶을 살아가야 한다. 그렇지만 마리아는 미국에 불법체류자의 신분으로 남아 있는 편을 택한다. 카를라의 이상화된 미국관과는 달리, 이것은 마리아의 상태가 불안하고 일자리가 제한되어 있는 이유이다. 하지만 폭력과 사회부정이 만연한 콜롬비아보다는 그곳에 꿈을 실현시킬 수 있는 기회가 더 많다는 것이 현실임은 부정할 수 없다.

### III.2. 마치스모와 종교성의 의미

<은총이 가득한 마리아>는 임신한 마리아가 뱃속에 마약을 숨겨 운반하는 자살적인 행동을 한다는 점에서 충격적이다. 그러나 미래에 보다 나은 삶의 가능성을 제공하지 않는 사회에서는 어쩔 수 없는 선택이다. 게다가 그녀의 애인도 미래를 향해 나아갈 희망도 없고 의지도 없는 청년이다. 그는 신축 중인 건물로 올라갈 용기도 없지만, 마리아는 그곳으로 올라가 보다 넓은 세상을 보려고 한다. 그녀의 애인 후안은 함께 올라가지 않고 비겁하게 그녀를 버리고 떠난다. 또한 마리아가 후안에게 임신하고 있다고 말하자 그는 결혼 하자고 하면서, 자기 집으로 가서 함께 살자고 한다. 그러자 그녀는 “네 집에는 열 명이나 살잖아.”라고 말한다. 이렇게 결혼하느냐 마느냐에 관해 말다툼하면서 마리아는 후안에게 그가 그녀의 집으로 오는 편이 좋을 것이라고 제안한다. 그러자 후안은 이렇게 대답한다. “남자가 애인의 집에서 산다고? 안 돼. 그건 안 돼.”

이 대화를 통해 영화는 콜롬비아의 마치스모 문화를 드러낸다. 그러나 동시에 후안의 무기력함은 가부장적 질서로 대표되는 전통적인 마치스모의 모순과 붕괴를 상징한다. 마리아는 이런 후안의 마치스모에 저항하고 결국 그와 결혼하지 않는 편을 택한다. 이런 저항은 마리아는 위를 쳐다보고, 후안의 시선은 아래를 향하는 장면에서도 반복된다. 조지 라코프(George Lakoff)와 마크 존슨(Mark Johnson)이 지적하는 것처럼 위는 행복과 상황에 대한 통제, 그리고 미덕을 의미하지만, 아래는 그 반대의 의미를 지니기 때문이다 (Lakoff and Johnson 1980, 14-20). 또한 가정에서 그녀가 가장 역할을 한다는 것도 콜롬비아의 가부장제 붕괴를 보여준다.

하지만 마리아는 여자들을 희생의 도구로 삼아 편안한 삶을 사는 또 다른 청년 프랑클린을 만나고, 결국 마약운반이라는 또 다른 가부장적 질서에 봉사하게 된다. 마약 운반을 위해 여성의 육체를 물화시키는 것 역시 여성의 삶과 죽음을 결정하는 가부장적 질서라고 볼 수 있다. 이렇듯 마리아는 가부장적 질서에 도전하는 것 같지만, 영화 속에서는 그런 도전보다는 오히려 순응하는 측면이 더욱 강해 보인다.

이런 마치스모 문화와 더불어 종교성도 이 영화를 이해하는데 중요한 측면이다. 성모송에서 차용한 이 영화의 제목인 ‘은총이 가득한 마리아’란 무엇을 의미할까? 현대 콜롬비아 문화에서 이것을 어떻게 해석해야 할까? 영화 전체를 통해 마리아의 목에 매달린 십자가 이외에도, 마리아가 교회에서 기도하는 짧은 장면이 나오고, 콜롬비아의 장미농장 통근 버스 안에도 십자가가 걸려 있다. 또한 마리아를 뉴욕의 케네디 공항에서 호텔로 데려가는 마약 중개인들과 그녀의 몰라 동료의 목에도 십자가 목걸이가 있다. 그렇지만 기독교의 주요 상징인 십자가는 이 영화 속에서 그다지 큰 의미를 지니지 못한다. 이것 이외에도 이 영화의 주인공은 마리아이고, 성경의 마리아처럼 그녀는 결혼하지 않은 몸으로 임신했다는 사실을 알게 된다. 또한 성모 마리아가 당나귀를 타고 떠난 것처럼 영화 속의 마리아는 몰라가 된다. 이렇듯 성모 마리아와 영화의 주인공 마리아 알바레스는 유사하지만 이것 역시 이 영화 이해에 큰 도움은 되지 못한다.

