

## 〈저개발의 기억〉과 트라우마 서술하기\*

박 종 욱

단독/부산외국어대학교

Park, Chong-Wook (2010), <Memorias del subdesarrollo> y narrar traumas.

**Abstract** Este artículo toma como su punto de partida y análisis el modo de narrar las traumas en Memorias del subdesarrollo que despertó a los cubanos para poder enterarse de la situación socio-política de Cuba y de sí mismos desde la perspectiva existencialista. Las obras tanto como la de Edmundo Desnoes como la de la colaboración entre el novelista mismo y el director Gutiérrez Alea son obras brillantes como modelo ejemplar con su valor socio-ideológico-artístico. El mérito más esencial que tienen la novela y la película se halla en el espíritu de buscar modos de narrar traumas para superarlos. Según los psicoanalistas los traumas históricos no se superan nunca, por que las víctimas no se atreven a enfrentarse con ellos, sino prefieren olvidarlos para no recordar lo negativo de las traumas. El protagonista Sergio confiesa que no quiere tener memorias incurables. Aunque decide quedarse en la Habana, no se atreve a enfrentarse con la realidad de Cuba. Pero, recordando su pasado y observando su alrededor, él empieza a adquirir la mirada de ver las cosas y narrarlas, así introduciendo a los lectores y espectadores el modo de ver y observar los traumas y las huellas de heridas con memorias temibles. El modo de narrar las traumas se adquiere la posibilidad de superarlos según las miradas del protagonista Sergio, quien nos narra la vida cotidiana de la gente de su alrededor para invitarnos a contemplar lo real entre lo metafísico y lo físico.

**Key words** <Memorias del subdesarrollo>, Edmundo Desnoes, Gutiérrez Alea, novela cubana, cine cubano, narrar traumas

〈저개발의 기억〉, 에드문도 데스노에스, 구띠에레스 알레아, 쿠바 소설, 쿠바 영화, 트라우마 서술하기

\* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2008-362-A00003).

## 1. 들어가는 말: 트라우마와 역사적 기억

쿠바 신영화를 상징하는 구띠에레스 알레아<sup>1)</sup>의 초기 대표작으로 익숙한 <저개발의 기억><sup>2)</sup>은 에드문도 데스노에스<sup>3)</sup>의 동명 소설 『저개발의 기억』을 영화화한 것이다. 이 영화는 쿠바인들에게 내재하는 트라우마의 기억이 역사적 사건을 계기로 상기되고, 동시에 기억과 사건의 재현 가능성에 대한 혼란과 두려움이 어떻게 쿠바 사회를 잠식하는가를 담은 시대적 상황에 대한 서술이다.

그러나 <저개발의 기억>이 보여주는 트라우마 자체에 대한 증언적 내러티브는 매우 제한적이다. 왜냐하면 <나는 쿠바>나 <루시아> 등의 영화가 주인공들을 통해 쿠바가 안고 있는 내면의 트라우마에 대한 격정적 증언과 고백 행위에 주목하고 있는 반면, <저개발의 기억>은 주인공의 성찰적 태도를 통해 관객에게 역사적 트라우마를 상기시켜 성찰하도록 하는 과정에 집중하기 때문이다. 이러한 자기 성찰의 수용적 태도는 정신분석에서 지적하는 ‘트라우마 직면’의 단계에 해당된다. 따라서 <저개발의 기억>은 주인공 독백 형식

- 
- 1) 토마스 구띠에레스 알레아(Tomás Gutiérrez Alea)는 훌리오 가르시아 에스빠노사(Julio García Espinosa)와 함께 쿠바 영화 예술산업 기구(Instituto cubano del arte e industria cinematográficos)를 설립하여 영화 운동을 통해 새로운 쿠바를 건설하겠다는 이른바 쿠바 문화 혁명의 주도 세력이었으며, 가장 유명한 쿠바 감독이다(임호준 2004, 242-243).
  - 2) 소설만을 언급할 때는 『저개발의 기억』으로 표기하며, 영화와 소설 모두를 대상으로 사용할 때는 <저개발의 기억>으로 구분한다. 영화만을 언급할 경우에는 영화 <저개발의 기억>으로 구분한다. 영화 <저개발의 기억>은 쿠바 신영화의 대표성을 지니고 있으며, ICAIC에 의해 제작되고 보급되었다는 점에서 그 상징성은 매우 크다고 할 수 있다. 본 연구에서는 영화가 지닌 신영화로서의 의미에 집중하지는 않을 것이다. 왜냐하면 <저개발의 기억>은 원작으로 소설 『저개발의 기억』을 영화화했다는 점에서 작품의 주제와 기획에서 ICAIC의 역할이 다른 영화들에 비해 상대적으로 제한적이기 때문이다.
  - 3) 에드문도 데스노에스(Edmundo Desnoes)는 바티스타 정권 당시 뉴욕에서 잡지 <비전>의 편집을 했으며, 1959년 쿠바 혁명 이후 귀국하여 문화 현장에서 혁명의 선도적 역할을 수행했다. 1965년 『저개발의 기억』을 출판했고 1968년 토마스 구띠에레스 알레아와 <저개발의 기억>의 공동 시나리오를 집필했으며, 소설가로서 미술 및 문화 평론가로 활동했다. 2007년 『개발의 기억』을 출간했다. 소설의 인용은 해당 페이지만 적는다.

의 서술이지만 일방적으로 독자와 관객을 끌고 가지는 않는다. 주인공 내면의 갈등 요소와 다양성이 이미 독자와 관객의 다양성을 수용할 뿐 아니라, 주인공과 관객, 그리고 감독과 소설가 사이의 복합적 시선이 두드러지는 메타 내러티브에 의존하기 때문이다. 이런 이유로 칼라토조프의 <나는 쿠바>에 드러나는 선동적 주관주의와 데스노에스와 알레아의 <저개발의 기억>에 나타나는 관조적 성찰 태도를 비교하는 것이 가능해 진다.

주인공 세르히오가 쿠바 사회를 응시하는 시각은 보는 관점에 따라서 소극적이거나 모호하게 보인다. 심지어 쿠바 혁명에 대해서도 관조적이면서 동시에 조소적이기도 하다. 주인공은 쉽게 드러낼 수 있는 감성에 의존하거나, 외적 연출을 통해 위장과 같은 응시의 시각을 적극적으로 제한하고 냉소적일만큼 절제함으로써, 자기 성찰적이고 사색적인 태도를 보인다. 소설과 영화가 모던하다는 호평을 받을 수 있었던 부분도 이러한 극단적 표현을 배제하는 절제와 모호함의 미학에서 찾을 수 있다.

트라우마란 집단 학살이나 재난, 전쟁 등과 같은 극단적인 충격이 정상적인 의식에 편입되지 못한 채 이탈(dissociation)하여 무의식에 억압(repression)되어 있으면서, 반복적으로 환각, 악몽, 플래시백(flashback) 등의 형태로 돌발적으로 재귀하는 체험의 양상(전진성 2006, 218)을 의미한다.<sup>4)</sup> 중요한 것은 트라우마의 원인을 제공했던 사건이 실체로서 명확히 존재했고 그 존재가 체험 당사자에게 악몽과 같은 두려움과 불안을 분명하게 야기했음에도 불구하고, 트라우마를 경험하는 당사자에게는 그 실체에 대한 기억이 명증하게 존재하지 않는다는 이율배반성이다. 구체적 경험과 체험에 기반을 둔 사건임에도 불구하고 마치 허상에 대한 기억처럼 실체에 대한 접근이 까다롭기 때문에 트라우마는 ‘역사적’ 경험과 ‘일상적’ 기억을 벗어나곤 한다는 데에 트라우마를 분석하고 극복하기 위한 방안을 찾기 어려운 원인이 있다(cf. 전진성

4) 트라우마는 사회문화의 광범위한 현상으로서 일반적인 용어로 사용되며, 의학 및 정신분석에서는 ‘외상후스트레스장애’ (Post-Traumatic Stress Order)라는 용어로 전문화되어 사용된다. 본 연구에서는 트라우마란 용어를 원칙적으로 사용한다.

2006, 218). 트라우마를 경험하는 사람들은 두려움과 불안 때문에 그 원인에 대한 실제적 접근을 회피하려는 강한 경향이 있다. 역사적 경험이 일상적 불안과 억압의 망령이 되는 이러한 트라우마에 대한 당사자들의 접근은 거의 일방적이며, 기억과 직면하기보다는 망각에 의존하는 경향을 보인다. 이처럼 트라우마와 직면하고 극복하는 일련의 과정에서 가장 본질적인 어려움은 심리적 외상을 준 사건이나 사고를 기억의 해법이 아니라 망각의 해법으로 풀려고 한다는 사실(주디스 허먼 2007, 6)이다. 그래서 한 집단이나 공동체가 원인의 사건이나 유사 기억을 재구성하는 통제력을 발동하지 못해 트라우마를 극복하지 못하는 경우가 대부분이다.

