

Latin American Culture

문화예술

영화 속의 티후아나 - 역사적 고찰

후안 알베르토 아포다카

1. 서론

티후아나에 관한 대부분의 이미지는 제임스 딘(James Dean)이나 마릴린 먼로(Marilyn Monroe)처럼 이곳을 방문했던 할리우드 유명스타의 입을 통해서 알려졌다.(소토, 1997:33).

전술한 인용구만 살펴봐도, 티후아나의 이미지 형성에 끼친 초기 할리우드 영화의 영향을 짐작할 수 있으리라. 우리는 이러한 사실을 파악하기 위해 먼저 할리우드의 ‘스타시스템’이라는 시장구조를 살펴볼 필요가 있다. 1920년대 말에서 60년대까지인 고전할리우드 시기에 형성된 스타시스템이란, 배우에게 신적인 이미지를 구축한 후에 그들이 출연한 영화를 작품의 질에 상관없이 판매했던 시스템이다. 한마디로 작품의 판매구조가 작품 자체보다는 출연배우에게 집중됐던 시대로, 전 세계의 관객들이 영화계 스타들의 한 마디 한 마디에 커다란 의미를 부여하던 시절이었다. 이러한 방식이 할리우드가 선도했던 서구영화의 시스템이었기에, 티후아나에 대한 이미지 역시 할리우드 영화의 표현방식에 큰 영향을 받을 수밖에 없었다. 그런데 사실 이러한 현상은 고전할리우드 시기에만 국한된 것이 아니라 오늘날까지도 이어지고 있다. 브래드 피트(Brad Pitt)나 마이클



티후아나 (출처: <http://www.gogringo.com>)

더글라스(Michael Douglas) 또는 베니시오 델 토로(Benicio Del Toro)와 같은 스타들이 관련 영화에 출연해 티후아나를 어떻게 표현하느냐에 따라 도시의 이미지가 좌우되고 있기 때문이다.

본 연구를 진행하기에 앞서 먼저 명확한 기준을 세워둘 필요성이 있다. 본 연구에서 필자는 티후아나에 관한 영화들을 연대기적으로 살펴볼 것이다. 그러한 작업을 통해 각각의 영화에 표현된 당시의 사회적 분위기들을 간략하게나마 고찰해 보고자 한다. 티후아나를 직접적으로 그렸건 간접적으로 다뤘건, 또는 미국에서 만들어진 영화든 멕시코영화든 개의치 않고, 티후아나를 다룬 영화라면 가능한 모두 살펴볼 것이다. 본 논문의 목적은 티후아나의 영화 공간을 구성하는 방식에 집중하는 것이다. 공간의 구성을 통해 은연중에 갖고 있는 도시에 대한 감독의 이데올로기적 관점이 필연적으로 드러난다고 판단하기 때문이다. 감독은 영화 속에서 티후아나에 관한 자신만의 독특한 시각과 의미들을 결합시키는 방식으로 공간을 구성한다. 그리고 그렇게 형성된 이데올로기가 향후 언론이나 문학 작품을 통해 더욱 강화될 것이다. 그러므로 이제 다음과 같은 질문들에 대한 해답을 모색해야만 한다. 1916년부터 시작해서 오늘날 2014년까지 제작된 영화들, 특히 티후아나를 다루고 있는 멕시코와 미국의 영화에는

어떤 종류의 영화 공간이 형성됐을까? 그 영화 공간을 통해 티후아나에 대한 어떤 이데올로기적 비전을 제시했을까? 본 논문은 멕시코와 미국의 예술인들이 ‘티후아나의 영화’가 아닌 ‘티후아나에 관한’ 영화를 만들었다는 전제에서 출발했다. 전자가 티후아나에서 촬영된 이야기이지만 티후아나가 아닌 세상 어느 곳에서나 일어날 수 있는 이야기라면, 후자는 티후아나에 관한 이데올로기적 비전을 구축하는 영화로, 티후아나만의 독특한 성격을 나타내기 위해 특정한 공간을 선택적으로 보여주는 영화이다. 즉 감독의 이데올로기를 표현하기 위해 전체 대신 일부분을 취한 영화인 것이다.

2. 영화 공간

전술한 바와 같이 이번 영화여행은 티후아나의 영화적 공간에 집중하는 작업이다. 밀톤 산토스(Milton Santos, 1990)에 의하면, 영화적 공간이란 다양한 역사적 사건의 객관적 결과물이자 그 자체가 바로 사회적 산물인 도시 공간(espacio urbano)에서 잉태된 개념이다. 그러므로 영화분석에서 고려해야 할 다양한 축은 바로 이러한 개념으로부터 나온다. 예를 들어, 공간이란 ‘현재의 법칙에 따라 기능하지만 그 안에는 지나간 역사 또한 반드시 포함되어 있다.’ 이 개념은 매우 중요하다. 왜냐하면 필자가 분석할 영화 속에 나오는 이미지와 장면을 이해하는데, 미학적 측면뿐만 아니라 공간의 특수한 역사성까지 파악해야만 한다는 의미이기 때문이다.

마누엘 델가도(Manuel Delgado)는 이에 대해 더욱 명확하게 정의했다(2008). 그는 도시 영화(película urbana)에 대해 “사건이 지리적으로 도시에서 일어나는 영화가 아니라 [...] 등장인물이 일반 거리나 기차, 지하철, 바, 비행기, 파티 등과 같이 친숙하고 대중적인 장소에서 부대끼는 영화”라고 정의했다. 이러한 개념은 지리적인 도시(ciudad)와 문화적인 도시(urbano)를 따로 구분한다. 그의 정의에 따르면, 필자가 분석할 영화에 보이는 도시 공간이 자체의 역학구조를 갖추기 위해서, 지리적인 의미의 도시에서 반드시 발생해야 하는 것만은 아니다. 이러한 방식으로 필자는 밀톤 산토스

의 도시 공간과 마누엘 텔가도의 도시 영화 개념을 결합해 새로운 용어를 만들어 사용할 것이다. 그것은 ‘영화적 공간’(espacio cinemático)이란 용어로, ‘일반 공공장소에서 일어나는 만남과 상황 및 사건으로 형성된 사회적 생산물’ 정도로 이해할 수 있을 것이다.

본 논문을 시작하기 전에 이데올로기-공간-영화 간의 상관관계를 이해하는 과정도 필요하다. 필자는 우선 판 다이크(Van Dijk)의 견해에 전적으로 동의한다. 그는 추상적이고 일반적인 의미에서 이데올로기를 사용하는 것은 적절하지 않다고 주장했다. 대신 “배우들이 이데올로기를 어떻게 표현하고 생기 있게 만드는지, [...] 일상생활에서 그 이데올로기가 어떻게 작동하는지 살펴볼 필요가 있다”(2006)며 구체적으로 활용할 것을 제안했다. 필자 역시 본 논문에서 감독이 특정한 공간을 어떻게 구체적으로 활용하는지, 그 활용을 통해 어떤 이데올로기를 표현하고 작동시키는지 그리고 그러한 이데올로기를 어떻게 재생산하는지 등을 밝혀볼 것이다. 공간은 스스로 이데올로기화되는 것이 아니다. 그와는 반대로 각 영화가 지닌 의미와 사회적 맥락이라는 시스템 안에서 이데올로기화되는 것이다. 페르난데스(Fernández)가 2007년에 인용했던 데이비드 보드웰(David Bordwell)의 말처럼, 공간은 영화 속에서 구체적으로 형성된다. “특정한 카바레나 거리처럼 특화된 의미를 지닌 사물이나 장소를 활용해 관련된 이데올로기를 부여하는 것이다.”