종교성의 중요성은 성모송의 다음 구절인 “주께서 함께 하시니 여인 중에 복되시며 태중의 아들 예수 또한 복되시도다.”와 연결시킬 때 비로소 가능하다. 영화 속에서 마리아는 낙태하거나 후안과 결혼하지 않기로 결정한 후 장미 농장을 그만 두고, 돈이 필요한 까닭에 몰라로 일하기로 결정하며, 뉴욕으로 여행하여 콜롬비아 마약조직의 중개자들에게서 도망치면서 카를라를 만나게 되고, 태어날 아이를 위해 미국에 머무르기로 결심한다. 그녀는 태중의 아이란 동기로 인해 이런 결정과 결심을 하게 되는 것이다. 즉, 이 영화는 자기 자신과 아직 태어나지 않은 아이에게 보다 나은 삶을 제공하려는 선택을 보여주면서 현대 마리아의 모습을 그리고 있다. 그러면서 동시에 음험하고 탄압적이거나 혹은 불법적인 경제체제를 빠져 나오기 위한 그녀의 수난과 열정을 보여준다. 이렇듯 피상적으로 다루어진 것처럼 보이던 종교성은 뱃속의 아이를 통해 의미를 획득한다.

그러나 이 영화는 불확실한 경제적 상황에 처해 있는 미혼모들에게 몰라로 일해서 미국에 불법 이민을 하라고 조장하는 것은 아니다. 오히려 이 영화의 메시지는 젊은 여자들에게 마약밀매와 같은 불법적이고 힘든 세계가 얼마나

위험한지 구체적으로 경고하는 내용을 띠고 있다고 봐야 한다.<sup>9)</sup> 또한 이 영화는 미국이 벌이는 반 마약 전쟁의 비효용성을 지적하면서, 미국에서의 마약 소비가 개발도상국의 여성에게 어떤 결과를 가져오는지 간접적으로 보여준다. 가령 에밀리 S. 데이비스는 이렇게 평가한다. “마스틴의 영화는 미국 관객들에게 헤로인과 코카인 같은 마약 소비가 그것을 생산하고 신체에 넣어 운반하는 눈에 보이지 않는 사람들의 죽음을 요구한다는 사실을 알게 한다. 이것은 마약을 소비할 이방인에게 신체 속에 마약을 운반하면서 생존을 위해 투쟁하는 마리아와 그녀의 죽은 동료들을 보여준다. 즉, 그동안 말해지지 않았고 제시되지도 않았던 관계를 밝히고 있는 것이다.”(Davis 2006, 61).

#### IV. <로사리오 티헤라스>: 사랑과 폭력으로 점철된 콜롬비아의 현실

이 작품은 <청부암살자들의 성모>(바벳 슈뢰더, 1998)처럼 1980년대 후반과 1990년대 초반에 마약 카르텔이 지배하던 메데인을 무대로 삼고 있다. 이곳의 분위기는 가장 연약하고 힘없는 사람들을 방탕한 세계와 매춘과 마약과 죽음의 무대로 몰고 간다. 로사리오네 마약 카르텔에 속해 있으며 여자 청부암살자이고 먹고살기 위해 만나야만 하는 그녀의 고객들처럼 비정하기 짝이 없다. 로사리오네 코카인을 흡입하면서 쾌락을 탐닉하며, 그녀를 조종하는 사람들의 지시에 따라 남자들에게 육체를 팔면서 즐긴다. 그런 야만과 무절제 속에서 그녀는 상류 사회의 두 젊은이들에게서 오아시스를 발견한다.

이 영화의 무대인 메데인은 폭력으로 야기된 피와 고통과 슬픔으로 점철된 곳이다. 겉으로 보기에는 조용한 곳이지만, 내부에는 가난과 무지와 절망의

9) 마리아 알바레스 역을 맡은 카탈리나 산디노 모레노(Catalina Sandino Moreno)는 라틴아메리카 영화사상 처음으로 오스카 상 여우주연상 후보로 오르면서 이 영화를 유명하게 만들었는데, 이는 반 마약 메시지의 중요성을 강조하는 정치적 전략으로 해석될 수도 있다(Torres Angarita 2008, 14).