에드문도 데스노에스와 구띠에레스 알레야는 쿠바인들의 일상적 기억에 막연한 실체로서만 존재하는 트라우마를 미사일 위기라는 구체적 사태를 통해 상기시키며, 혁명 직후 쿠바 사회의 문제점과 관련지어 트라우마의 본질에 대해 주목한다. 역사적 사건과 그에 따른 트라우마의 문제를 극복하기 위해서는 역사적 실체에 대한 기억에 접근하려는 태도를 수용해야 한다. 트라우마의 본질이 망각에 의존하면서도 불현듯 망령과 억압에 사로잡히고 마는 내용적·구조적 모순을 지니고 있기에, 이러한 접근만이 치료와 극복을 가능하게 하는 과정이라는 사실이 명백하다. <나는 쿠바>에서 네 개의 에피소드 각각의 주인공들은 자신들의 분노와 아픔의 원인을 명확하게 직시하지 못하고, 트라우마를 유발한 분노의 대상을 관객에게 제대로 드러내 공감<sup>5)</sup>시키지 못한다. 이런 실패는 트라우마의 개별적 치료 형태에서나 집단적 개선 사례 등에서 실증적 전례를 찾기 어렵다는 점을 통해 알 수 있다. <나는 쿠바>의 경우를 감독의 작가주의적 주관주의에 의한 선동적 내러티브로 볼 수밖

5) 본 연구는 정신분석에서 트라우마를 재해석하고 치료하는 과정에서 등장하는 용어로서 '공감'을 사용한다. 따라서 문학예술 표현에서 광범위하게 사용되는 어휘와 차별되며, 영화와 소설의 주인공과 관객 및 독자가 트라우마의 경험차원에서 느끼는 공감을 의미한다. 즉, 쿠바인들이 무의식적으로 지니고 있는 트라우마의 역사성에 대한 환기로서의 공감을 의미한다. 그러므로 트라우마와의 대면 또한 수탈된 주체로서 쿠바인들이 일상에서 '일정한 자극을 통해' 재현하여 경험하게 되는 두려움의 원천에 대한 기억과 관계된다.

에 없는 것이다. 반면, <저개발의 기억>의 주인공 세르히오는 트라우마의 현상적 외형에 집중하는 것이 아니다. 그의 태도는 쿠바 사회가 지향할 방향성에 대한 고민이고, 자신의 트라우마에 대한 보다 정밀한 관찰이며 이를 극복하기 위한 방식인 것이다.

본 연구는 1962년 쿠바 미사일 사태의 위기 상황을 계기로 쿠바의 트라우마에 대해 주목하면서 성찰적 시각으로 쿠바 사회의 문제점을 직시하고 있는 <저개발의 기억>이 트라우마를 어떻게 서술하고 있는지 분석함으로써, 작품이 지향하는 내러티브를 밝히고자 기획되었다.<sup>6)</sup> 연구의 목표는 역사적 트라우마에 대한 내러티브인 소설과 영화가 공통적으로 지향하는 시각이 쿠바 사회의 문제점과 미래 전망이라는 맥락에서 어떻게 파악되는지를 살펴보는 것이다. 역사적 트라우마라는 개념의 가능성, 문화 현상으로서 트라우마에 대한 해석과 내러티브의 가능성이 본 연구의 방법론이자 제안이다. 그러므로 <저개발의 기억>이 트라우마를 서술하는 방식에 주목하여 그 특징적 의미를 분석하고자 한다. 다만 이 과정에서 소설과 영화 장르의 내러티브 방식에 대한 비교 연구 시각을 지향하지 않는다. 두 장르가 지닌 고유성에도 불구하고, 원작자인 데스노에스가 지적하듯<sup>7)</sup> 두 장르의 합류가 낯은 놀랄만한

6) 쿠바 혁명 이후의 역사적 상황에서 벌어진 미사일 위기 사태는 분명 혁명에 대한 성찰적 시각을 지니고 있다. 본 연구가 주목하는 트라우마의 연구 문제는 혁명의 당위성과 연결될 수 있는 개인적 가능성은 있다. 하지만, 서구와의 관계에서 쿠바인들이 경험하는 역사적 트라우마의 직접적인 대상은 쿠바 혁명이 아니라 분명 미사일 위기일 것이다.

7) 영화 <저개발의 기억>은 1965년 에드문도 데스노에스(Edmundo Desnoes)가 발표한 동명소설을 감독 구피에레스 알레야와 원작자가 공동 작업으로 1968년 완성하고 상연한 작품으로, 영화 제작과 배급을 통합하여 수행하는 국영 영화소인 ICAIC에 의해 제작되었다는 대표적 상징성을 지닌다. “내 시끄러운 스미스코로나 타자의 자판을 두들기는 동안 나는 빛나는 스크린에 담긴 인물과 사물들을 시각화해본 적이 없다. 내 단어들을 심오하게 시각화하는 기적을 이뤄냈던 것은 티톤에게 그 빛을 지고 있다”는 데스노에스의 고백(Desnoes 2009, 182)은 소설과 영화의 만남이 처음부터 의도되었던 것은 아니었음에도 불구하고, 눈부신 찬사를 받을 만큼 성공적인 결합을 이뤘음을 의미한다. 오늘날은 소설과 영화의 장르가 빈번하게 밀착된 장르로서 존재하는 시대이지만, 데스노에스는 스스로 고백하듯, “영화가 한 소설의 영속성을 보장해줄리라는 생각”을 해본 적이 없었던 것이다. 영화 <저개발의 기억>

성공 그 자체가 중요한 것이며, 이미 장르 간의 상호 장단점의 비교는 그 의미가 상대적으로 부차적이기 때문이다.<sup>8)</sup>

## II. 트라우마의 형성과 기억

### 1. 트라우마의 역사성과 대상

데스노에스와 알레아는 쿠바의 저개발 상태에 대한 쿠바인들의 심상이 트라우마와 깊은 관계에서 파악된다고 인지한다. 오늘날의 저개발은 작은 섬나라 쿠바가 지닌 한계이며, 이는 단시일 내에 형성된 것이 아니라 오랜 동안의 구조적 문제로서 고착되었다고 보기 때문이다. 따라서 트라우마의 구성 요소들이 바로 저개발의 이유라는 점에 착안해, 쿠바의 저개발이 외부적 요인에 주로 기인한 것이며, 결과적으로 오늘날 온전히 쿠바가 해결해야 하는 몫으로 남는다는 사실에 주목한다. 역설적으로 외부적 요인이 주된 원인임에도 불구하고, 내부적 요인에서 저개발의 극복 가능성을 탐색해야 하는 아러니가 발생한다. 소설과 영화는 뚜렷한 메시지로 독자와 관객을 선동하기보다는 절제된 감정을 바탕으로 인지적 성찰을 요구하는 방식을 선택하고 있는 것도 이 때문이다.

유럽의 근현대 역사에 있어서 콜럼버스와 그 일행의 신대륙 도착은 최대의 사건이다. 가치중립적 표현을 위해 ‘발견’이라는 용어를 ‘도착’으로 대체한다 해도, 사건과 행위의 주도적 주체는 여전히 유럽에 있음을 부인할 수 없다. 유럽사회가 근대로의 이행과정에서 시대적인 특수 조건에서 수행한 발

---

은 데스노에스 자신도 소설과 영화의 결합을 “영화사를 통틀어도 우리 둘 사이에 존재했던 것과 같은 밀착되고 풍요로운 공동 작업은 존재하지 않는다고 생각한다”는 회상(Desnoes 2009, 182)에서 알 수 있듯 놀라운 성공이었다.

- 8) 영화와 소설을 별개의 텍스트로 분석해야 할 이유들은 분명 존재한다. 그러나 본 연구가 주목하는 것은 서사의 상대적 표현 과정에서의 차별성에 있는 것이 아니라, 상이한 문체와 내러티브에도 불구하고, 두 개의 매체가 공통적으로 관심을 두고 있는 트라우마와 관련된 주제이다.

견 혹은 도착이라는 사건은 유럽에는 근대화의 도화선이었으나, 라틴아메리카에는 전혀 다른 결과를 낳는 출발점이 되고 말았다. 역사적 객관성이라는 측면에서 1492년은 현대 라틴아메리카인들에게 타자(Other)로서의 정체성이 시작된 비극적 사건이 된 것이다.

오늘날 쿠바의 저개발의 원인에는 여러 분석이 존재하며, 제도의 문제, 지배 구조의 문제, 생산과 유통의 문제 등 시각 또한 다양하다. 분명한 것은 ‘저개발’에 대한 쿠바인들의 인식에는 개발된 자들의 시각에 대응하는 반응이 지배적이라는 것이다. 실제로 저개발이나 아니냐의 현실보다는 서구의 시선이 쿠바를 타자로 규정하고 있으며, 타자로서의 관찰된 쿠바 자신이 저개발의 탓인 듯 규정한다는 반응적 시각이다.<sup>9)</sup>

쿠바인들에게 있어서 트라우마는 저개발로 대표되는 피식민의 트라우마에서 형성된 것으로 오랫동안 식민과 종속을 통해 지속되고 고착된 사회문화적 피해의식에 다름이 아니다. 콜럼버스로 대표되는 서구의 도착은 쿠바인들에게는 억압과 폐해의 시작을 의미했으며, 서구인에게 있어서 쿠바는 물신적 꿈의 이상화된 공간이 되었다. 향신료를 향한 판타지의 꿈(갈레아노 1988, 60)은 철저하게 물신적이었으며, 정복과 식민이 시작되면서 향신료를 대체할 물신적 대상을 위한 과정에서 토착 원주민들을 향한 폭력과 인종 학살은 그 규모에 대한 객관적 자료의 타당성에 대한 논의는 뒤로 하더라도 원주민들과 그 후예들에게 트라우마로서 커다란 원인을 제공하는 충분한 요소가 되었다(James Axtell 1993, 1-13). 사탕수수 농장의 개발과 이후 지속적으로 수행된 수탈의 고착화, 그리고 스페인으로부터의 오랜 경제적 수탈(권미란 2009, 271-276) 이후 맞이한 뒤늦은 독립(정재호 2004, 78-83)과 미국에 의

9) 이러한 의식은 쿠바 혁명의 당위성에 대한 분석을 통해 살펴볼 수 있다. 혁명의 배경은 후버만과 스위지가 상징적 용어로 표현하는 것처럼 “풍요로운 땅, 빈곤한 민중”이라는 대립적 용어에서 살펴볼 수 있다(Leo Huberman & Paul M. Sweezy 1968, 1-3). 결국, 쿠바 혁명의 당위성과 관련된 문제의 초점은 빈곤의 원인이 스페인과 미국과 같은 외세의 지배에 의한 수탈에서 비롯되었다고 인식하는 데에 있는 것이며, 새로운 대안의 모색이 혁명의 당위성으로 드러난 것이라고 볼 수 있다는 것이다.