사회에는 통합적인 체계로서의 단일한 이데올로기만이 아닌 다양한 이데올로기 역시 동시에 존재할 수도 있다. 판 다이크(2006)는 복수의 이데올로기를 “한 그룹의 구성원들이 공유하고 있는 사회적 표현방식의 기반”이라고 정의했다. 그는 테르보른(Therborn, 1987)과 함께 복수의 이데올로기란 개인과 그룹으로 하여금 일어난 일에 대한 사회적 믿음을 형성하도록 허용하는 것이라고 주장한다. “좋은 삶, 멋진 삶, 그 믿음과 결과에 따라 행동하도록” 허용한다. 이러한 설명을 참고해 보면, 영화 속 장소들에 표출된 혼계적인 태도나 (최소한) 가치평가적인 자세 역시 파악할 수 있다. 본 논문에서 분석한 영화에는, 미국영화전 멕시코영화전 간에 상관없이, 등장인물의 대화를 통해 여기(미국)와 저기(티후아나)에 대한 개념이 명확하게 분리되어 있다. 저곳은 여기서는 불가능한 것을 할 수 있는

곳이다. 하지만 사악하고 위험한 곳이기에 방문은 가능하나 영원히 살 수는 없다. 그렇다고 해서 이러한 인식이 헤게모니 집단에 의한 대중조작에 의한 것이라고 생각하지는 않는다. 그람시의 견해처럼 이데올로기란 인위적이고 기계적으로 축적된 것이 아니라 존재의 의미를 부여하는 여러 가지가 내재화한 것이기 때문이다.

‘영화적 공간’은 관객을 유혹하기 위한 수단이다. 티후아나의 정서적인 분위기를 표현하고 송출하기 위해, 카지노에서부터 코아우일라(Coahuila) 거리, 국경의 장벽(bordo), 흙먼지와 쓰레기로 가득한 거리, 한밤중의 도심, 무질서한 교통 등이 기본적으로 활용된다. 하지만 ‘타락한 도시’에서 관객을 유혹하는 매력이 외설적이고 폭력적인 내용만은 아니다. 정의에 대한 갈망이나 최소한 선의 승리에 대한 갈망 역시 관객을 강력하게 유혹하기 때문이다. 벤자민(Benjamin, 2003)은 그것을 유혹의 또 다른 유형이라고 규정했다. “똑같은 관객이 밤에 영화관을 가득 채운다. 관객은 연금자가 복수하는 방법을 보려고도 오지만, 반드시 선이 승리한다는 인간적인 믿음 자체를 체험하려고도 온다.”

3. 방법론

필자가 영화를 분석하면서 주목한 요소는 무대연출과 스토리텔링(만남, 상황, 역학관계)의 상관관계다. 앞에서 살펴본 것처럼, 필자는 본 논문을 위해 영화적 공간의 정의에서부터 시작했으며, 향후 영화 분석 또한 공간 분석에 집중할 것이다. 또한 연구목적을 달성하기 위해 일부 외부요소도 간략하게나마 분석하고 기술할 것이다. 특정상황에서 영화가 어떻게 생산되고 배급되며 영향을 끼치는지, 그중에서도 특히 제작과정에서 특별한 사회적 상황을 어떻게 반영하는지에 대해 중점적으로 고찰할 것이다.

멕시코와 미국의 장편영화에 티후아나의 특정한 공간이 등장한 것은¹⁾ 1916년으로까지 거슬러 올라간다. 그때부터 시작해서 오늘날까지 이어지는 모든 영화의 공간을 분석한다는 것은 현실적으로 불가능하다.²⁾ 일부

1) 본 논문에 포함된 영화는 2014년 필자 출판한 『영화 속의 티후아나, 매력과 혐오 사이에서』 (Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine)라는 선집에 기초하고 있다.

영화는 야외에서 직접 촬영하기도 했지만 대부분의 영화는 영화세트에서 촬영했기 때문이다. 또한 영화 속에 표현된 장소의 위치를 정확하게 알 수 없는 경우도 많았다. 하지만 필자는 이러한 점에 유의하면서도 가능한 총체적인 시각을 견지하려고 노력했다.

IV. 티후아나에 관한 영화, 그 개관적 시각: 1916년부터 2014년까지

1) 제1기(1916-1939)

필자가 참고한 영화자료에 따르면,³⁾ 1916년에서 1928년 사이에 티후아나에 관해 제작된 영화는 모두 9편인데, 모두가 미국영화다. 작품 중에 파라고니아(Paragonia)라고 불리는 마을에서의 정치적 갈등과 폭력을 다루고 있는 〈미국인〉(The Americano, 존 에머슨, 1916)이란 영화가 있다. 이상의 내용에서 알 수 있듯이, 이 영화에 티후아나란 도시의 이름이 명시적으로 등장하지는 않는다. 게다가 스토리와 관련된 사건이 발생하는 특정한 장소조차 파악할 수 없다. 오직 아구아 칼리엔테(Agua Caliente) 단지로 추정할 수 있는 몇 군데 장소가 등장할 뿐이다.

하지만 영화의 스토리(폭력상황)를 통해, 이 영화가 당시의 티후아나가 직면했던 상황은 물론 영화 촬영에 참여했던 스텝의 경험까지도 직접적으로 반영하고 있다는 것을 알 수 있다.

더글러스 페어뱅크스(Douglas Fairbanks)와 스텝들이 멕시코의 티후아나에서 영화를 촬영하고 있을 때, 영문도 모른 채 멕시코 군인들에게 체포된 적이 있었다. 그 군인들은 혁명 기간에 멕시코의 주도권을 놓고 서로 다투던 군벌(의용병) 중의 하나였다. 당시 촬영 팀은 가진 돈이 거의 없었다. 그래서 영화배우와 촬영 스텝들을 석방하기 위해서는, 미국의 영화사

2) 시간적 제약과 함께 영화작품 자체를 구할 수 없는 근본적인 한계 역시 존재한다. 이는 영화작품이 멕시코 시장에 존재하지 않는 문제에서부터, 영화 분석을 위해 필수적인 자료에 대한 접근을 가로막는 제도적인 제약까지 다양한 문제가 있다.

3) 아포다카(2014), 「티후아나에 관한 영화작품 리스트(Una posible filmografía sobre Tijuana (1916-2011))」



〈미국인〉에 등장하는 복도 (출처: 필자)

가 돈을 지불해야만 했다. 영화사가 약간의 ‘벌금’을 낸 후 촬영 팀은 집을 꾸려 국경의 다른 쪽 즉 샌디에고로 이동해 촬영을 재개했다. (출처: 인터넷 영화 데이터베이스⁴⁾)

이 기간에 촬영된 티후아나에 관한 영화는 도시의 특별한 역사적 순간을 지시하고 있다. 필자가 분석한 6편의 영화중 4편에는 어떤 방식으로든 경마나 경마와 관련된 도박 장면이 등장한다. 〈라이더 업〉(Riders Up, 어빙 커밍스, 1926)에서부터 〈해병에게 말해〉(Tell It to marines, 조지 W. 힐, 1926), 〈선셋 더비〉(The Sunset Derby, 앨버트 S. 로겔, 1927), 〈골프 광의 아내〉(Golf Widows, 얼 C. 켄튼, 1928)⁵⁾에 이르는 작품 모두에서 경마장면을 볼 수 있는 것이다. 이것은 1916년 경마장이 개장하면서 티후아나가 할리우드 방문객의 단골 관광지로 변모했음을 나타내고 있다.

4) <http://www.imdb.com/title/tt0006359>. 2012년 10월 1일자 자료.

5) Félix, 2003: 282.

1919년 금주법을 시행하기 전부터 티후아나는 이미 유명한 관광도시였다. 그것은 에스테반 칸투(Esteban Cantú) 대령이 바하칼리포르니아 북부 지역의 주지사로 있을 때인 1915년으로 거슬러 올라간다. [...] 주지사는 티후아나의 상업을 장려하기 위해 샌디에이고-파나마 엑스포의 관광 호황을 적극적으로 활용했다. 이 때 서니 짐(Sunny Jim)이란 별명으로 유명한 제임스 우드 코프로스(James Wood Coffroth)가 등장했다. 그는 티후아나의 첫 번째 직업 광고업자로도 유명하다. 그는 티후아나를 세상에서 관광객이 가장 많이 찾는 도시, 즉 할리우드의 부유한 사람들이 모임 장소로 활용하도록 적극적으로 광고했다. (Trujillo, 2010: 30).