어둡고 불법적인 세계의 현실이 자리 잡고 있다. 바로 그곳에서 이 영화는 전개된다. 영화는 로사리오가 피범벅이 되어 병원으로 실려 오는 장면으로 시작한다. 이 순간부터 플래시백을 통해 어떻게 로사리오가 그 순간에 이르게 되었는지 이야기하지만, 동시에 그녀가 살아왔던 이야기도 풀어놓는다. 그녀는 가난하고 부모에게 버림받은 사람이다. 창녀 어머니는 자기 딸을 계부에게 주어 그녀의 육체를 탐하도록 했고, 이후 그녀는 적의와 증오의 삶을 살게 된다. 그러다가 디스코텍에서 그녀는 인생의 두 개의 불빛이 될 에밀리오와 안토니오를 만난다. 상류계급의 플레이보이인 에밀리오는 로사리오에게 반한다. 그리고 로사리오는 창녀의 신분으로 그를 만나지만, 에밀리오가 자기를 존중해주는 이상적인 애인이라고 생각한다. 한편 소심한 젊은이인 안토니오는 그녀를 쫓아다니고 그녀를 원하지만, 그녀는 그저 그를 친한 친구로 여길 뿐이다. 즉, 착하기 때문에 고통을 겪는, 자기 자신과 유사한 사람으로 생각한다.

가수 후아네스(Juanes)는 <로사리오 티헤라스>라는 노래를 부르면서 슬픔에 빠진 ‘팜프 파탈’인 로사리오의 삶을 이야기한다. “로사리오 티헤라스였네/ 악과 섹스로 가득한 여자/ 권총과 거울과 립스틱을 항상 가방에 넣고 다니는 그녀는 총알과 쾌락과 고통으로 가득하네/ 그녀의 삶은 수많은 여자들의 삶/ 로사리오, 한 번도 사랑하지 않았고 한 번도 사랑받지 못한 여자/ 그녀의 눈에는 항상 고통이 존재했고/ 그 모든 것은 어린 시절에/ 못된 아버지가 그녀를 강간했고 그녀가 그걸 복수했기 때문이네 [...]” 영화는 이런 모든 것을 보여주면서 메데인 마약 카르텔이 조종하는 청부암살자들에 의해 계속해서 살인이 벌어지는 콜롬비아를 보여준다. 그러나 아버지의 성폭력 이후 어린 시절의 순수함을 잃어버린 여자의 불행에 치중하지 않고, 로사리오의 광란의 삶에 집중한다.

#### IV.1. 청부암살의 문화, 멜로드라마 그리고 에로티시즘

호르헤 프랑코의 소설 『로사리오 티헤라스』와 에밀리오 마이에 감독의 <로사리오 티헤라스>는 몇 가지 차이점을 지니고 있다. 소설은 이야기가 현

재에서 시작되어 현재로 끝나는 순환적 구조를 지니고 있지만, 영화의 시간은 시계가 새벽 세시 반에 멈추어 있으면서 정지 상태를 유지한다. 또한 로사리오는 사람을 죽일 때마다 두려움 혹은 공포 때문에 폭식을 하여 살진다. 반면에 영화에서는 그런 식이요법을 따르지 않고 팔에 상처를 내서 검은 띠를 둘러 상처를 숨긴다.

그러나 무엇보다도 가장 대표적인 장면은 페르네이가 디스코텍에서 로사리오에게 총을 쏘는 장면이다. 이 상황은 소설에 나타나지 않는다. 소설에서 페르네이는 로사리오보다 훨씬 먼저 죽으며, 아마도 로사리오의 죽음을 복수하기 위해 그의 살인범을 죽인 것 같은 뉘앙스를 풍긴다. 하지만 영화는 페르네이를 로사리오의 살인자로 보여주면서 영화의 긴장감을 증폭시키고, 이야기가 새로운 차원을 획득하여 로사리오의 내밀한 환경을 건드린다. 이 경우 영화와 소설의 차이는 사소하지 않다. 영화의 의도는 이 세상에 로사리오가 믿을 사람이라고는 안토니오 뿐이라는 걸 보여주려는 것 같다. 로사리오 주변에서 일어나는 강도 높은 폭력과 함께 그녀를 절대적으로 고독한 존재로 만들면서, 영화는 그녀와 어머니와의 관계가 소설에서 제시된 것보다 훨씬 더 복잡하고 문제적이라는 것을 보여준다. 이런 강도를 보여주는 또 다른 예는 공동묘지의 조네페 무덤 앞에서 어머니가 로사리오에게 욕을 퍼붓는 장면에서 나타난다. 이것 역시 소설에서는 나타나지 않는다.