한 경제 정치의 종속과 그로 인한 양극화 현상과 바티스타 독재 권력<sup>10)</sup>에 의한 폭력과 억압 등은 현상으로서가 아닌 구조적 문제로서 쿠바의 트라우마를 형성하여 왔던 것이다. 결국 혁명의 계기와 이데올로기를 형성하는 토대는 경제적 억압으로 상징되고, 대표되는 피식민의 트라우마가 보상 개념이라는 지향점으로 드러나며, 7.26 운동의 내용으로 함축되고 대변된다.<sup>11)</sup>

라틴아메리카의 여타 국가들에 비해 매우 늦었던 독립과 그 이후 근대화로의 과정에 개별적 이행 과정을 경험하고 있던 쿠바에 있어서 1959년 혁명 성공 이후 국제적 냉전 상황이 극한 단계로 치닫는 배경에서 촉발된 1962년 미사일 위기는 충격적 전환의 역사적 사건이다. 쿠바인들에게 미사일 위기 사태는 트라우마를 상기시킬 충분한 단초를 제공하였다. 쿠바인들에게는 해묵은 트라우마가 사회 깊숙이 존재해왔기 때문이다. 인종과 세대, 혁명 지지 세력과 반대 세력 할 것 없이 쿠바의 공기를 호흡하는 구성원들이라면 누구나 인지할 수 있는 고착된 역사의 오랜 기억들의 파편들이 피식민의 트라우마로 존재해왔던 것이다. 당시의 역사적 사건이 원인이 아니라, 구체적 기억에 없는 채로 비역사적 실체처럼 이리저리 떠도는 불안신경증(free floating anxiety neurosis)으로서, 콜럼버스로 대표되고 상징되는 서구의 수탈적 이미

10) 바티스타(Fulgencio Batista) 체제도 미국의 지배력을 근본적으로 인정하면서 대중의 탄압과 철권정치로 일관할 뿐 경제적/사회적 변혁을 전제로 한 경제문제의 해결에는 관심이 없었다. 제임스 오코너(James O' Connor)가 묘사하고 있는 것처럼 1959년 이전 바티스타치하의 쿠바 상황은 '조합주의적'(Corporatist)이고 기회주의적이며 부패한 관료주의사회로서 국민들로부터 '허상'(Mirror image)에 불과하다는 평가밖에 받지 못하고 있었다(염홍철 1987, 76).

11) 스페인으로부터의 독립 이래 국가적 이상의 거둬들인 좌절을 경험하여 온 카스트로와 그가 이끄는 '정통파'(orthodoxos) 청년집단은 혁명이야말로 국가의 갱생을 이룩할 수 있는 유일한 방법이라는 확신으로 1953년 7월 26일 몬카타 병영을 습격함으로써 혁명의 기치를 높이 들었다. 이를 시발로 탄생한 '7.26운동'은 "혁명 안에 있으면 무엇이 있으나 그밖에 있으면 아무것도 없다"(Within the revolution, anything; outside of it, nothing)라는 분위기 속에서 토지개혁, 분배의 촉진, 공금형령자의 재산몰수, 국유화, 주택 및 교육개혁을 운동목표로 설정하여 폭동과 게릴라 활동을 전개하여 나갔다. "가난한 사람의, 가난한 삶에 의한, 가난한 사람을 위한 혁명조직"으로서 '7.26운동'은 구체적인 개혁과제를 제시하였으며, 결국 소요와 혼란에 굴복한 바티스타가 1959년 1월 1일 국외로 망명하며 쿠바혁명군의 아바나 입성으로 쿠바 혁명이 일단 성공하였다(염홍철 1987, 76-77).



지와 함께 형성된 기억에 대한 두려움으로 보는 것이 옳다.

소설과 영화는 <저개발의 기억>이라는 표제에서처럼 쿠바의 저개발성에 대한 회의와 성찰에 집중하고 있지만, 본질적 응시의 시각은 포괄적 시각에서 기인한다. 단순히 경제적 개념에서의 저개발에 대한 논의가 목적이 아니라, 쿠바의 역사와 운명을 평가하고 전망하는 시선에서의 트라우마와 관련된 종합적인 성찰적 시각이 목적이기 때문이다.

## 2. 트라우마와 일상적 기억

트라우마를 경험한 사람들이 현재와 미래를 회복하기 위해서는 과거를 알아야 한다(주디스 허먼 2007, 18)는 점에서 트라우마를 이해하는 일은 역사를 재발견<sup>12)</sup>하는 일에서부터 시작해야 한다. 그러나 트라우마를 경험한 사람들은 원인을 제공했던 역사와 일정 부분 단절되어 있다. 이는 과거의 역사와 그 사건들을 직면하기에는 외상이 크거나 오랫동안 익숙하게 고착되어왔을 경우에는 더욱 그러하다. 역사적 배경의 트라우마는 한편으로는 망각되면서, 다른 한편으로는 일상적 기억의 대상이 된다. 여기서 망각된다함은 트라우마가 일상적 기억에서 이탈된다는 것이고, 기억된다함은 트라우마가 신경증 등을 통해 현실에 영향력을 행사한다는 것이다. 신경정신분석의사들에 의하면, 트라우마를 겪는 주체는 망각을 거부하는 만큼, 기억도 거부하는 특성을 지닌다. 그런데, 이 과정에서 기억 자체를 거부하는 것이 아니라, 재현되는 생생한 기억을 두려워하기 때문에 기억에 대한 거부감을 갖는다는 것이다. 기억과 망각이 교차하는 장으로서의 내러티브를 전면적으로 거부함을 의미한다는 것이다. 정리해서 말하면, 현실적 의미에서 트라우마란 망각했음을 잊지 않을 가능태(可能態)이다. 그것은 우리가 잊어야 하는, 잊기를 원하는 어떤 것을 상기시킨다. 이 과정에서 트라우마를 체험하는 존재의 바람과 인

12) 이때의 재발견은 재구성(Re-construction)을 의미한다. 심리치료 및 문학치료적 치료과정에서 가장 중요한 치료적 요소가 서술의 구조를 재구성함으로써 치료적 가능성과 치료적 효능을 재발견하게 되는 가능성을 의미한다. 따라서 재발견은 재구성으로 해석될 수 있다.

식의 요청은 현실태에서는 상호 갈등을 일으키는 것(전진성 2006, 225)으로 보일 수 있다. 쿠바인들이 갖는 피식민의 트라우마가 명확한 실체로서 기억되지 않는 것도 트라우마의 이러한 속성 때문이다. 구체적이고 개별적인 기억으로서가 아니라, 개별 이미지와 파편화된 사건의 총합으로서 자리할 뿐이다. 트라우마가 쉽게 분석되고 해석될 수 없는 하나의 이유이다.

그렇다면, 트라우마를 재현하는 것은 가능한 것인가. 결론적으로 말하자면, 재현은 불가능하다. 모든 원형적 체험은 돌발적으로 이뤄지며 양도될 수 없고 불연속적이다. 이것이 알아볼 수 있을 만큼 제 모습을 갖추려면 사후적으로 반드시 어떤 인위적인 구성작업을 거쳐야 한다. 따라서 내러티브 구성이란 선택적 망각을 전제로 한다. 망각을 통해 과거와의 일정한 거리가 확보됨으로써 상실된 과거의 전모가 명백히 드러난다. 망각된 과거의 현재는 이야기가 펼치는 풍성한 언어의 향연을 통해 승화되어 미래의 가능성으로 부활한다(전진성 2006, 226). 결국 과거를 기억한다는 것은 과거로부터 자유로워진다는 것과 과거의 상실을 새로운 정체성을 구성하는 계기로 자리매김함을 의미할 때 긍정적 의미로 평가될 수 있을 것이다. 역사의 기억이란 이러한 시각에서 유의미하다.

역사적 트라우마를 취급하며 범하기 쉬운 오류는 크게 둘 정도이다. 하나는 트라우마의 의미를 축소하여 역사의 일부로 편입시키는 것이다. 이 과정에서 과연 역사 속에 머무는 것인가, 역사의 목적에 의해 보상받는 것이 응당한가에 대한 성찰이 요구된다. 둘째는 트라우마가 잊혀진 진실을 증언한다고 보는 것이다. 부정한 역사의 비밀을 폭로하는 열쇠로서의 트라우마라는 시선인 것이다. 위의 두 시선은 모두 트라우마를 쉽사리 대상화하는 오류를 범한다. 대상화는 직면을 의미하며, 상처를 받은 사람이 그 상처의 원인과 마주한다는 것은 심리적으로 거의 불가능할만큼 어려운 일이다. 따라서 현실적으로 실현가능한 중요한 사실은 트라우마가 사람들에게 ‘공감’(empathy)을 요구할 수 있어야 한다는 점이다. 전진성이 트라우마란 단순히 인식의 대상으로서 ‘객관화’ 되기보다는 오히려 ‘공감’ 되어야 한다고 주장하는 것도

이 때문이다(전진성 2006, 232).