경마장이 개설되고 1차 세계대전이 끝난 후인 1919년 미국은 주류 판매를 금지했다. 이로 인해 티후아나는 몰려드는 관광객으로 경제적 황금기를 누리게 됐다. 20년대의 경제적 호황과 함께 티후아나에는 끊임없는 파티와 성(性)에 관대한 문화가 유행했다. 이러한 시대적 분위기에서 티후아나에 관한 〈흑색전설〉이 태동한 것이다.

티후아나에 관한 최초의 상투적인 이미지 작업은 흑색전설과 관련되어 있다. 티후아나에 관한 흑색전설이란 사실 멕시코인과 스페인인에 대한 기존의 흑색전설이 확대된 것이다. 미국인은 기존의 전설에 몇 가지 새로운 이미지를 창작해 덧씌웠다. 그것은 문화적 역사적으로 끊임없이 미국인들의 내면에 구조화됐던 성향(아비투스)이었다. 20년대 미국의 청교도주의는 아주 기발한 방식으로 티후아나에 관한 상투적인 이미지를 만들었다. 그것은 바로 당시 청교도의 사고방식과는 정반대의 이미지를 멕시코인에게 덧씌우는 것이었다(Félix, 2003: 153).

1930년대 티후아나의 특정한 공간을 상징하는 17편의 영화가 촬영되었는데, 15편은 미국에서 나머지 2편은 멕시코에서 제작되었다. 그 가운데 〈밀수〉(Contrabando, 알베르토 멘데스 베르날 & 레이몬드 웰스, 1932)라는 작품과 〈병사 후안〉(Juan Soldado, 루이스 J. 가스니에, 1939)이란 작품이 멕시코에서 제작된 영화다. 앞 장에서 설명한 것처럼, 이 중 6편의 영화가 어떤 방식으로든 경마장면을 묘사하고 있다는 것은 전혀 낯설지 않다. 〈경마〉(Sweepstakes, 앨버트 S. 로겔, 1931), 〈막상막하〉(Neck and



아구아칼리엔테 단지의 홀에서 공연하는 뮤지컬. 〈칼리엔테에서〉의 한 장면 (출처: 필자)

Neck, 리처드 소프, 1931), 〈챔프〉(The Champ, 킹 비더, 1931), 〈재빠른 친구들〉(Fast Companions, 커트 뉴먼, 1932), 〈레이싱 럭〉(Racing Luck, 샘 뉴필드, 1935), 〈반갑지 않은 이방인〉(Unwelcome Stranger, 필 로젠, 1935) 등의 작품에 경마장면이 등장하는 것이다. 이것은 30년대의 티후아나가 20년대처럼 여전히 경마장과 도박 및 밤 문화라는 배타적인 방식으로 표현되고 있다는 의미이다.

1928년 아구아칼리엔테 단지가 개통하면서 경마장과 더불어 티후아나를 상징할 새로운 영화적 공간이 등장한다. 새로운 영화적 공간의 화려함을 전면에 내세운 영화가 바로 〈칼리엔테에서〉(In Caliente, 로이드 베이컨, 1935)라는 작품이다. 제목에서부터 아구아칼리엔테 단지를 배경으로 하고 있음을 명시적으로 드러낸 영화는, 관객에게 단지 내부의 호화로운 홀과 수영장을 자세하게 보여준다. 그래서 펠릭스는 이 영화에 대해 “티후아나 및 아구아칼리엔테에서 제작된 영화의 정점”이라고 평가했다(Félix, 2003: 282). 영화 개봉 2년 만에 단지가 폐쇄된 까닭에 다른 영화에서는 더 이상 볼 수 없기 때문이다.

30년대에 티후아나의 다양한 장소, 즉 색다른 도시 공간을 보여주는



흙먼지 거리를 뚫 메운 사람들과 술집 및 호텔의 화려한 간판.〈챔프〉에서 (출처: 필자)

영화로 〈챔프〉(The Champ, 킹 비더, 1931)라는 작품이 있다. 영화에는 아구아칼리엔테 호텔과 경마장이 일렬로 등장하고, 사람들이 가득 찬 술집과 교도소 및 거리도 등장한다. 결국 티후아나란 도시는 모든 종류의 도박에 특화된 휴가지라는 이미지가 부여된 것이다. 이와 함께 실패한 미국인이 살기에도 적당한 도시라는 이미지 역시 부여한다. 어린 아들과 함께 술집 위층에 살고 있는 알코올 중독자이자 도박꾼인 전직 프로 권투선수를 통해 이러한 이미지를 부여한 것이다.

이렇듯 첫 번째 기간에(1916-1939) 형성된 영화 공간과 영화적 이미지가 티후아나의 이미지를 결정적으로 고착화시켰다. 그리고 이러한 공간과 이미지는 후대의 영화에서 끊임없이 재생산되고 반복되었다. 이 시기의



〈국경선〉(Borderline, 윌리엄 세이더, 1950)에 나오는 국경선 (출처: 필자)

영화에 처음으로 등장한 경마장과 아구아칼리엔테 단지는 물론이고, 훌투성이의 거리와 네온사인 그리고 수많은 술집이 오늘날까지 티후아나를 상징하는 가장 중요한 영화적 공간으로 자리 잡게 된 것이다. 그러한 영화 공간과 함께 뚜렷하게 보여주던 티후아나라는 이름이 결국 티후아나에 대한 결정적인 이미지를 고착화시킨 것이다.

2) 제2기(1941-1968)

1940년대 티후아나를 다룬 영화로는 〈새벽을 기다려라〉(Hold Back the Dawn, 미첼 레이센, 1941)라는 단 한편의 영화뿐이다. 그나마 티후아나에 대해서도 짧게 언급한 것이 전부여서, 티후아나의 이미지를 형성하는데 큰 영향을 끼치진 않았다. 1950년대에는 〈국경지대의 마약밀무역〉⁶⁾

을 다룬 영화인 〈국경선〉(Borderline, 윌리엄 세이터, 1950)이 촬영됐는데, 이 영화가 티후아나를 표현하는 방식은 이전 영화와 동일하다. 흠먼지가 날리는 여정 중간에 티후아나의 상징인 국경선이 잠깐 등장할 뿐이다.

50년대 가장 중요한 영화는 아마도 〈티후아나 스토리〉(The Tijuana Story, 레슬리 카르도스, 1957)였을 것이다. 티후아나의 기자인 마누엘 아코스타 메사(Manuel Acosta Meza)가 마약밀매조직의 범죄에 맞서다가 살해당하는 내용으로, 현지에서 촬영된 영화답게 티후아나의 상징인 아베니다 레볼루시온(Avenida Revolución)과 국경선이 함께 등장한다. 하지만 티후아나의 이미지와 관련해서 가장 중요한 것은 이러한 공간이 아니었다. 마약밀매업자에게 살해당하는 언론인에 관한 영화였음에도 불구하고, 감독과 스텝이 가장 크게 신경을 쓴 부분은 “위스키와 마약 및 여자를 찾아서 국경지대에 도착한 미국인 청년 네 명의 운명이었기”⁷⁾ 때문이다.

〈티후아나 스토리〉라는 명시적인 제목의 영화를 통해, 티후아나는 이제 죄악과 매춘의 도시를 지칭하는 도시로 변모했다. 에밀리오 가르시아 리에라(Emilio García Riera)는 이에 대해 다음과 같이 설명한다.