페르네이의 배신과 어머니와의 문제는 이 영화가 멜로드라마와 같은 분위기를 띠게 만드는 데 일조한다. 소설에서도 안토니오가 로사리오에게 이해할 수 없는 사랑을 느끼고 마침내 사랑이 배제된 채 성관계를 맺는 장면에서 멜로드라마의 분위기를 희미하게 엿볼 수 있지만 영화에서는 결정적인 요소로 작용한다. 조네페의 시체를 가지고 메데인을 돌아다니는 것 역시 소설에서는 간단하게 서술되지만 영화에서는 매우 강조되어 제시되는 장면 중의 하나이다. 그것은 중세시대의 죽음의 춤과 연결되고, 종교성과 음악이 결합된 마약밀매의 문화가 어떤 방식으로 존재하는지 분명하게 보여주기 때문이다. 소설에서는 로사리오가 안토니오에게 말해주면서, 두 사람이 함께 지켜본 장면이 아니라는 것을 드러낸다.

나 역시 가까이 가서 무릎을 꿇었지만, <여기에 친한 놈이 누워있다>라고 적힌 비문을 볼 수 있었어. 그리고 비석 옆에는 조네페의 사진이 있었어. 흐릿하고 누린 것이었지. 나는 거기 모인 사람들을 헤치고서 더욱 가까이 갔어.

“이게 그의 마지막 사진이야” 로사리오가 내게 말했다.

“죽은 것 같아.” 내가 말했다.

“죽었어.” 그녀는 내게 말하면서 오디오의 소리를 낮추었다. “우리가 그의 시체를 데리고 놀러 나갔을 때의 사진이야. 그가 살해당하자 우리는 그와 춤을 추러 갔어. 그가 평소에 좋아하던 장소로 데려갔고, 그에게 음악을 틀어주었고, 우리는 술에 마셔대며 취했고, 그가 좋아하던 모든 것을 했어.”(Franco 2004, 122-123).

이렇게 소설에서는 간단히 언급되지만, 영화에서는 빈민가의 집이라는 닫힌 공간에서 메테인의 거리로 나와 디스코텍으로 넓혀지고 공동묘지에서 매장하는 것으로 끝나면서 메테인의 하류층에 속하는 청부암살자들의 문화를 시각적으로 제시한다. 그러면서 영화는 속도감 있게 작중인물들의 행동을 진행하고 관객이 로사리오에게 더욱 집중하게 만든다. 하지만 소설을 지배하는 안토니오의 시선은 사라진다. 이런 것은 의미 있는 미학적 변화이다. 화자로서의 그를 버리면서 영화는 로사리오의 삶으로 더욱 가까이 다가갈 수 있기 때문이다. 그러면서 로사리오의 육체, 즉 에로티시즘으로 나아가고, 결과적으로 그녀의 에로틱한 육체는 영화에서 더욱 압도적으로 나타나게 된다(Osorio 2010).

이런 로사리오의 육체는 에로스 와 타나토스의 개념을 동시에 보여준다. 즉 그녀의 육체는 불법적인 마약밀매의 범칙인 ‘삶의 본능’과 ‘죽음의 본능’을 반영한다.<sup>10)</sup> 영화는 로사리오를 도발적이며 관능적이고 남자들이 소망하는 존재로 부각시킨다. 그러나 그녀는 연약하며, 강간의 희생양이며, 청부암살자이다. 다시 말하면, 그녀의 육체는 폭력으로 얼룩진 메테인에서 살아남기 위해 투쟁이지만, 동시에 가부장적 사회에 예속되어 희생되어야만 하는

10) 이 점에 관해서는 Ovalle(2007)을 참고할 것.

기능을 띠고 있다.

#### IV.2. 십대 청부암살 문화와 콜롬비아의 최근 역사

<로스리오 티헤라스>는 여성 청부암살자를 등장시키면서 그동안 청부암살을 주제로 삼은 작품에서 개척되지 않은 분야를 다룬다. 호르헤 프랑코는 어느 인터뷰에서 “나는 종교성과 청부암살자의 주제를 다루고 있는 안티오키 아대학고 심리학부의 논문을 읽었습니다. 거기서 청부암살자 일당이 된 몇몇 여자아이들의 감동적인 증언을 발견했습니다. 그들 중 몇몇은 이미 몇 사람을 죽인 경험이 있었습니다. 그 순간 나는 이야기를 들려줄 것이 있다고 생각했습니다.”(Skar 2007, 122)라고 밝힌다. 이 작품은 로사리오 티헤라스라는 인물을 통해 메데인의 하층 동네의 더러운 세상과 마약밀매와 폭력을 통한 안티오키아의 지배층 사회의 관계를 보여준다. 여기서는 마약 세계 역시 지배층과 피지배층으로 나뉜다. 지배층은 마약 밀매로 생긴 이익을 향유하는 층이며, 피지배자들은 정의의 순간에 처벌을 받아야 하는 사람들이다. 로사리오는 안토니오와 에밀리오와의 관계 속에서 이런 유형을 드러낸다.