이러한 시각에서 에드문도 데스노에스의 『저개발의 기억』과 구피에레스 알레아와의 협력에 의한 영화 <저개발의 기억>은 파편조각들을 다시 연결하고, 역사를 재건하며, 이를 바탕으로 현증상의 의미를 ‘일상적 사건’과 ‘일상적 관계’들을 통해 알아내는 일(주디스 허먼 2007, 20)을 진행한다. 결국, 단순히 트라우마의 ‘객관화’나, ‘동일시’가 아니라, 지속적으로 트라우마에 잠재된 진실을 부단히 ‘곱씹어가는 작업’(working through)이 효용적 가치 측면에서 필요하기 때문이다(전진성 2006, 232). 그러므로 식민의 역사와 수탈의 구조, 그리고 혁명과 쿠바 사태에 이르는 일련의 문제들에 대한 쿠바인의 인식은 역사적 사건에 대한 증언이거나 부정확한 역사의 비밀을 고발하는 격정적 과정에서 형성되는 것이 아니라, 쿠바인들이 경험하는 당시의 일상적 아픔과 곤란함, 그리고 상처와 그 상흔들을 대중들의 일상적 시각에서 인식한다는 점에 공감을 하며 중요성을 갖는다.

바로 이러한 점에서 <저개발의 기억>에 대한 해석과 시선은 ‘공감’을 바탕으로 트라우마가 역사적 객관성의 준거로서 작용해야 함을 의미한다. 데스노에스와 알레아에게 있어서 쿠바 사태에 대한 비성찰적 ‘동일시’(identification)는 지양되어야 하는 것으로 인식된다. 칼로토조프의 선동주의적 작가주의 태도와 대조되는 대목이다. <나는 쿠바>의 감독에게 동일시란 피식민의 트라우마 자체에 대한 인식을 경험하지 못한 이들에게 계몽적 시각에서 트라우마의 존재를 상기시키고 감성을 고양시켜 이데올로기적 메시지를 선동하기 위한 이유이지만, 이는 타자의 다름을 존중하지 않는 사고이므로 데스노에스와 알레아가 추구하는 입장과는 거리가 있다. 이들은 일상성에서의 공감을 바탕으로 트라우마를 성찰하는 태도를 지향한다. 여기에서 트라우마와 관련하여 피해자와 가해자는 단순한 구도에서 읽힐 수 있는 것이 아니며, 피해자 역시 타자로서의 시각만을 지닌 것이 아니다. 주체적 대상에 대한 동경을 통해 스스로가 타자임을 망각하는 열외적 타자가 존재할 뿐 아니라, 타자화된 시각에 스스로가 길들여진 타자도 존재하기 때문이다. 결국 트라우마에 대한 인식은

그 존재의 유무에 대한 논의를 넘어, 그 존재의 인식 정도에 대한 주체적 수용의 차별성에 따라 그 의미가 변할 수 있는 문제이다. 그러므로 선부른 역사 재해석보다는 트라우마에 대한 자각 단계에 머무는 것이 오히려 역사적 사건에 대한 역사의 허구성과 악행을 드러내는 가장 명징한 유증일 수 있으므로, 작품은 객관적 상태를 유지하며, 개연적 해석의 가능성을 열어둔 채 전망을 제안하고 내버려두는 작업에 주목하고 있는 것이다.

<저개발의 기억>은 주인공과 주변 인물들에 대한 관찰과 응시의 시선을 통해, 쿠바인들이 경험하는 일상적인 삶의 패턴에 형성되어 있는 속성들을 서술함으로써, 트라우마를 ‘공감’ 하는 성찰적 태도를 보여주는 서사의 구도를 이룬다.

### III. 트라우마와 내러티브

#### 1. 상징적 기호로서 인물을 통한 내러티브

소설의 내러티브와 영화의 서술 방식이 본질적으로 구분되는 것은 아니다. 적어도 원작자가 영화의 대본 작업에 참여했다는 사실은 두 장르 사이의 차별성이 최소화될 수밖에 없었을 가능성을 짐작하게 한다. 그럼에도 불구하고, 두 장르 사이에 서술 방식에 응당 그러해야 할 차이점이 존재하는 것은 분명하다. 소설은 “마지막 순간까지 나를 사랑했고, 괴롭혔던 모든 일들이 떠나갔다”(9)고 시작된다. 바로 회상과 자기 정체성 탐색으로 들어간다. 영화는 쿠바의 아프로 음악이 격정적으로 흐르는 가운데 리듬에 몸을 맡긴 군중들을 응시한다. 한 여인의 무표정한 얼굴이 반복적으로 등장한다. 음악과 춤에 파묻히는 총성, 그리고 쓰러진 사람을 들쳐 매고 사라지는 사람들의 모습 뒤로 다시 여인의 무표정한 얼굴이 클로즈업된다. 여인과 주변의 사람들은 모두 격정적인 리듬의 춤을 멈추지 않는다. 남은 자들의 모습이다. 음악이 사라지고도 계속되는 군상의 모습. 이번에는 떠나는 자들의 모습이다. 세르히오의 아내와 부모, 그리고 쿠바 혁명에 적응하지 못하는 많은 이들이 서둘러

쿠바를 떠난다. 특별한 대사가 없이 화면은 쿠바의 급변하는 모습을 양자적인 시각에서 일별하는 듯하다. 4분 10초가 지나면서 비로소 첫 대사가 등장한다. “그녀(라우라)는 이제 일을 찾아야 할 것이다.” 떠나야 할 사람들을 떠나보낸 세르히오가 남는 자의 입장에서 무심하게 내뱉는 독백이다. 자신을 사랑하는 사람들을 떠나보낸 그는 심지어 하품까지 한다. 영화의 이러한 대목은 소설에서는 없는 대목이지만, 소설에 부록처럼 끼어있는 세편의 단편들 가운데 책과 버스기사에 등장하는 주인공의 무관심한 태도와 닮아있다. 감독과 작가가 함께 시나리오 작업을 했다는 사실에서도 짐작할 수 있는 것처럼 두 장르는 장르적 속성이 지닌 차이점<sup>13)</sup>을 유지하면서도, 특별히 서술적 차이를 의도하지는 않는다. 중요한 것은 두 장르의 서술 방식과 묘사의 세밀한 차이에도 불구하고, <저개발의 기억>은 인물들을 통해 반영되는 트라우마에 대한 본질적인 접근에 있어서 본질적 차이를 지니지 않는 데에 있다. 트라우마에 감성적으로 직면하거나 반응하는 것이 아니라, 공감을 위한 서술의 구조를 지향하고 있기 때문이다.

소설과 영화는 모두 공황에서 부모와 부인을 해외로 떠나보내는 주인공이 흥가분하면서도 새로운 상황을 맞이하는 다소 긴장된 상태에서 과거로의 회상을 통해 이야기를 풀어간다. 기억이라는 장치를 통해 쿠바가 지니고 있는 현재적이고 미래적인 문제들이 어떻게 될 것인지에 대한 성찰이 자연스럽게 포함된다. 소설과 영화에 등장하는 인물들은 특별히 장르에 따라 구분되어 묘사되지 않는다. 인물들은 장르의 차이에도 불구하고, 동일한 인물(성격)을 대표하면서, 상징적 기호로서의 의미를 띠고 있으며, 피식민의 트라우마의 인지적 수용의 정도에 따라 구분된다.

## 1) 한나와 헤밍웨이

13) 가족을 보내고 혼자 남게 된 세르히오의 흥가분한 마음은 소설에서는 “기분이 좋다”라는 표현으로 영화에서는 휘파람과 표정으로 대신하게 된다. 활자를 통한 이미지의 상상과 영상을 통한 이미지의 제공의 기본적인 차이점이다.

한나는 선진화된 서구를 대표한다. 망명한 독일계 유대인인 한나는 지적 전통과 문화적 전통의 상징으로 구현된다. 세르히오가 막연하게 동경하고 여전히 그리워하는 그러나, 그 실체가 불분명한 대상으로서의 여인이다. 한나의 실체에 대한 서술은 인상적 묘사에 의존한다. “한나의 키스는 향기가 없는 꽃잎, 축축한 살맛이 났다. 그녀의 피부는 아주 희고 금발이었으며, 물기를 머금은 그녀의 푸른 색 눈을 바라볼 때면 나는 다리가 풀리곤 했다”(90). 독자와 관객들에게 그녀의 이미지는 다른 서사의 경우와 비교하여 환상과 몽환으로 수용될 수 있는 기호로서 표현된다. 물론, 그녀와의 만남이 가장 먼저였으며, 시기적으로도 당연히 오래 전의 사건이었기 때문이기도 할 것이다. 그러나 소설에서나 영화에서 한나에 대한 묘사는 막연하며 추상적인 인상으로 나타난다. 한나를 통해 묘사된 선진 문명에 대한 막연한 동경과 향수는 프티 부르주아만의 산물이 아니라, 쿠바의 일반화된 동경을 상징하고 있다.