이 기간 동안 티후아나는 엄청나게 성장했다. 1930년대 8,000명에 불과했던 주민이 1940년대 대략 두 배 정도 증가했다. 이후 1950년 65,000명을 거쳐 1960년에는 152,000명에 이를 정도로 폭발적으로 증가했다. 하지만 미국인의 눈에 비친 티후아나는, 죄악에 물들고 위험한 도시로 ‘사람이 살 수 없는 땅’(no man’s land)일 뿐이었다. 그러한 믿음에 불을 붙인 것이 바로 할리우드의 영화였다. 마크 스티븐스(Mark Stevens) 감독의 스릴러 영화 〈타임 테이블〉(Timetable, 1955)에는 감독 자신이 미국인 주인공으로 등장한다. 그는 질식할 것만 같은 따분한 일상에서 탈피하고 삶의 활력을 되찾기 위해 위험한 거리와 카바레가 즐비한 티후아나를 찾아온다. 존 포드(John Ford)의 〈독수리 날개〉(The Wings of Eagles, 1956)라는 영화에서는, 주인공 존 웨인(John Wayne)의 친구인 댄 데일리(Dan Dailey)가 티후아나에서 벌인 테킬라 순방을 아주 행복한 표정으로 말했고, 어빈 커슈너(Irvin Kershner)의 〈납치된 젊은이들〉(The Young Captives, 1959)이란 영화에서는 결혼 예정이던 한 쌍의 미국인 티후아나에서 정신병자를 만나 정신병원에 입원하도록 강요받을 정도로 다양한

6) García Riera, 1987: 63.

7) Ibid. 63.



화면의 오른 쪽에서 우리는 오손 웰스 감독을 볼 수 있으며, 바로 그의 뒤에서 당시 50년대 티후아나에 있었던 로블레(Roble) 극장의 포스터를 감상할 수 있다. <악의 손길>(오손 웰스, 1958) (출처: 필자)

위험을 겪었다.⁸⁾

많은 사람이 고전적 할리우드의 마지막 누아르 영화로 평가하는 <악의 손길>(Touch of Evil, 오손 웰스, 1958)이란 영화는 색다른 케이스다. 영화사상 최고의 신 중 하나로 평가받는 오프닝은, 3분20초 동안 단 한 번의 컷도 없는 크레인 샷으로 촬영했다. 멕시코의 로스로블레스(Los Robles)라는 마을에서 출발한 자동차가 미국과의 국경선을 건너자마자 폭발하면서 시작하는 영화에서, 얼굴에 검은 칠로 과도하게 분장한 찰턴 헤스턴(Charlton Heston)이 젊고 정의감에 불타오르는 멕시코 경찰 마이크 바가스(Mike Vargas)를 연기하고, 재닛 리(Janet Leigh)가 그의 부인인 수잔(Susan)을 연기하며, 감독인 웰스가 타락한 미국인 형사 행크 퀴랜(Hank Quinlan)을 연기하는 범죄 심리영화다. 그런데 이 영화가 다른 영화가 구별되는 것은 바로 미국인과 멕시코인의 역할 전도다. 퀴랜이 <악한>으로 바르가스가 선한 인물의 역할을 수행하기 때문이다.⁹⁾

8) Ibid.



당시의 티후아나를 명확하게 보여주고 있는 하이알라이(Jai Alai) 쇼 극장의 입간판을 볼 수 있는 <악의 손길>의 한 장면 (출처: 필자)

이 영화의 촬영과 관련한 일화는 유명하다. 제작사인 유니버설 영화사는 현지 촬영을 극구 말렸지만, 감독인 오손 웰스가 촬영 내내 고집을 부려 결국 티후아나의 촬영을 이끌어냈다는 것이다. 이 영화에도 다양한 소품과 함께 바와 호텔 및 사람들로 북적이는 거리 등이 등장한다. 어두운 골목길과 <골동품>을 싣고 있는 짐마차는 물론 심지어 교통에 방해가 되는 당나귀까지도 등장한다. 그런데 이러한 장면은 모두 <악의 손길> 이전의 영화에서도 익숙하게 보던 장면이다. 사실 오손 웰스가 현지촬영을 고집한 이유는 바로 티후아나를 상징하는 중요한 간판 두 개를 촬영하기 위해서였다. 그것은 바로 지금은 사라진 로블레(Roble) 극장의 광고 포스터와 하이알라이(Jai Alai) 쇼 극장의 커다란 광고판이다.

<악의 손길>에 등장하는 배경화면에 따라, 관객은 국경지대의 마을이란 마피아가 지배하는 위험한 곳이라는 인식을 지니게 된다. 하지만 필자의 관심을 끈 사항은 이전 영화와는 다른 웰스만의 영화 공간이었다. 기존 작품의 상투적인 공간을 그렇게 많이 보여주지 않았음에도 불구하고,

9) 이에 관한 자세한 분석은 노르마 이글레시아스(Norma Iglesias)의 글을 참조하시오. (Iglesias, Norma(2010), "Trascendiendo límites: La frontera México-Estados Unidos en el cine". FIAR: Forum for Inter-American Research, Alemania, Volumen 3.

누아르 영화 고유의 미학적 특성에 힘입어 국경도시 티후아나의 위험한 특성을 부각하는 데 성공했기 때문이다.

‘세상에서 관광객이 가장 많은 도시’ 티후아나의 모습은 60년대 <페툴리아>(Petulia, 리처드 레스터, 1968)라는 영화에서도 아주 부정적으로 묘사된다. 줄리 크리스티(Julie Christie)와 조지 C. 스콧(George C. Scott)이 주연한 영화에서, 감독은 지금은 사라져서 존재하지 않는 공간인 티후아나 투우장을 짧은 시간이지만 아주 명시적으로 보여준다. 그런데 이 영화에 그려진 티후아나의 이미지는 악마의 구덩이와 유사하다. 감독은 티후아나를 떠나려는 주인공을 끈덕지게 뒤쫓는 주민과 아이들의 모습을 삽입한다. 그들이 뒤쫓는 이유는 바로 갓 잡은 투우로 만든 꼬치구이를 팔기 위해서다. 그런데 문제는 주민과 함께 거리의 개를 한꺼번에 보여주는 장면이다. 시뻘건 핏물이 흥건한 땅바닥에서 거리의 개가 고기 덩어리를 게걸스럽게 먹어 치우고 있기 때문이다. 샌프란시스코에서 재니스 조플린(Janis Joplin)과 사교계 명사들이 다함께 밝고 흥겨운 파티를 즐기고 있는 동안에 멕시코의 티후아나에서는 오싹하고도 잔혹한 삶의 투쟁이 벌어지고 있는 것이다.

이상에서 살펴본 것처럼, 50년대와 60년대의 미국영화 역시 티후아나에 대한 부정적인 이미지를 강화시켰다. 멕시코의 영화인이 방관하고 있는 동안에, 매춘과 성이 문란한 도시, 마약 마피아의 위험이 상존하는 부도덕한 도시의 이미지로 형상화된 것이다. 사람들이 들끓는 거리와 야간의 술집, 클럽의 모습과 함께 국경선 및 그와 관련된 도시 공간을 보여줌으로써, 경계도시로서의 티후아나라는 부정적인 이미지를 강화한 것이다.

3) 제3기(1973-1987)

이 기간에 티후아나를 다룬 영화는 단 10편만이 제작됐으며, 그 중 단 두 편만이 멕시코 영화일 뿐이다. 1979년 아르투로 립스테인(Arturo Ripstein) 감독은 <밀입국>(La ilegal, 1979)이란 영화를 통해 밀입국 문제를 다뤘다. 감독은 티후아나로 추방되는 클라우디아(Claudia, 루시아 멘데



티후아나의 바에서 ‘코요테’와 밀입국 계약을 맺는 루시아 멘데스(클라우디아). 〈밀입국〉(아르투로 립스테인, 1979) (출처: 필자)

스 분)의 모습을 통해 출입국 사무소이라는 새로운 영화 공간을 보여준다. 클라우디아는 티후아나에 도착해서 친구 카르멘(Carmen)을 찾는데, 그것은 미국에 홀로 남아 있는 아들 때문이다. 당국은 클라우디아에게 아들을 보는 것은 물론 말하는 것조차 허용하지 않기에, 흠투성이 비포장도로를 걸어서 카르멘을 찾아 도움을 청한다. 그런데 이 영화에 등장하는 티후아나의 색다른 공간은 아베니다 레볼루시온으로 여러 개의 계단을 통해 야간 클럽에 들어가는 클라우디아의 모습을 통해 비춰진다. 클라우디아는 클럽에서 코요테(coyote)를¹⁰⁾ 만나 장벽으로 가로막힌 미국에 들어가려는 불법적인 밀입국계약을 체결한다. 일자리를 구하고 아이를 되찾기 위해 불법계약을 체결할 수밖에 없는 서글픈 현실을 그리고 있는 것이다.