지배층/피지배층의 관계는 에밀리오가 로사리오를 집에 초대하여 자기 부모님과 저녁식사를 하는 장면에서 가장 잘 드러난다. 에밀리오의 부모는 아들의 애인을 만나고 싶어 한다. 그 전까지만 해도 아들은 애인을 소개시킨 적이 없었기에, 그들은 아들이 애인을 소개시킨다는 생각에 몹시 들떠 있다. 영화는 이 부분에서 로사리오가 하층계급의 여자, 즉 공식적으로 그 누구와도 저녁을 함께 먹는 테이블에 앉아본 적이 없는 그녀가 다른 사람들의 눈앞에서 상류층의 요조숙녀처럼 행동해야 한다는 것을 보여준다. 여기서 로사리오의 문화와 에밀리오 부모의 문화적 차이가 확연히 드러난다. 그들은 로사리오와 완전히 다른 행동방식과 사고를 가지고 있다. 로사리오는 그런 분위기에 적응하려고 애를 쓰지만 자신의 세계와 전혀 다른 문화적 맥락에 적응하지 못한다. 이것은 또한 메데인이 ‘메데인’과 ‘메다요’<sup>11)</sup>라는 사회체제로

11) 메데인의 변두리 동네를 지칭하는 이름.

나누어져 있음을 시사한다. 즉, 메데인은 동일 지역을 공유하는 두 개의 다른 세상으로 구성되어 있다. 마약밀매업자들이 자신들의 적에게 복수하기 위해 고용하는 청부암살자들은 메다요에, 그리고 안토니오의 집은 메데인이라는 또 다른 세계에 있다는 것을 보여준다.<sup>12)</sup>

콜롬비아의 종교성과 청부암살자들이 치르는 의식은 이 주제를 전개하는 다른 작품과 관련해서 많은 주목을 받았다.<sup>13)</sup> 프랑코의 소설은 안토니오를 화자로 하여 십대 청부암살자와 부르주아 청년의 관점에서 콜롬비아의 청부암살에 내재하는 종교성과 폭력의 문제를 다루고 있다. 그러나 멕시코 감독의 영화에서는 콜롬비아 외부에 있는 또 다른 부류의 관객을 대상으로 음악과 영상을 추가하여 이런 담론을 보여준다. 진 프랑코(Jean Franco)는 청부암살의 문화는 성역할에 의해 나뉘는데, 죽음과 소비를 일삼고 징벌을 내리는 하느님의 등장 같은 남성문화가 주를 이루고 있지만, 항상 용서할 자세가 되어 있는 성모가 숭배의 대상이 되고 있다고 지적한다(Franco 2002, 224). <로스리오 티헤라스>에서는 청부암살자들이 종교를 숭양하는 행위가 등장한다. 가령 성모 숭배와 총탄에 축복을 내리는 장면이 대표적이다. 또한 그들이 생명을 보존하기 위해서 성인 메달과 신부들이 어깨에 걸치는 띠를 보호 수단으로 사용하기도 한다. 이것은 특히 로사리오의 오빠인 조네페가 성인 메달을 걸고 다니지 않다가 살해되는 것에서 그 의미가 명확해진다.

한편 ‘로스리오 티헤라스’라는 이름에서도 이런 폭력과 종교성의 연관관

12) 프랑코의 소설은 이렇게 말한다. “메데인은 아이들을 많이 낳고 항상 기도하며 신앙심이 돈독하고 소유욕이 강한 과거의 나이든 부인과 같다. 그러나 또한 매혹적이고 기운이 넘치며 창녀와 같은 어머니이기도 하다.”(Franco 2004, 95). 이런 여자는 메데인의 주변부 세계에 존재하는 폭력과 무질서의 법칙을 보여준다. 메데인은 여러 얼굴을 지닌 여자이다. 그리고 그 여자는 메데인에게 동시에 사랑과 증오를 느낀다. 그곳은 그녀가 떠나고 싶은 폭력의 도시이지만, 그녀는 거기에 매력을 느낀다. 이렇게 로사리오는 긴장관계를 이룬 두 힘이 서로 충돌하는 메데인의 알레고리다. 로사리오는 폭력적이지만 사랑을 느낀다. 그녀는 다정하지만 사람을 죽이는 존재이고, 메다요의 북동부 동네와 부르주아 도시 사이의 가교이지만, 그런 시도를 하다가 죽음으로써 실패한다.