헤밍웨이의 경우 그에 대한 직접적인 묘사는 이뤄지지 않는다. 서술의 토대가 세르히오를 통한 기억과 인상이기에, 이는 당연한 결과이기도 하다. 그럼에도 불구하고, 헤밍웨이는 한나의 경우보다 더욱 적극적으로 쿠바의 역사와 삶과 연결된 인상을 주기에 충분한 흔적을 남긴다. 쿠바를 사랑했고, 서구에 쿠바의 삶을 낭만적으로 소개한 헤밍웨이는 역설적으로 쿠바를 타자화한 서구적 시선의 상징이기도 하다.

가이드가 집에 대해 시시콜콜 설명하는 동안 나는 [...] 파파 헤밍웨이는 쿠바에 대해 털끝만큼의 관심도 없었다는 생각을 했다. [...] 집 전체에서 쿠바적인 것은 아무것도 없었다. 산테리아 의식용 물건이나 쿠바 그림이 한 점도 없었다.(69-70)

헤밍웨이에게 쿠바는 낭만과 열정의 휴식 장소였으며, 짜릿한 오락의 공간이었을 뿐이었던 것이라 판단하는 세르히오의 시선은 서구 문명을 막연하게 동경하는 이중적 타자가 되지 않으려는 성찰적 응시에서 온다. “헤밍웨이에 대한 사랑과 증오를 느낀다. 나는 그를 존경하지만, 동시에 그는 나를 수치스럽게 만든다. 이곳 쿠바 사람들도 마찬가지다”(61). 헤밍웨이의 박물관

에서 마주친 소련 관광객들의 등장에 대한 세르히오의 독백은 종속과 대체 종속의 담론을 생각하게 한다.

항상 같은 일이 되풀이 된다. 언제나 있어왔던 똑같은 관광객들. 강대국은 자신의 식민지 중 한 곳을 방문하고, 방문객들은 밀사들이다. [...] 그들의 태도는 헤밍웨이가 가졌던 태도와 아주 유사하다. 후진국들은 본능이 지배하는 삶, 야생 짐승을 죽이고, [...] 삶을 즐기는 것, 이런 것들을 하는 데만 소용이 있다.(52-53)

한나와 헤밍웨이는 모두 공통적으로 근대성을 의미한다. 서구적 취향을 대변하기 때문이다. 한나가 세련된 유럽의 고급예술취향을 대변한다면, 그것은 한나가 유럽의 고급 예술을 소비하는 주체라는 의미이다. 헤밍웨이는 쿠바에서의 삶을 적극적으로 만끽하면서도 쿠바인들과 자신의 삶을 공유한 것이 아니라, 쿠바라는 지형에 서구적 삶의 공간을 이식하고 있을 뿐이다. 쿠바는 한나에게는 잠깐의 도피처이며, 헤밍웨이에게는 낭만적 공간에 있는 별장이다. 결국 그들에게 쿠바는 관심의 영역 밖이거나 타자일 수밖에 없었다. 쿠바에 살면서도 그들은 서구적 삶을 살았고, 쿠바는 그저 그들의 삶에 안락한 기회와 공간을 제공했을 뿐이다. 서구적 수탈자들의 인식과 본질적으로 구분이 되지 않는 부분이다.

세르히오는 헤밍웨이에게 반감을 토로하고 있다. “헤밍웨이는 어느 모로 보나 재수 없는 인간이었음에 틀림없다”(69). 하지만, 한나에 대해서는 여전히 향수와 그리움을 토로한다. 쿠바를 최근까지 지배했고, 가까운 위협 세력인 미국에 대해서는 마치 전사이거나 사냥꾼에 대해 두려움을 느끼면서도, 한나에게서 느끼는 것은 근대화된 선진 유럽의 고급 문화예술에 대한 지식인으로서의 동경과 공감의 지배적이기 때문일 것이다. 근대 서구 문명에 대한 쿠바 지식인들의 이율배반적 태도가 드러난다. 피식민의 트라우마가 식민의 주체를 동경하며, 그들과의 동일시를 기원하고, 동시에 그를 두려워하는 식민의 표상 기호가 되는 것이다.

## 2) 라우라와 파블로

세르히오에게 라우라는 인상은 “그녀가 몸에 걸치고, 또 가지고 있던 모든



물건들로 이루어져 있었다”(21). 그녀가 얼마나 물신적이었는지를 실감할 수 있는 서술이다. 소유와 욕망의 물신성으로 표현되는 라우라의 속성은 이후 그녀의 옷을 입고 세르히오 앞에 나서는 엘레나에게서도 엿보인다. 라우라는 세르히오의 조소적 표현에 의하면, 저개발의 섬이 아니라 뉴욕이나 파리에서 태어난 부르주아인 것처럼 살아왔으며, 그와 공항에서 헤어지면서도 손조차 내밀고 싶어 하지 않았던 인물이다. 쿠바인으로서 쿠바를 철저히 외면하고 싶어 했던 서구 지향적 인물이었다.

파블로 역시 “내(세르히오)가 되기 싫은 모습을 모아둔 집합체이다”(36). 세르히오의 결을 마지막으로 떠나며, 쿠바의 미래를 조소적으로 비판하던 파블로는 라우라가 그러했듯 뉴욕으로 대표되는 서구의 삶을 동경하는 상징적 기호이다. 아이티가 최고의 설탕산업에도 불구하고, 나폴레옹에 대항하여 독립을 쟁취한 뒤 가난과 직면한 역사를 볼 때 아메리카 최초의 사회주의 혁명이 과연 무슨 의미가 있겠느냐는 파블로의 언술은 조소적이고 도발적이다. 세르히오는 작금의 사태는 러시아와 미국 사이의 문제일 뿐이라며, 해묵은 역사에서 의미를 찾으려 하지 않는다. 쿠바 사회에서 상류계층을 구성하면서 내면으로는 서구에 대한 열등의식을 감추기 위해 더욱 그들과 동질화되려는 내면의 그림자를 지니고 있는 인물이다. 물론, 자신의 강박을 솔직하게 드러내어 고백하지 않을 뿐 아니라, 그럴 필요성조차 느끼지 않는 인물이다.

라우라와 파블로는 쿠바를 떠날 수밖에 없었다. 그들에게 쿠바는 서구적 삶의 가능성으로부터 등을 돌린 비관적인 상태에 놓여있는 것으로 인식되었기 때문이다. 쿠바의 미래는 가난한 섬나라의 애처롭고 비관적인 암운에 드리워있는 것이다. 세르히오는 쿠바를 떠나 미국으로 향한 한나에게서는 여전히 공감과 향수를 느끼고 있으면서도 파블로와 라우라, 그리고 그의 부모들처럼 쿠바를 떠나 미국으로 가는 쿠바인들에게는 반감과 가벼운 경멸까지 느끼고 있다. 마치 그들의 모습에서 보기 싫은 자신의 모습을 발견하게 될까 두려워하는 것처럼. “나도 예전엔 파블로 같았나? 그럴 수도 있다. [...] 혁명은 나를 망가뜨리지만, 멍청한 쿠바 부르주아 백치 같은 내 자신의 삶에 대한 나의

복수이기도 하다”(36-37). 지배적 이데올로기가 주도하는 현실에 적극적으로 적응하려는 라우라와 파블로의 모습에서는 외형적으로 피식민의 트라우마를 찾기 어렵다. 이들은 식민 주체를 적극적으로 염원하는 열외적 타자이며, 그들의 태도는 이율배반적이다. 사실상 타자에 속하는 이들은 스스로에 대한 자기 인식이 결여되어 있다. 주체로서 스스로를 염원의 대상과 끊임없는 동일시를 통해 자신과 욕망의 대상 사이에 메워질 수 없는 간극을 보지 않으려 하고 있을 뿐이다. 그들은 선진화된 서구를 그리워하고 닮아가려 노력하는 프티 부르주아의 상징이지만, 나아가 “길들여진 바보 천치이다”(24). 그에게 이들은 자신의 과거이며, 자신의 일부를 차지하고 있는 수치스러움이다.

파블로는 파블로가 아니라 내 자신의 삶이었다는 것을 이제 알겠다. 나는 명징함을 유지하려고 한다. 그 명징함이 유쾌하지 않다 하더라도. 무슨 일이 일어나고 있는지 알지만 나는 그것을 피할 수가 없다. 파블로, 라우라, 그리고 모든 이들.(40)

이들은 타자이면서도 자신들의 모습을 경멸하며 식민적 주체를 동경하는 자발적 열외적 타자의 상징 기호인 것이다.

### 3) 엘레나와 노에미

헤밍웨이의 흔적을 찾아온 관광객들에게 아름다운 쿠바 처녀로서 대변되는 엘레나는 분명 쿠바를 의미한다. 그녀는 삶이 터전을 쿠바에 두고 있는, 혁명이 보호해야 할 소시민이기도 하다. 노에미 역시 쿠바의 일상적 얼굴을 대변한다. 세르히오의 아파트를 관리하는 가정부로서 성실하게 삶을 살아가는 소시민의 전형적인 모습이며, 혁명정부가 보호해야 할 노동자이다. 그러나 엘레나와 노에미가 쿠바적 삶의 전형성을 상징하기에는 한계가 있다. 엘레나는 다른 사람들의 행위를 모방하는 영화배우를 꿈꾸는 한편, 막연히 자본사회의 향락과 고급 취향을 동경한다. 세르히오와의 결혼을 부추기며 신분상승을 기획하는 그녀의 가족들과 억지스러운 연출을 통해 허구적 삶의 가능성을 헛되이 탐색하기에 이른다. 세르히오에게 성적 환상을 키워줬던

노에미는 가톨릭이나 산테리아에 익숙하기보다는 침례교인으로서 쿠바 사회의 소수를 대표할 뿐이다.