티후아나의 클럽 내부에서 불법적인 밀입국계약을 체결하고 행동수칙을 교육받는 스토리 라인은, 〈챔프〉등 이전 영화에서도 이미 여러 차례 보여줬던 익숙한 방식이다. 또한 향후에도 〈이스트 LA의 불량배〉(Born in East LA, 치치 매린, 1987)와 〈에덴동산〉(El jardín del Edén, 마리아

10) 밀입국 주선업자



티후아나의 거리로 추정되는 곳에서 이야기하는 톰 크루즈(우디)와 셸리 롱(캐시). < 러브 아카데미 > (Losin' It, 커티스 헨슨, 1983) (출처: 필자)

노바로, 1994), < 파하라코스 > (Los Pajarracos, 엑토르 에르난데스 & 오라시오 리베라, 2006) 등의 영화에서도 여러 차례 반복될 방식이다. 이렇듯 티후아나의 영화 공간을 구성하는 상호텍스트적인 방식은 너무나 익숙하다.

사실 70년대와 80년대에, 멕시코의 국경문제를 다룬 영화가 비약적으로 증가했다. 하지만, 본 논문의 목적은 노르마 이글레시아스(Norma Iglesias)가 정의한 국경영화를 다루는 것이 아니기 때문에, 다음 기회를 기약하며 이번 논문에서는 분석하지 않았음을 미리 밝혀둔다. 1983년 커티스 헨슨(Curtis Hanson) 감독은 당시 신인이던 톰 크루즈와 함께 < 러브 아카데미 > (Losin' It)란 영화를 촬영했다. 톰 크루즈는 친구들과 함께 신화적인 동키쇼(donkey-show)를¹¹⁾ 구경하며 동정(童貞)을 상실하기 위해 티후아나로 찾아간다. 이 작품 역시 60년대 영화가 만들어낸 흑색전설, 즉 티후

11) 동키쇼는 멕시코의 티후아나에서 행해진다고 알려진 성행위의 한 유형으로, 여성이 당나귀와 수간을 하는 내용임.

아나는 이색적인 성문화가 발달한 환락의 도시라는 부정적인 이미지를 답습하고 있는 것이다. 흙먼지가 잔뜩 날리는 거리에 부패한 경찰이 상주하는 멕시코의 빈민가에, 불편한 모험을 마다하지 않고 찾아오는 미국인이라는 상투적인 수법도 여전하다.

그런데 바로 그 해인 1983년 상업적으로 성공한 최초의 치카노¹²⁾ 영화인 〈엘 노르테〉(El Norte, 그레고리 나바)가 개봉했다.¹³⁾ 이 작품에 그려진 티후아나는 아메리칸 드림에 도달하기 위한 도약대이자 단지 통로 도시(ciudad de paso)일 뿐이다. 이 영화는 과테말라 출신의 형제가 겪는 모험을 그린 작품으로, 형제는 고향에서 죽을 위기에 빠지자 그것으로부터 벗어나기 위해 북쪽(미국) 방향으로 탈출하기로 결정한다. 과테말라와 멕시코의 국경인 치아파스(Chiapas)에서 또 다른 국경인 티후아나까지 버스를 타고 이동한다. 그런데 티후아나에 도착해서 버스에서 내리기 직전에 그들이 들은 첫 마디는 다음과 같다. “우리는 이제 빌어먹을 티후아나에 도착했다네. 온갖 세상의 똥구덩이에 말일세!” 버스를 타고 함께 여행했던 다른 승객이 작별하면서 건넨 말이다. 이렇듯 티후아나의 이미지는 그 모습을 보기 전부터 부정적으로 언급되는 도시다. 버스에서 내리기도 전에 세 명의 돼지장수(pollero)가¹⁴⁾ 버스발판으로 접근해 “북쪽으로 데려다 주는” 거래를 제안하는 곳이기도 하다.

치카노 감독 역시 마분지로 만든 판자 집이라든지 강도폭행이 만연한 마을 및 흙투성이 거리라는 익숙한 영화 공간을 답습한다. 그런데 이 영화에서 새롭게 조망한 부정적인 이미지는 바로 당시 일반인이 갖고 있던 편견이었다. 그것은 바로 티후아나에 사는 모든 사람과 그곳에서 꿈꾸는 모든 일은 오직 미국으로 건너가는 것이라는 인식이다. 그리고 이러한 편견은 훗날 〈에덴동산〉에 다시 등장한다.

티후아나 도시공간의 사회적 의미를 제대로 보여줬다는 의미에서, 모범적인 두 편의 치카노 영화가 1987년에야 비로소 제작됐다. 그것은 바로 〈라 밤바〉(La Bamba, 루이스 발데스)와 〈이스트 LA의 불량배〉(Born

12) 치카노(Chicano)는 미국에 거주하는 멕시코 계 사람들 중 강력한 민족의식과 정체성을 공유하는 사람들을 일컫는 표현이다.

13) Maciel, 2000.

14) 서류를 갖추지 못한 노동자를 미국에 보내는 불법운반책



〈엘 노르테〉(El Norte, 그레고리 나바, 1983)의 주인공들이 미국으로 건너가기 전에 밤을 보내는 티후아나의 집 (출처: 필자)

in East LA, 치치 매린)라는 영화다. 상업적으로 엄청난 성공을 거둔 〈라 밤바〉에서, 발데스 감독 역시 기존의 익숙한 영화 공간을 답습한다. 기존 영화처럼 그 역시 관광객과 함께 술집과 호텔이 가득 들어찬 거리를 보여주는데 집중한다. 그런데 이것은 주인공의 형 밥(Bob)이 리치 발렌스(Ritchie Valens)를 티후아나에 데려온 이유 자체가 〈러브 아카데미〉처럼 동정(童貞)을 떼기 위함이었기 때문이다. 하지만 이 영화만의 독특한 장점은 그런 상투적인 배경과 함께 빈민가의 내부까지 상세하게 그리고 있다는 것이다. 리치 발렌스(Ritchie Valens)는 빈민가의 허름한 주택에서 영화의 제목이자 그를 세계적인 로큰롤 스타로 만들어줄 곡(曲)인 〈라 밤바〉를 듣게 된다. 이렇듯 〈라 밤바〉에 표현된 티후아나는 이중적인 곳이다. 섹스를 찾는 사람이라면 누구든지 갈 수 있는 부정적인 의미의 장소이자, 누군가의 인생을 바꾸는 엄청난 행운과도 예기치 않게 맞닥뜨릴 수 있는 긍정적인 의미의 장소인 것이다.

〈이스트 LA의 불량배〉는 TV의 히스패닉 채널에서 수없이 재방영될



리치 발렌스(오른쪽)와 형 밥(왼쪽). 〈라 밤바〉(루이스 발데스, 1987) (출처: 필자)

정도로 미디어의 반향을 크게 일으켰던 영화다. 이 영화의 사건이 대부분 티후아나에서 일어났기에, 티후아나의 다양한 영화 공간 역시 반복적으로 등장한다. 기존 영화에서 이미 수없이 등장한 장소와 상황, 즉 야간의 술집과 강도 폭행은 물론 장벽으로 둘러싸인 국경선의 모습과 아메리칸 드림을 꿈꾸는 욕망 등이 반복적으로 답습된다.¹⁵⁾ 사실 치치 매린 감독은 코미디 영화를 만들었지만, 의미적인 면에서는 〈엘 노르테〉의 문제의식으로부터 한 치도 벗어나지 못했다. 주인공 루디(Rudy)는 미국시민이지만 신분증명서를 소지하지 않아, 국경도시로 강제 추방당하는 아픔을 겪는다. 미국시민임에도 불구하고 멕시코 용모와 이름을 갖고 있기에 실수로 추방당한 것이다. 하지만 고국으로 되돌아가기 위해서 불법적인 이민수단을 찾게 되고, 그 과정에서 이민통로로서 티후아나를 그리고 있다는 점에서, 〈엘 노르테〉의 주제 의식과 동일한 것이다.