13) 대표적인 경우로는 페르난도 바예호(Fernando Vallejo)의 『청부암살자들의 성모』를 들 수 있다.

계가 나타난다. 이것은 로사리오가 콜롬비아의 수호성모이지만, 그 이름을 지닌 여주인공은 가위를 자신을 처음으로 성폭력한 사람을 응징하는 폭력의 도구로 사용하기 때문이다. 또한 ‘티헤라스’가 로사리오에게 걸여된 성(姓)을 대체하면서 아버지의 부재를 보여준다. 즉, 그녀의 이름 자체가 한 여자와 아버지 없는 국가의 역사임을 상징한다. 그것은 또한 폭력으로 영향 받은 콜롬비아의 역사이기도 하다.

그녀는 가족과 헤어져 마약과 청부암살의 세계로 들어오는 상류층의 두 젊은이(에밀리오와 안토니오)와 관계를 맺는다. 로사리오는 죽고 그녀의 장례식은 파블로 에스코바르와 그의 공포시대의 막을 내리는 것과 일치한다. 1993년 12월에 메데인 마약카르텔의 두목인 파블로 에스코바르가 살해되자 콜롬비아의 시사 주간지 <세마나>(Semana)는 현대 콜롬비아 역사를 이렇게 요약한다. “파블로 에스코바르 이전에 콜롬비아 사람들은 청부암살이라는 단어를 알지 못했다. 전에는 세상 사람들이 콜롬비아를 커피의 땅으로 알았다. 콜롬비아에서는 아무도 슈퍼마켓이나 비행중인 비행기에서 폭탄이 터질 것이라고 생각하지 못했다. 파블로 에스코바르 때문에 콜롬비아에는 방탄차가 생겼고, 안전의 필요성 때문에 건축은 변화되었다.”(Quattlebaum 2010, 68).

이렇듯 <로사리오 티헤라스>는 열정의 소용돌이에 휘말린 로사리오를 통해 폭력에 찌든 메데인, 아니 더 넓게는 콜롬비아의 현실을 보여준다. 이라크에서 희생된 이탈리아 기자 엔조 발도니(Enzo Baldoni)가 콜롬비아의 마약 전쟁에 관해 쓴 유고작인 『총탄과 애정』처럼, 이 작품도 총탄과 애정이 서로 혼합되면서 콜롬비아에 대한 증오와 사랑을 보여준다.

## V. 맺음말: 마약과 청부암살의 문화

여기에서 살펴본 <은총이 가득한 마리아>와 <로사리오 티헤라스>는 마약과 폭력으로 얼룩진 1980년대와 마약운송과 불법 이민의 문제가 대두되는 1990년대 이후의 콜롬비아 현실을 자세히 보여준다. 이 영화들은 위대한 정

치적 인물이 아니라, 이름도 없고 신문에 이야기도 실리지 않은 육체들에게 치중한다. 그들은 바로 사회적 잉여 인간이자 잉여 육체이며, 소비 사회에 내재하는 사회적·정치적·경제적 폭력으로 야기된 잉여적 존재들이다. 또한 합법적 담론은 마약밀매나 청부암살의 불법성만을 지적하면서 처벌을 합리화 하는 것에 치중하지만, 그것에 관여된 사람들이 살고 있는 현실에 대해서는 거의 이야기하지 않고 있다는 점에서(Polit Dueñas 2006, 119), 실제 그런 현실을 보여주는 이 두 편의 영화는 의미를 지닌다.

그런데 이런 마약과 폭력과 청부암살은 콜롬비아에만 해당하는 주제일까? 이제 청부암살이란 단어는 콜롬비아에 한정된 것이 아니라 멕시코와 페루를 비롯하여 베네수엘라와 브라질 에콰도르로도 확산되었으며, 마약밀매는 라틴아메리카의 정치·사회·경제 질서를 바꾸었고, 이 지역의 문화적 상상력에도 일련의 변화를 가져왔다(Polit Dueñas 2006, 119). 따라서 이 두 영화는 단순히 콜롬비아에 한정되는 것이 아니라 라틴아메리카 전체의 현실로 확산될 수 있다. 그런데 왜 마약과 청부암살은 라틴아메리카 전체가 아닌 콜롬비아의 국가 브랜드가 되었을까?