엘레나는 또 다른 라우라의 표상이 되기도 하다. 세르히오를 통해 서구와 동일시를 꿈꾸는 라우라를 동경하는 인물이기 때문이다. 세르히오의 짝이 되려함은 라우라로 표상되는 집단에 대한 동경이며, 우연히 라우라의 옷을 얻어 입게 되는 착복의 표상을 통해 드러난다. 라우라의 옷을 건넨 세르히오의 행동은 다분히 충동적이고 즉흥적이었으나, “오늘 엘레나가 라우라의 옷을 걸치고 집으로 찾아왔다”(46)는 대목에서 세르히오가 느낀 것은 자신에 대한 혐오와 엘레나에게서 라우라가 오버랩되는 인상이었다. 엘레나는 우아함과 교양에 대한 즉흥적인 관심과 신분 변화에 대한 막연한 이끌림에 의해 자신의 행동을 내맡긴다. 여전히 일관성 없고 논리성도 부족한 저개발의 표상일 수밖에 없다. 그러나 인위적이지 않고, 자연스러운 엘레나의 태도는 세르히오가 그녀에게 끌리는 이유가 되기도 한다. 헤밍웨이의 저택에서 세르히오는 엘레나가 전형적인 쿠바의 자연스러운 처녀라는 표현을 사용한다. 그가 그녀에게 빠져 있을 때의 이야기이다. 하지만, 엘레나가 자신에게 집착을 하는 순간을 계기로 그는 그들 사이의 격차를 새삼스레 상기한다. 그녀를 다시 보고 싶지 않다. 엘레나와 사랑에 빠지고 있지만, 그러기를 원치 않는다. “라우라와 있었던 일이 그대로 반복될 것이다. [...] 그녀는 라우라와 똑같이 나를 배반할 것이다”(72-73). 엘레나는 세르히오와 이질적 신분의 격차를 결혼으로 극복하여 자신을 부르주아로 전환하려는 자기 보상 심리를 추구했지만, 현실적 차원에서 세르히오는 새로운 라우라를 꿈꾸는 엘레나를 거부했고, 결국 그녀는 교양이 부족하고 일관성이 없는 저개발의 표상인 한 여인으로 머물 수밖에 없다. 엘레나의 가장 큰 문제점은 즉흥성에 있으며, 이는 성찰적 태도와 대조되는 것으로서 문제의 본질에 다가갈 수 있는 능력을 결여하고 있음을 뜻한다. “자신이 원하기만 한다면 엘레나도 발전해나갈 수 있을 텐데. [...] 그녀는 그 어떤 것에 대해서도 깊이 파고들지 않는다. 정확한 지적을 할 때도 그것은 즉흥적으로 나온 것일 뿐이다”(56-57). 엘레나와 노에미

는 쿠바를 대표하는 듯 했지만, 그녀들은 작품에서 진정한 쿠바인의 상징적 기호로서 기능하지 않는다. 이것은 작가가 고뇌하고 성찰하는 피식민의 트라우마를 극복하기 위해 수용해야 하는 자기 인식의 중요성에 대한 고찰 때문이다. 이는, 소위 말하는 저개발과 그 본령으로서의 피식민과 그 망령으로서 트라우마가 본질적으로 극복되기 위해 겪어내야 하는 문제인식에 대한 자기 성찰이 중요하다는 메시지를 위한 서사이다. 노에미처럼 지나치게 편협한 시야 속에 가리운 채 살아가거나, 엘레나처럼 일관성 없이 즉흥적인 채 다른 사람의 삶을 흉내 내는 역할에 적극적인 인물들에게 자기 성찰적 인식의 태도가 결여되어 있음을 독자와 관객이 스스로 생각할 수 있는 기회가 제공되는 것이다.

그녀들은 쿠바를 대표하는 평범한 여인들이며, 일반 대중의 의식과 삶의 태도를 반영하고 있다. 라우라와 파블로에 대한 환멸 이후 그에게 찾아온 희망이기도 한 인물이다. 그러나 동시에 세르히오 내부의 부르주아적 관성을 일깨우는 인물이다. 그녀들은 쿠바적 삶의 주체이며, 쿠바를 존재하게 하는 구성원임에는 틀림없으나 쿠바의 미래를 전망하기에는 분명한 한계를 지니고 있다. 세르히오에게 그녀들은 쿠바 사회의 변화에 대한 본질적인 성찰도 전망도 없는 채 일관성도 없이 살아가는 저개발적 특성을 지닌 타자로서 길 들여진 상징적 기호로서의 인물이다.

## 2. 서술의 시점과 태도

작품은 세르히오의 의식의 흐름을 따라 전개된다. 독자와 관객 역시 세르히오의 의식을 따를 수밖에 없다. 그러나 독자와 관객은 세르히오와 동일시를 이루도록 유도되고 강요되지는 않는다. 세르히오의 응시의 시선이 독자와 관객을 안내하는 것은 사실이지만, 동일시가 아닌 공감을 매개로 피식민의 트라우마라는 담론으로 그들을 이끌어가기 때문이다.

트라우마는 나, 세르히오로 표상되는 쿠바가 안고 있는 여러 다양한 문제점에 대한 논의와 담론의 장을 열어주기 위해 서술 방식에 의미를 담는다. <저개발>

발의 기억>에서 트라우마의 서술 태도는 걱정적인 감상의 나열이나 과감한 논제에 의존하지 않는다. 세르히오가 사물과 주변을 바라보는 시선은 절제와 무관심한 태도로 일관되는 듯하다. 하지만 대상에 대한 시선과 그에 대한 묘사의 서술 시점과 태도는 트라우마에 대한 인식과 자기 성찰적 태도를 위해 매우 중요한 의미를 지닌다. 물신적이거나, 즉흥적이거나, 속물적이거나, 편협하거나, 부정적이거나 저개발의 원인을 안고 살아가는 다양한 인물들이 지닌 피식민의 트라우마의 실체를 가늠하기 위해서는 대상을 해석하고 그 의미를 선포하기보다는, 대상을 바라보는 시선에 대한 인식의 본질적인 변화가 더욱 중요하기 때문이다. 세르히오의 시선은 사실 무관심한 것이 아니라, 섬세하게 절제되어 있으며 오히려 집중된다.

타인의 시선이 한 사람의 삶을 완전히 바꿔놓을 수도 있다. 매일의 삶이 포즈를 취하는 것으로 바뀌어버리는 것. 그 포즈 속에서 인간은 다른 이들을 위해 연극을 공연한다. 모든 사람들이 떠나고 내가 홀로 남겨지기 전까지 내 삶이 그랬다.(29)

세르히오의 시선은 곧 서술의 시점을 의미하며 서술의 태도로 연결된다. 세르히오는 불안해하고 있으며, 아무런 확신도 가지고 있지 못하다. 막연하게 앞으로 벌어지게 될 일련의 일들을 지나치는 생각으로 준비하고 있을 뿐 삶의 형태에서 구체적이지 못하다. 일상적 삶의 패턴에 대한 본질적인 회의와 성찰은 즉흥적으로 이뤄질 수 있는 것은 아니다. 자신이 합리화하고 있는 생각의 패러다임에서 객관화를 시도하기란 그만큼 어려울 수밖에 없기 때문이다. 엘레나의 즉흥적 속성을 저개발의 특징으로 규정하는 것도 그만큼 본질의 변화를 위해서는 무위에 가까운 정지가 필요하기 때문일지도 모른다. 장자의 무위의 도(無爲의 道)와 닮아있는 것은 아닐까. 서술 시점은 플롯과 행위에 의존하는 구성이 아니라, 인식의 미묘한 변화를 이끌어 내기 위한 회의와 성찰의 가능성에 대한 두드림의 태도에서 형성된다. 앞 장에서 논의했던 것처럼 트라우마를 극복하기 위해서 그를 재현한다는 것은 실질적으로 거의 불가능한 작업이므로, 트라우마를 구성하는 원인적 본질에 대한 인식

에 대한 의식의 조명이 절실하기 때문이다. 따라서 세르히오의 서술 시점과 태도는 결코 무관심하거나 일관되지 못한 비논리적인 것이 아니라, 오히려 세밀하게 구성되고 기획되어 절제된 인식의 태도를 유발하기 위한 것이다. 또한 주변 인물들에 대한 관찰과 기록은 트라우마의 다양성을 통해 인식의 통합적인 구조를 살필 수 있도록 하는 장치라 할 수 있다.

세르히오는 끊임없이 주변을 관찰한다. 그의 관찰은 주변의 관찰을 통한 자기 내부에 대한 관찰이며 성찰로 이어진다. 그러나 그의 시선은 독자와 관객의 모범이 되는 것은 아니다. 그저 끊임없이 생각을 이어나가며, 자신의 솔직한 내면과 마주하는 태도를 통해 공감을 이뤄낼 수 있는 것이다. 세르히오의 서술의 시점과 태도는 모범답안이 아니며, 있을 법한 인물의 있을 법한 사색의 궤적을 의미한다. 여기에 공감이 개입한다.