이 기간의 멕시코영화 특히 치카노 영화가 티후아나에 대해 주목한 새로운 이미지는 바로 이민 문제였다. 본 연구를 위해 필자가 살펴본 영화들의 공통적인 특징이 바로 이민통로로 묘사된 티후아나인 것이다. 하

15) 이 영화에 관한 다양한 분석 중에 〈이스트 LA의 불량배〉에서 전복적 해체로서 기능하는 유머」라는 논문이 있다(로사 린다 프레고소(Rosa Linda Fregoso), 『브론즈 스크린: 치카노 영화 문화』, 미국, 1993, pp. 49-63.)



일단의 불량배들에게 폭행당하기 직전에 티후아나의 골목길에 있는 루디(치치 매린). < 이스트 LA의 불량배 > (치치 매린, 1987) (출처: 필자)

지만 이 기간에 제작된 멕시코의 국경영화는 이와는 너무도 달랐다. 그래서 호르헤 아얄라 블랑코(Jorge Ayala Blanco)는 다음과 같이 말했다.

1976년에서 1986년에 이르는 비교적 짧은 기간에, 미국과의 국경을 다룬 영화는 기존의 장르를 뛰어넘어 새로운 장르가 되었다. 그것은 영수증도 갖추지 못한 초저예산 불법복제영화의 백화점이 됐으며, 비전문적인 방식과 불법적인 모든 수단을 동원했다. 그 자체가 새로운 장르로서 모든 장르의 영화를 빨아들였다. [...] 그러한 행위가 양쪽 국경에서 아무런 차이 없이 일어나고 있었다. 그런데 이 영화 대부분이 사회적인 문제의식에는 아무런 관심도 기울이지 않았다(헤수스 트레비뇨의 < 피의 뿌리 > (Raíces de sangre, 1976)는 예외적인 경우다). 라울 라미레스, 로헬리오 아그라산체스, 칼데론 가문, 갈린도 가문, 금발의 카스트로와 같은 상업영화제작자들은 말도 안 되는 왜곡을 일삼았다. 그들은 정상적인 영화라면 품위를 지키면서 표현할 것을 최소한의 양심도 없이 왜곡한 것이다 (Ayala Blanco, 1986: 147-148).

결론적으로 70년대와 80년대 미국영화는 티후아나에 관한 상투적인 이미지를 계속서 강화시켜 나갔다. 예전 영화의 단골 레퍼토리이던 도시 공간을 다시 답습했으며, 흑색전설을 포함한 부정적인 모든 상징도 다시

차용했다. 또한 미국의 “상투적 표현방식에 대한 문화적 저항이자 정치적 도구로”¹⁶⁾ 탄생한 치카노 영화조차 미국의 주류 상업영화가 저지른 상투적인 표현을 답습하는 우를 범했다. 이런 영화조차 티후아나는 야간 성문화가 활성화된 위험한 도시이자, 범죄가 일상화된 이민통로 묘사되고 있는 것이다. 〈엘 노르테〉부터 〈라 밤바〉와 〈이스트 LA의 불량배〉까지 표출된 티후아나의 이미지는 바로 그런 것이었다. 한편 이 기간의 멕시코 영화는 주로 국경영화를 만드는데 몰두했기에, 따로 분석할 만한 작품조차 존재하지 않았다.

4) 제4기(1991-2014)

90년대에는 티후아나에 관한 7편의 영화가 제작되었는데, 이전 시대와는 다르게 대부분의 영화가 멕시코에서 제작됐다는 특징을 지닌다. 미국 영화가 2편인 반면에 멕시코의 영화는 5편이었다. 이 당시 멕시코 영화는 새로운 전성기를 맞이했는데¹⁷⁾, 그중 일부 감독이 티후아나에 관한 영화를 촬영했다. 페르난도 사리냐나(Fernando Sariñana) 감독의 처녀작 〈죽을 때까지〉(Hasta morir, 1994)란 영화에도, 티후아나 강과 경마장, 위험한 혼혈인, 마피아와 함께 흡투성이 길이라는 상투적인 공간이 다시 등장한다.

1999년 알레한드로 스프링갈(Alejandro Springall) 감독이 제작한 〈어린 성자들〉(Santitos)이란 영화에서는 〈엘 노르테〉에서 묘사했던 강도행위와 사기행각이 티후아나의 우범지대에서 반복된다. 에스페란사(돌로레스 에레디아 분)라는 이름의 주인공이 도시로 오던 버스에서 만난 낯선 소녀에게 사기를 당하는 장면은, 이전 영화가 보여준 상투적인 스토리였다. 이렇듯 다양한 영화 간의 상호텍스트적인 관계를 통해 티후아나의 영화 공간은 상투적인 의미를 부여받는다. 그런데 그런 식으로 고착화된 의미를

16) Iglesias, 2010.

17) 살리나스 데 고르타리(Salinas de Gortari) 대통령이 집권했던 1988년부터 1994년까지, 이 그나시오 두란 로에라(Ignacio Durán Loera)는 멕시코영화연구소의 대표로 활동했으며, 멕시코 영화의 부흥을 위해 〈새로운 멕시코 영화〉의 생명력을 고안해 냈다. 이 새로운 표찰(標札)은 멕시코영화연구소가 주관했던 국제영화제는 물론 멕시코 국내에서까지 동일하게 사용했다. (Sánchez, 2002: 198-199).



티후아나 국경 근처의 흙투성이 거리와 빈민가. 〈죽을 때까지〉(Hasta morir, 사리냐나, 1994)
(출처: 필자)

통해 티후아나라는 도시 자체가 이제 능동적인 등장인물의 역할을 수행하기에 이른다. 주인공이 티후아나에 도착하는 바로 그 순간에, 티후아나라는 도시 자체가 주인공에게 극적이면서도 예측할 수 없는 경험을 안기는 등장인물의 역할을 수행하게 된 것이다.¹⁸⁾

이렇듯, 티후아나라는 도시의 특정한 공간이 작품의 배경일 뿐만 아니라 스토리의 주인공으로 기능하는 영화중에 하나가 바로 〈에덴동산〉(El jardín del Edén, 마리아 노바로, 1994)이다. 이 영화는 90년대 가장 중요한 작품 중 하나로 평가받는데, 이는 국경이라는 공간에 대한 새로운 시각과 접근방식 때문이다. 이 영화는 미국이 국경을 강화하고 장벽을 건설하는 긴장상황에서 탄생한 작품이다. 1993년 미국정부가 멕시코인의 불법이주를 방지하겠다고 장벽을 건설하기 시작한 상황에서 촬영된 영화답게 〈에덴동산〉에는 배경화면으로서 장벽과 함께 거의 모든 스토리까지도 장벽

18) Imbert, 2010: 257.



장벽 바로 옆에 있는 해변은 티후아나에 관한 다른 영화에서 거의 보이지 않는 공간이다. 〈에덴 동산〉의 한 장면 (출처: 필자)

문제와 연관되어 있다. 그런데 이 영화가 개봉되던 해인 1994년부터 멕시코와 미국 사이의 국경경비작전이 강화되고 보안시설이 증가하면서부터, 이후의 영화 특히 티후아나를 다룬 영화에서는 언제나 장벽에 관한 이미지가 반복해서 등장하게 됐다.