자크 데리다(Jacques Derrida)는 오늘날 우리의 시대를 생각하는 것이 무엇을 의미하는지 설명하면서, ‘국가적’인 것에 관해 간략하게 설명한다. 데리다는 오늘날 ‘현재성’은 인위적으로 구성되어 있다는 것을 확인시킨다. 즉, ‘현재성’은 “주어진 것이 아니라, 허구적이거나 인위적이고 계급적이며 선택적인 장치에 의해 능동적으로 생산되었고 선별되었으며 부여되었고 해석된 것”(Derrida y Stiegler 1998, 15)이라고 지적한다. 이런 허구적 제작은 주로 정보와 매체라는 장치를 통해서 이루어진다. 여기서 데리다가 대중매체와 관련하여 국가의 인위적 성격을 강조하는 것은 흥미롭다. 하지만 그렇다고 국가적인 것이 전적으로 현실을 배제한 것은 아니며, 이런 인공품이 구성되기 위해서는 공동체의 삶을 필요로 한다.

이런 점에서 콜롬비아의 브랜드가 청부암살과 마약과 폭력이라는 것은 매체에 의해 조작된 것일 수도 있지만 어느 정도 현실에 바탕을 두고 있음을 부인할 수 없다. 2000년대 중반에 들면서 콜롬비아는 마약국가라는 오명을

씻기 위해 ‘콜롬비아, 정열의 나라’라는 브랜드를 알리려고 노력한다. 그리고 그 일환으로 2005년에 아르헨티나의 유명한 가수인 찰리 가르시아(Charly García)를 콜롬비아에 초대하지만, 그는 “안녕하십니까, 코칼롬비아(Cocalombia)”라고 인사하여 콜롬비아 전역을 시끄럽게 했다. 이후 콜롬비아의 식당 화장실에는 “콜롬비아에 관해 나쁘게 말하는 것은 악취미이고 매우 추한 것이다”라는 스티커가 붙게 된다(Rincón 2009, 148).

그러나 이런 현상은 콜롬비아가 코카인의 국가이며 마약밀매의 취향을 지녔다는 것을 인정한다는 소리와 다름없다고 해석될 수 있다. 그것은 세계 최대의 코카인 수출국이라는 오명이 아니라 그들의 행동양식 때문이다. 콜롬비아에서 마약밀매와 청부암살은 미학이 되고 일종의 사고방식으로 확장된다. 즉 과도한 것을 좋아하는 취향이며 허세의 문화이고, 모든 걸 단기간에 결정해야 한다는 윤리로 자리 잡는다. 가난을 벗어나기 위해서는 무엇이든 가리지 않고, 과시하거나 빛내지 않으려면 부자가 될 이유도 없다는 것을 공개적으로 천명하는 문화로 발전되는 것이다(Rincón 2009, 150).

마약과 청부암살의 문화는 위장된 현실이자 권층의 윤리, 마피아적 취향으로 이루어져 있고, 그것은 전형적인 소비시대와 자본주의의 산물이라고 볼 수 있다. 그것은 과장된 표현이자 감정의 문화이며, 과도한 시각적 세계이자 멜로드라마 같은 사랑으로 이루어진 도덕이며, 눈에는 눈으로 대응하는 윤리이자, 죄를 용서하지만 남에게 잘못을 돌리고 복수하는 신앙심이다. 그렇다고 이런 취향을 무시하고 경멸해야 할까? 아니면 이것을 또 다른 미학이자 문화로 수용해야 할까? 현대의 젊은이들이 이런 취향을 자신들의 문화로 인식한다면, 그것 역시 마약과 청부암살 문화와 연결되지 않을까? <은총이 가득한 마리아>와 <로스리오 티헤라스>는 이런 질문을 던지게 만들면서 콜롬비아 혹은 라틴아메리카라는 국경을 넘어 오늘날의 소비 지향적인 삶과 문화까지 되돌아볼 수 있게 만드는 작품이다.

■ Abstract ■

Como es bien sabido, las películas de largometraje contienen abundante información sobre la vida cotidiana y las situaciones sociopolíticas y culturales. Este artículo intenta aproximar a la realidad colombiana, utilizando dos películas exhibidas en Corea: *María llena eres de gracia* y *Rosario Tijeras*.

Ambas películas tienen un rasgo común: tratan a los marginados, no como otros seres ubicados en las periferias de la ciudad, sino como personajes que forman la esencia de las grandes urbes. De tal manera, se integran dentro del Cine de la Marginalidad que busca las respuestas al nuevo contexto de América Latina que se debate entre el desencanto de la modernidad y el desenfreno de la globalización.

Por medio de la transportación de drogas, la violencia y los sicarios, estas películas muestran la experiencia finisecular en Colombia, regida constantemente por el narcotráfico y su entrada en la era neoliberal. Este artículo explora en *María llena eres de gracia* la realidad de las obreras en Colombia, el país en desarrollo, así como el significado de una decisión formada por de la protagonista, revelando la decadencia del machismo y la religiosidad; mientras que en *Rosario Tijeras*, la cultura del narcotráfico y su estética como una manera de comprender la historia reciente de Colombia.