그의 고백은 진솔하다. 세상은 바뀌었고, 여전히 바뀌고 있지만, 그래서 “내가 변한 것일까, 나라가 변한 것일까”를 독백하며, 세상을 바라보고는 있지만, 스스로는 오랜 습성과 태도를 쉽게 바꾸지 못한 채 여전히 자신의 시선으로 세상을 살피고 있다. 그에게서는 트라우마가 드러나지 않는 듯하다. 오히려 주변사람들이 겪는 트라우마를 관찰하고 있을 뿐인 것처럼 보인다. 하지만, 그에게도 트라우마는 존재한다. 자신의 주변을 에워싸고 있는 다양한 계층의 여러 인물들의 삶이 실상 자신의 삶의 많은 부분을 채워왔기 때문이다. <저개발의 기억>은 내러티브의 시점과 태도에서 트라우마에 대한 차별적인 접근을 구체화하고 있는 것이다.

세르히오는 누구인가. 그는 자신의 주변 인물들을 관찰하고 그에 대한 묘사 속에 자신을 무의식적으로 그려간다. 그러한 그의 서술 시점과 태도가 쿠바인들의 내면에 외상으로 존재하는 트라우마를 지적하는 데 집중되어 있지는 않다. 그는 다음 단계에 몰입한다. 변화의 기로에 처한 쿠바가 할 수 있는 것이 무엇인가 자문하고 답을 구해나가는 인식의 과정이 그에게는 중요한 과제이기 때문이다. 비록 그 자신이 자기 정체성에 변민하고 있지만, 그러한 그 자신이 바로 쿠바의 모습이며 저개발 상태의 쿠바를 깨어날 수 있도록 만

들 수 있는 그 무엇이 과연 어떻게 탐색될 수 있는 것인지에 대한 성찰적 자기 인식 과정이다.

따라서 주변인물들에 대한 관찰과 묘사, 기억들은 세르히오 자신에 대한 탐색이며 쿠바가 경험하는 트라우마의 서술이 된다. 결국, 세르히오가 생각하는 것은 쿠바인들이 자신의 정체성에 대한 주체적인 탐색의 필요성을 인지해야 하며, 그 과정은 일관된 것으로서 지속성이 담보되어야 하는 것이다. 세르히오의 주변 인물에 대한 비판적 글쓰기는 많은 경우 독설에 가깝지만, 일방적인 강한 내뱉음이 아니라 다분히 자조적인 요소를 포함한다. 독설은 자신의 세계에 대한 분명한 판단을 하는 근거를 마련한다. 독설의 대상과 자신을 명확하게 구분 지을 수 있는 지에 대한 성찰이 포함되기 때문이다(Cf. 조현천 2004, 184). 그의 독설은 주변사람들에게만 향하는 것이 아니며, 또한 자신 스스로에게 향하는 화살이 된다. 그의 언술은 논의가 일관된 독설로 유지되는 것이 아니라, 무기력한 자조적 푸념의 요소를 지닌다는 느낌을 주기에 이른다. 여기에 주인공의 일관성 결여가 지목된다. 일관성은 트라우마에 기인하는 회의와 두려움 때문이다. 자신의 판단과 선택에 대한 확신이 없어서 일수도 있지만, 자신이 비판하는 대상과 그 대상이 지닌 요소에 자신이 여전히 물들어 있는 것일 수 있음이 더욱 큰 이유 때문이다. 이러한 그의 태도는 이중적이다. 여인들과의 관계에서도 잘 드러나는 이러한 이중성은 비판의 일관되지 못한 성격과 맞닿아 있다. 혁명의 취지를 어느 정도 신뢰하면서도, 그 효과와 실효에 대해 회의와 의혹을 품은 채 자신 스스로는 부르주아 교양인으로서 익숙했던 일상과 취향으로부터 분리될 수 없음에 회의하고, 고뇌하고, 여전히 갈등하는 소시민의 모습을 대변하고 있는 것이다.

무엇보다 세르히오 자신의 자기 독백의 내러티브 형식을 띤 본 작품은 주인공이 쿠바 사회와 자신의 주변사람들에 대한 분석과 성찰적 제안을 하고 있음에 보다 분명한 의미를 부여한다기보다는 자기 스스로에 대한 트라우마의 직면과 본질적으로 가깝다고 할 수 있다. 작품의 서두에서 자신이 해오던 건 ‘위선적인 연극’ 일 뿐이었기 때문이었다며, “실상 나는 아내의 우아함에도 관심



이 없었고, 부모님도 보기 싫었고, 시몬스 회사의 쿠바 대표가 되는 것에도 흥미가 없었다. 친구들은 한없이 지겹기만 했다”(10).는 고백에서처럼 그는 자신 스스로의 감정에 대해 처음으로 충실하게 된 것이다. 자신이 갖고 있는 문제를 우회하여 삶을 살아왔지만, 그것은 자신의 삶이라기보다는 타인들의 삶이었으며, 이제 자신의 충실한 삶을 살아야 되겠다는 자기 성찰적 시각을 갖게 된 것이다. 그는 내면의 외상과 맞설 수 있는 용기를 낸 것이다. 그러나 아무것도 준비된 것은 없다. 그저 새로운 시작으로 과거의 낡은 것을 떼어냈을 뿐이다. 쿠바 혁명에 동참하는 지식인들의 입장이 그러했을 것이다. 문인과 예술인들의 상당수는 혁명 이전에도 특권층의 생활을 향유할 수 있었다.

인간의 실존에 대한 글쓰기의 내러티브 형식이 보인다. 내면의 아픔과 상처를 경력처럼 안은 채 아무 일도 없다는 듯이 살아갈 수는 없으며, 내면의 상처와 고통을 건드리지 않고는 현재의 긍정적 의미를 찾는 일이나 미래를 전망할 수 있는 확실성을 찾지 못하는 실존주의적 글쓰기의 특성이 드러난다. 그러나 염세적이거나 비관에 빠지는 것은 아니다. 과거의 상처에 직면하였기 때문이다. 트라우마의 존재를 인정하고, 그를 극복하기 위한 처방의 필요성을 인식하고 있기 때문이다.

이 과정에서 트라우마의 기억에 대한 세르히오의 서술은 과거를 문자적 이미지를 통해 재현하고, 재현된 과거를 글쓰기를 통해 소멸시킴으로써 현재까지 지속되는 과거의 망령에서 벗어나려는 것처럼 보인다. 트라우마와의 직면에 대한 그의 두려움은 기억에 대한 두려움이며, 그로부터 벗어나기 위한 트라우마 서술하기의 글쓰기라는 방식(조현천 2004, 179)을 취하고 있는 것이다. 언제 다시 재현될지 모르는 트라우마에 대한 기억과 만나고 그를 객관화함으로써 일정 부분까지라도 정리하는 완화적 직면의 방편인 것이다. 그러나 그는 자신이 결코 치유될 수 없는 기억과 직면하여 온전히 자유로울 수 있을 가능성에 대해 확신을 갖지 못한다. 세르히오는 “지금은 더 이상 글을 쓰고 싶지 않다. 사실 지금 나는 새로 갖게 된 자유와 고독 때문에 기분이 좋지 않고, 슬프다”(10) 그랬다. 그들은 지겹던 과거를 떨쳐버릴 수 있다는

홀가분함을 통해 자유를 체감하면서도, 새로운 가능성에 대한 희망과 부푼 꿈에 대한 불확신 때문에 자기 검열과 고뇌라는 탐색의 고독한 과정을 겪어 내야만 하기 때문이다. 그러나 그의 글쓰기는 이렇게 끝난 것이 아니다. 그렇게 시작된 것이다. 과거의 망령과 트라우마에 대한 기억과 성찰적으로 직면하려는 그의 시선은 상처에 대한 기억과 앞으로 겪게 될 상처의 개연성 앞에서 답답하게 노출된다. 자신의 주변을 통해 스스로의 내면을 성찰하고 쿠바의 과거와 미래를 오버랩시키는 세르히오의 가슴에는 확고한 신념으로 맞서려는 각오가 드러나는 것이 아니다. 억지스러운 동일시를 통해 독자와 관객을 세뇌하는 것이 아니라, 공감을 통해 아픔과 상처, 그리고 두려움의 의미를 나눔으로써 타자로서 객관화되어 규정된 작은 섬나라가 아닌 유기체로서 살아 움직이는 쿠바의 시민 세르히오를 대중적 성찰의 시선으로 바라볼 수 있도록 하는 것이다.<sup>14)</sup>

말레콘 해안의 부서지는 파도를 뒤로한 채 모든 망상과 두려움, 기억을 벗어버리고 텅 빈 머리로 새롭게 내일을 기다린다. 작품은 주인공의 실존주의적 인식 태도를 통해 독자와 관객이 쿠바의 트라우마와 미래에 대해 공감할 수 있는 안내인의 역할을 하는 것이며, 그의 내러티브는 자신의 과거에 대한 회상과 기억에 독자와 관객이 참여할 수 있도록 서사의 구도를 열어둔다.