새로운 세기, 21세기는 〈트래픽〉(Traffic, 스티븐 소더버그, 2000)이란 영화로 시작했다. 스티븐 소더버그 감독은 이 영화를 통해 여러 상을 수상하는데, 그가 다양한 방식으로 포착한 티후아나의 이미지는 이전보다 훨씬 더 적대적이다. 감독은 영화 속에 세 가지의 스토리와 세 곳의 무대 그리고 세 가지 계층의 이야기를 다층적으로 결합시킨다. 첫째는 오하이오의 콜럼버스에서 일어나는 우울한 푸른색의 무대이고, 둘째는 샌디에고의 워싱턴스퀘어라는 실제 무대에서 벌어지는 이야기를 다루고 있으며, 마지막은 멕시코의 티후아나에서 발생하는 황토색 이야기다. 서로 다른 세 가지 층위의 스토리를 통해 감독이 묘사한 티후아나는 “마약 카르텔에 장악된 부패한 경찰의 무대”라는¹⁹⁾ 아주 부정적인 모습으로 그려진다.



노란 색 필터를 사용해 촬영한 티후아나. <트래픽>(스티븐 소더버그, 2000) (출처:필자가 직접 작성)

2000년부터 2014년까지는 티후아나에 관한 영화 붐이 형성된 시기였다. 총 28편의 장편영화가 촬영됐는데, 그중 18편은 미국에서 나머지 10편의 영화는 멕시코에서 제작한 영화였다. 이 기간에 촬영된 대다수의 영화는 어떤 방식으로든 마약 마피아 및 그와 관련된 범죄를 언급하고 있다는 것은 부인할 수 없는 사실이다.¹⁹⁾ 그럼에도 불구하고 주제와 기법 면에서 아주 다양한 변화가 눈에 띄게 많아졌다. 7편의 영화가 명확하게 마약 마피아를 다루고 있었다면, 또 다른 7편의 영화는 살인사건을 다룬 탐정물로서 스릴러 장르에 속했다. 그 외에도 코미디 장르에 속하는 4편의 영화와 함께 3편의 드라마 및 2편의 공포영화 또한 제작되었다. 기타 주제로는 이민에 관한 영화 2편과 함께 공상과학영화 2편이 있었으며, 마지막 1편은 20년대를 배경으로 찍은 경마에 관한 영화였다.

19) Trujillo, 2002: 188.

20) 마약 마피아의 세계는 티후아나의 이미지를 형성하는 가장 핵심적인 요소 중 하나였다. (Valenzuela, 2003: 44).



티후아나 전경 < 7명의 여인과 한 명의 게이 그리고 카를로스 > (레네 부에노, 2004) (출처: 필자)

사실 티후아나와 북쪽 국경지역을 마약마피아와 관련지어 묘사한 것은 이미 50년대부터 시작됐다. 하지만 마약마피아라는 주제 자체가 특별한 의미를 갖게 된 것은 21세기 초입부터다. 하지만 본 연구의 주제가 마피아 영화에 관한 것이 아니므로 상세한 설명은 다음 기회로 미루기로 하자. 마피아 문제 역시 아주 복잡한 문제로 세심한 연구가 필요하기 때문이다.²¹⁾

티후아나의 새로운 이미지를 보여주는 영화로 < 7명의 여인과 한 명의 게이 그리고 카를로스 > (7 mujeres, un homosexual y Carlos, 레네 부에노, 2004)라는 영화를 꼽을 수 있다. 영화는 결혼생활에 충실한 삶의 < 미덕 >을 다룬 영화로, 표면적으로 티후아나와 아무런 상관이 없다. 하지만 영화 전체가 티후아나에서 촬영된 영화로, 티후아나의 코즈모폴리탄적인 면모를 잘 보여주는 영화다. 대형 비즈니스 건물들과 넥타이를 맨 사람들

21) 올란다 메르카데르(Yolanda Mercader)는 1976-1983, 1984-1994, 1995-2012의 세 단계의 마피아 영화 252편을 분석한 뒤에, 2012년 6월 9일 토요일 멕시코의 티후아나에서 개최된 국제영화포럼(FACINE)에서 “마약 밀매업자: 21세기 멕시코에서 멸시받던 인물에서 중심인물로”라는 논문을 발표했다.



티후아나에 막 도착한 메모(루이스 페르난도 페냐)가 다른 쪽에서 일하기 위해 코요테와 거래를 체결한다. 코요테는 메모가 <접속> 되도록 도와줄 것이라고 생각하기 때문이다. <슬립 딜러>(알렉스 리베라, 2008). (출처: 필자)

로 가득 찬 티후아나에서, 광고 캠페인을 공유하며 통신제품 판매직 같은 직종의 월급노동자가 되기를 소망하는 등장인물의 모습은 자본주의 사회의 전형적인 모습이다. 사실 영화 속 어느 한 순간도 티후아나라는 구체적인 이름이 등장하지는 않지만, 그동안의 티후아나 영화에서는 거의 다뤄지지 않던 구체적인 장소가 등장하는 새로운 형태의 영화다.

2006년 알레한드로 곤잘레스 이냐리투(Alejandro González Iñárritu)가 전 세계를 돌아다니며 촬영한 영화 <바벨>(Babel)에는 브래드 피트(Brad Pitt)와 케이트 블란쳇(Cate Blanchett)이 출연했으며, 감독에게 국제적인 명성과 함께 수많은 상까지 선물한 수작이다. 그런데 이 작품에서도 티후아나의 모습은 일부 국경선과 우범지대 및 시내 중심부 일부에 국한될 뿐이다. 이 작품에 등장하는 티후아나는 물론 어떤 도시공간도 영화의 내용과는 아무런 상관이 없다. 하지만 이 작품에 단편적으로 등장하는 티후아나의 이미지는 정거장에서 가짜 얼룩 당나귀(burros zebra)를 지닌 채 기념사진을 찍으려는 손님을 기다리고 있는 도시일 뿐이다.

본 논문에서 다룬 영화중에서 가장 이례적인 케이스가 아마 <슬립 딜러>(Sleep Dealer, 알렉스 리베라, 2008)라는 작품일 것이다. 미래의 이



미국으로 건너갈 기회를 기다리며, 장벽에 기대고 있는 안드레스(아롤드 토레스). 〈길을 잃다〉 (리고베르토 페레스카노, 2009) (출처: 필자)

야기를 다룬 SF영화이지만 미국에 노동력을 제공하는 티후아나의 모습을 상징적으로 보여준다. 미래세계에 사이버네트워크가 존재한다. 그런데 네트워크는 사람의 마음은 물론 육체노동을 수행하는 로봇까지 통제하고 있다. 그 세계에서 일용직으로 일하기 위해서는 반드시 사이버네트워크에 접속해야만 되고, 접속한 사람은 그 도시에 육체적으로 갇혀 있다. 미래적인 콘텍스트로 기존의 영화와는 상당히 다르지만, 주요 스토리는 티후아나의 상황과 일맥상통한다. 〈슬립 딜러〉에서 서술하는 이야기는 노동하기 위해서 도시로 떠나오는 사람들의 이야기이며, 서로 불신하는 사람들로 가득한 도시에 관한 이야기이다. 더러운 골목길로 묘사된 도시의 모습이 이민자로 가득한 티후아나와 아주 유사한 도시이다.

2009년 리고베르토 페레스카노(Rigoberto Pérezcano) 감독은 〈길을 잃다〉(Nortado)라는 영화를 제작했다. 영화는 “티후아나에 오신 것을 환영합니다”라는 입간판을 통해 이주 문제를 명시적으로 드러내는 작품이다. 이 영화에서도 티후아나라는 도시는 등장인물을 가장 극단적이고 열악한 상황으로 몰아붙이는 공간 자체로 기능한다. 흠투성이 거리와 네온사인의 술집 및 국경의 초소와 장벽이 끝없이 반복되는데, 그중에서도 압권은 셀

수없이 많을 정도로 장벽을 반복적으로 보여준다는 것이다.