Key Words: Colombia, Drogas, Sicarios, Violencia, Cine de la marginalidad  
/ 콜롬비아, 마약, 청부암살, 폭력, 주변성의 영화

논문투고일자: 2010. 10. 05

심사완료일자: 2010. 11. 10

게재확정일자: 2010. 11. 10

▣ 참고문헌 ▣

- 박인찬(2007), 「최근 미국 소설의 지형도」, No. 22, 안과 밖, pp. 277-296.
- 송병선(2001), 『영화 속의 문학 읽기』, 책이있는마을.
- 임호준(2006), 『시네마, 슬픈 대륙을 품다』, 현실문화연구.
- \_\_\_\_\_ (2004), 「세계화 시대 라틴아메리카 영화산업」, 라틴아메리카연구, Vol. 17, No. 4, pp. 221-245.
- Aguilar, Roberto(2000), “La ciudad, esa cloaca inmunda,” *El Comercio*, Quito, 29 de diciembre, p. C-14.
- Cristoffanini, Pablo(2006), “El cine como representación de la realidad cultural de América Latina,” *Sociedad y Discurso*, No. 10, pp. 79-91.
- Davis, Emily S.(2006), “The Intimacies of Globalization: Bodies and Borders On Screen,” *Camera Obscura*, Vol. 21, No. 2, pp. 32-73.
- Derrida, Jacques y B. Stiegler(1998), *Ecografías de la televisión*, Buenos Aires: Eudeba.
- Fanta, Andrea(2008), *Narrative of Abandonment: Colombia's Cultural Production from 1990 to 2007*, Dissertation, Ann Arbor: The University of Michigan.
- Franco, Jean(2002), *The Decline and Fall of the Lettered City*, Cambridge: Harvard University Press.
- Franco, Jorge(2004), *Rosario Tijeras*, New York: Seven Stories Press.
- Friedemann-Sánchez, Greta(2006), *Assembling Flowers and Cultivating Homes: Labor and Gender in Colombia*, New York: Lexington Books.
- Hopenhayn, Martín(2002), “Drogas y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana,” in Mabel Moraña(ed.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 69-88.
- Lakoff, George and Mark Johnson(1980), *Metaphors We Live By*, Chicago: Chicago University Press.
- Laurens, Mauricio(2005), “Rosario Tijeras,” *El Magazin*, septiembre, p. M-7.
- Lehnen, Jeremy L.(2010), *Marginality, Mayhem and Middle Class Anxieties*, Dissertation, Albuquerque: The University of New Mexico.
- León, Christian(2005), *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Osorio, José Jesús(2010), “Rosario Tijeras: cine negro y cultura mafiosa,” <http://www.letralia.com/231/ensayo03.htm>
- Ovalle, Lilian Paola(2007), “Eros y tanatos: el narcocorrido y las reglas del

- narco,” *Arenas*, No. 12, pp. 68-83.
- Polít Dueñas, Gabriela(2006), “Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana,” *Hispanic Review*, Vol. 74, No. 2, pp. 119-142.
- Quattlebaum, Alba Nidia(2010), *El mundo femenino en las obras de Jorge Franco Ramos*, Thesis, Auburn: Auburn University.
- Rincón, Omar(2009), “Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia,” *Nueva Sociedad*, No. 222, julio-agosto, pp. 147-163.
- Rotker, Susana(2002), *Citizens of Fear*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Ruffinelli, Jorge(2000), “La cámara inquieta de los años noventa,” *Kinetoscopio*, Vol. 11, No. 53, pp. 14-23.
- Skar, Stacey Alba D.(2007), “El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional,” *Alpha*, No. 25, diciembre, pp. 115-131.
- Sorrensen, Cynthia(2005), “Maria Full of Grace,” *Journal of Latin American Geography*, Vol. 4, No. 2, pp. 120-123.
- Starr, Alexandra(2006), “Orlando Full of Grace,” *The Christian Science Monitor*, March 29, p. 20.
- Suárez, Juana(2008), “Miradas desde el norte: la academia estadounidense y el cine colombiano,” *Cuadernos de cine colombiano*, No. 13, pp. 38-56.
- Torres Angarita, Andreina(2008), *Drogas, cárcel y género en Ecuador: la experiencia de mujeres “mulas”*, Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Vargas Llosa, Mario(2006), *Travesuras de la niña mala*, Madrid: Punto de Lectura.