#### IV. 결론

1962년 미사일 위기 사태의 충격은 쿠바인들에게는 콜럼버스 이후 잠재되어 왔던 서구에 대한 피해의식의 폭발이며, 트라우마의 상기이기에 <재개발의 기억>의 주인공, 세르히오는 삶의 궤적을 회상하며, 쿠바 혁명 직후 사회

14) 구피에레스 감독은 자신의 영화를 포함하여, 제3세계 영화의 역할과 의미를 할리우드가 지향하는 의미에서의 「관객의 변증법」이라는 글에서 '대중' 과 본질적으로 구분되는 '일반인' 혹은 '민중' 의 영화라는 개념으로 설명하는 기회에 라틴아메리카의 삶의 현상을 성찰적인 대중적 시각에서 투사해야 함을 강조한 바 있다(Michael T. Martin(ed.) 1997, 108-131).

와 개인의 일상을 재조명하는 과정에서 집단 무의식으로 자리한 억압과 두려움의 근원을, 서구적 시선에서의 ‘저개발의 속성’에 대한 관찰이라는 형식을 빌려, 성찰하는 자기 응시적 시선을 드러낸다.

세르히오에게 저개발은 피식민의 고착된 고리에서 형성된 것이며, 그에 대한 기억은 단순히 저개발의 상태를 극복하거나 유지하는 등의 일련의 경제적 상황에 대한 기억이 아니라, 피식민이라는 트라우마에 대한 것으로서, 저개발은 곧 피식민의 트라우마가 고착화되어 드러내고 있는 일상적 현상에 있음을 뜻한다. 그러므로, 재현 불가능한 트라우마를 극복하고 이겨낼 수 있는 성찰적 태도에 대한 그의 일기체 언술이 트라우마에 대한 서술이라는 특별한 의도 가운데 읽힐 수 있는 것이며, 저개발의 기억은 곧 약육강식의 냉엄한 자연법칙에 노출된 작은 섬나라 쿠바의 숙명적 위기의식의 역사에 대한 기억의 의미를 지닌다. <저개발의 기억>은 개발과 저개발의 논의가 아니라, 쿠바의 과거와 현재, 미래를 아우르는 고리를 수탈과 억압의 트라우마를 재현하는 두려움과 공포에 직면하는 소시민의 성찰적이면서 동시에 진솔한 고백의 서사이다.

세르히오의 언술은 피식민의 트라우마에 대한 극복 의지에서 출발하지만, 트라우마를 회상하게 만든 미사일 위기 사태를 통해 결국 트라우마와 직접 대면하지 못한 채 방황할 수밖에 없는 상처 입은 소시민의 인식을 대변하는 내러티브의 구조를 지닌다.

미국에 대항해서 싸우는 것은 위대한 일이지만, 나는 그런 운명을 원하지 않는다. 나는 계속 저개발국의 국민으로 남아 있는 편이 더 낫다. 살기 위해서 매 순간 죽음과 맞서야 되는 그런 운명에는 관심도 없고, 끌리지도 않는다. 혁명주의자들은 20세기의 신비주의자들이다. 그들은 양보할 수 없는 사회 정의를 위해 죽을 용의가 있는 사람들이다. 나는 소시민이고, 현대인이고, 큰 사슬을 이루는 하나의 작은 고리이며, 하찮은 한 마리의 바퀴벌레다. [...] 내가 왜 이러는 거지? 내 성격, 내 기억들, 내 욕망들, 내 느낌들, 그게 아무리 쓰레기 같다고 해도 그것을 잃어버리게 될까봐 나는 두려운 것이다.(144-145)

세르히오는 “나는 치유할 수 없는 기억을 갖기를 열망했다”(48)라는, <히로시마 내 사랑>의 한 구절을 강한 인상으로 마음에 담고 있다는 고백을 한다. 트라우마란 재현이 불가능하며, 실체에 대한 정확하고 명증한 기억을 재구성하기 거의 불가능하다는 사실에서 본다면, 치유할 수 없는 기억을 갖기 열망한다함은 트라우마의 본질적 실체에 접근함으로써, 구조적인 치료적 과정에 참여할 수 있기를 원한다는 의미로 해석이 가능하다. <저개발의 기억>의 종결부분에서 주인공, 세르히오의 언술은 <히로시마 내 사랑>의 구절과 반대로 수행된다.

우리 모두는 하나다. 다른 사람들과 똑같이 나도 죽을 것이다. 이 섬은 빛이고, 혁명은 비극적이다. 살아남고 승리하기에는 우리가 너무 작다는 의미에서 비극적이다. 우리는 너무 가난하고 그 수가 적다. 너무 값비싼 대가를 치르고 얻는 위업이다. 생각하고 싶지 않다. [...] 나 자신이 없어져버리면 좋겠다. 사라지고 싶다. 나는 미쳐가고 있다. 아무것도 알고 싶지 않다. 기억하고 싶지도 않다. 나는 치유할 수 없는 기억을 갖기를 원치 않는다.(137)

역사적 배경의 트라우마가 집단 위기상황에서 재현될 두려움에 노출되자 트라우마가 생생하게 재현될 것만 같은 긴장의 고조 상태가 결국 주인공에게 트라우마의 본질적 실체에 대한 성찰적 접근을 추진하도록 유발했던 인식적 태도에 대한 강한 갈등 구도로 작용한 것이다. 치유할 수 없는 기억을 갖기를 역설적으로 열망하는, 트라우마를 경험한 이들의 아픔을 자신의 그것과 동일시하면서 자신의 트라우마를 극복할 수 있는 직관과 통찰적 시각을 얻기를 기원했으나, 정작 고밀도의 긴장 상황에 대처하게 되면서 오히려 치유할 수 없는 기억을 갖지 않게 되길 원하는 상충되는 인식 태도를 보이게 되는 것이다. 그러나 위의 두 언술은 이율배반적인 의미에서 대립되는 것이 아니라, 더욱 간절하게 스스로의 트라우마에 대처할 수 있는 보다 본질적이고 원형적인 상태에 대한 염원이다.

시월 위기는 지나갔다. 카리브 해의 위기. 거대한 사건들에 이름붙이는 것은 그것들을 죽이는 것과 다름이 없다. 단어들은 작고, 조악하다. 내가

죽었더라면 모든 것이 끝나버렸을 것이다. 하지만 아직 나는 살아있다. 살아남았다는 것은 강렬한 깊이를 가진 순간을 망가뜨리는 것이기도 하다. (이렇게 거짓된 말이 또 있을까) 나는 위기의 나날들에 대해 깨끗하고 텅 빈 시각을 유지하고 싶다. 나를 질식시키던 사물들, 공포, 욕망들에 대해. 쉽지는 않다. 이것 말고는 더 이상 덧붙일 게 없다. 나는 글쓰기를 마쳤다. 인간(나)는 슬프다. 하지만 살기를 원한다. 단어들 저 너머로 가기를 원한다.(146)

세르히오의 고백은 역사적 트라우마를 과거의 고체화된 산물로서 인식하여 대응하려는 인식에 대한 환기이다. <저개발의 기억>은 역사적 트라우마에 대해 기념비적이거나 선동적 행위의 한계를 넘어서, 현실적으로 실현가능하며 치유 가능한 방식으로 쿠바인들의 트라우마를 일상성의 관찰을 통해 성찰하려는 내러티브의 형식을 잘 드러낸 기념비적 작품이다.

## 참고문헌

- 권미란(2009), 「스페인과 식민지 쿠바의 경제적-정치적 관계: 쿠바 사태를 중심으로」, 스페인어문학, Vol. 50, pp. 267-284.
- 염홍철(1987), 「쿠바: 혁명과 발전전략 재평가」, 『제3세계의혁명과발전』, pp. 73-101.
- 임호준(2002), 「탈식민 사회에서 민족을 서술하기: 구띠에레스 알레아와 쿠바의 내셔널 시네마」, 라틴아메리카연구, Vol. 15, No. 2, pp. 239-268.
- 진진성(2006), 「트라우마, 내러티브, 정체성 -20세기 전쟁 기념의 문화사적 연구를 위한 방법론의 모색」, 역사학보, Vol. 193, pp. 217-243.
- 정재호(2004), 「쿠바와 푸에르토리코의 식민지 경험과 탈식민지 독립운동에 대한 비교」, 라틴아메리카연구, Vol. 17, No. 3, pp. 69-99.
- 조현천(2004), 「글쓰기를 통한 트라우마 극복하기 - 토마스 베른하르트의 소설 『소멸』」, 독일어문학, Vol. 24, pp. 175-194.
- 주디스 허먼(2007), 『트라우마: 가정폭력에서 정치적 테러까지』, 최현정 옮김, 플래닛.

Desnoes, Edmundo(2009), *Memorias del subdesarrollo*, 『저개발의 기억』, 정승희 옮김, 수르.

Galeano, Eduardo(1988), *Venas abiertas*, 『수탈된 대지』, 박광순 옮김, 범우사.

Huberman, Leo & M. Sweezy, Paul(1968), *Cuba: Anatomy of a Revolution*, New York: Monthly Review Press, 염홍철(1987), 「쿠바: 혁명과 발전전략 재평가」, 『제3세계의혁명과발전』, pp. 73-101, 재인용.

Martin, Michael T.(ed)(1997), *New Latin American Cinema*, Detroit: Wayne State University Press.

## 영화자료

<저개발의 기억>(1968), 구피에레스 알레아 감독, ICAIC, 쿠바.

<나는 쿠바>(1964), 미카일 칼라토조프 감독, 소련/쿠바.

## 박종욱

부산외국어대학교 중남미지역원 HK연구교수  
azucena@pufs.ac.kr

논문투고일: 2010년 3월 30일

심사완료일: 2010년 4월 15일

게재확정일: 2010년 4월 28일