위에서 언급한 것처럼, 마지막 시기에도 멕시코와 미국의 영화 모두 티후아나에 관한 상투적인 이미지만을 답습하고 있다. 하지만 통로의 이미지가 다소 변모하고 있는 점은 주목할 만하다. 이전 작품에서 티후아나라는 동시가 이민을 위한 통로로서 기능했다면, 이제는 글자 그대로의 ‘통로로’ 사용될 뿐이다. 영화 〈바벨〉의 등장인물은 티후아나를 단지 통과만 할 뿐이다. 이나리투 감독은 콜라주 기법을 통해 전 세계에 널리 알려진 티후아나의 이미지를 효과적으로 활용했다. 강도와 폭행이 들끓는 위험한 도시이자 야간업소 내부에서 불법적인 계약이 이뤄지고 있는 도시의 이미지를 차용한 것이다. 그와 함께 흡투성이 거리와 어두운 골목길, 국경선, 우범지대, 네온사인, 아베니다 레볼루시온 등 티후아나의 특정한 도시 공간의 이미지를 답습한다. 그런 뒤 이러한 이미지에 이민문제와 관련된 새로운 공간을 첨가시켰는데, 그것이 바로 국경의 장벽이다.

티후아나를 표현하는 영화를 통해서 미국과 멕시코 양국은 다양한 영화 장르를 발전시켰다. 가장 최근에는 스릴러부터 멜로영화는 물론이고, 코미디와 SF영화, 공포영화까지 아주 다양한 장르의 영화를 골고루 발전시켰다. 1984년 〈티후아나에서의 강도〉(Asalto en Tijuana, 알프레도 구를라)에서부터 2003년 〈씨비스킷〉(Seabiscuit, 개리 로스)에 이르기까지, 티후아나의 향수인 경마에 대한 오마주 역시 빠뜨리지 않았다. 하지만, 티후아나의 코스모폴리탄적인 모습을 부각시키는 영화가 부족한 점은 필자의 아쉬움으로 남았다.

설령 감독이 티후아나 출신이거나 일정 기간 거주했을지라도, 티후아나의 이미지에 대한 왜곡을 피하지는 못했다. 특히 티후아나를 배경으로 촬영한 할리우드의 상업영화일 경우, 흑색전설과 위험한 도시라는 이미지를 극복한 케이스의 영화는 드물었다. 그 대표적인 케이스가 바로 엘푸에블리토라고 알려진 교도소 내부에서 이루어지는 사건을 주로 서술하는 〈완전범죄 프로젝트〉(Get the Gringo, 아드리안 그룬버그, 2012)라는 영화다. 티후아나를 방문해서 시리즈를 마감하는 성공적인 코미디 작품 〈헵오버 3〉(The Hangover Part III, 토드 필립스, 2013) 역시 마찬가지다. 그들은 티후아나의 우범지대를 걷고 주점에서 술을 마시며 허름한 호텔에



이 장면은 명확하게 도시의 이름과 우범지대를 드러내고 있다. 〈행오버 3〉(The Hangover Part III, 토드 필립스, 2013) (출처: 필자)

숙박한다. 3명의 주인공은 기존의 익숙한 영화에서처럼, 티후아나의 불량배와 예기치 못한 싸움을 답습한다. 티후아나의 허름한 호텔방에서는 언제든지 야만적인 불량배에게 공격받을 수도 있고, 심지어 더 험악한 일도 일어날 수 있다는 이미지가 여전히 확대 재생산되고 있는 것이다.

마지막으로, 국제영화제에서 호평을 받은 멕시코 영화에도 티후아나를 그리고 있는 영화는 많이 있다. 그중에 우선적으로 〈노동자들〉(Workers, 페페 바예, 2013)이란 드라마와 〈로스 햄스터〉(Los Hámsters, 힐 곤살레스 페니야, 2014)란 코미디영화 및 〈자상〉(Navajazo, 리카르도 실바, 2014)이란 다큐멘터리 영화를 꼽을 수 있다. 첫 두 편의 영화에서 다루는 이야기들은 굳이 티후아나가 아닌 세상의 어느 곳에서나 일어날 수 있는 영화로, 레네 부에노의 영화전통을 계승하고 있다고 볼 수 있다. 페페 바예의 영화에서는 티후아나의 이름이 의미는 없을지라도 그나마 자주 언급이라도 되지만, 곤살레스 페니야의 작품에서는 단 한 번의 언급조차 이루어지지 않는다. 하지만 허구와 다큐멘터리를 결합한 새로운 형태의 영화



〈로스 햄스터〉의 한 장면(힐베르토 곤살레스 페니아, 2014) (출처: 필자)

인 〈자상〉의 상황은 조금 다르다. 우리는 그 영화에서 이전 영화의 익숙한 영화 공간과 조우한다. 훌투성이 거리와 함께 국경선 근처의 첫 블록은 물론 장벽과 우범지대까지 만나게 되는 것이다. 약간의 허구성을 가미했을지라도 다큐멘터리 영화에 가까운 이 영화에서, 티후아나는 명백하게 주인공의 역할을 수행한다.

V. 결론

필자가 위에서부터 누차 밝혀왔듯이 티후아나에 관한 영화에는 역사적으로 네 시기가 존재한다.

첫째는 1916-1939에 해당하는 기간으로, 이 시기의 영화에는 미국인의 관점에서 바라본 경마장과 아구아칼리엔테 단지 등이 처음으로 등장한다. 그리고 훌투성이 거리와 네온 불빛, 수많은 주점으로 묘사된 도시에 티후아나라는 이름을 명시적으로 표현한다.

둘째는 1941-1968에 해당하는 기간으로, 특히 50년대와 60년대의 미국 영화에서는 매춘과 마약밀매의 도시, 위험하고 악으로 물든 티후아나의

이미지가 강조되어 나타난다. 또한 그러한 부정적인 이미지를 강조하기 위해 사람들로 꽉 찬 거리와 야간업소 같은 도시공간을 상투적으로 보여 준다.

셋째는 1973-1987에 해당하는 기간으로, 이 시기의 미국영화와 치카노 영화 사이에는 약간의 차이점이 발견된다. 미국영화는 이전의 상투적인 도시공간과 주제의 답습을 통해 티후아나에 관한 상투적인 이미지를 계속 해서 강화시킨다. 반면에, 미국영화의 상투성에 반발한 문화적 저항수단으로 출발한 치카노 영화조차 미국 상업영화에서 반복적으로 등장하는 레퍼토리, 즉 위험한 도시와 야간의 성문화가 발달한 도시라는 부정적인 이미지를 극복하는 데 실패했다. 한편 멕시코는 다양한 국경영화의 제작에만 몰두했다.

마지막은 1991-2014에 해당하는 기간으로, 강도폭행이 빈번한 위험한 도시와 야간업소 내부에서 불법계약이 이뤄지는 부정적인 이미지를 답습하는 가운데, 흡투성이 거리와 어두운 골목, 우범지대, 네온사인, 아베니다 레볼루시온 등 티후아나의 특정한 도시공간이 여전히 주요한 장소로 등장했다. 하지만 이러한 도시공간에 국경의 장벽이라는 새로운 소재가 첨가됐으며, 제작된 영화장르 또한 다양하게 변모했다.

이상의 영화를 종합해 볼 때 티후아나에 관한 명확한 이데올로기적 시각을 관찰할 수 있다. 티후아나는 매력적인 동시에 혐오스러운 도시라는 시각이다. 성문화가 자유롭고 흥겨운 도시로서 매력적인 반면에, 강도폭행이 빈번하게 발생하는 위험한 도시이자 이민통로로서 기능하는 혐오스러운 도시라는 것이다. 도시의 흥겨운 부분은 매력적인 도시의 자아 이데올로기(ego-ideología)에 상응하고, 통과성과 위험성은 또 다른 자아 이데올로기(alter-ideología)를 형성한다. 결국 멕시코와 미국의 영화에 나타나는 티후아나의 이데올로기는 이중적으로, 바로 매력적인 동시에 혐오스러운 도시이다.

그래서 우리는 네 가지 서로 다른 영화공간을 한꺼번에 발견할 수 있는 것이다. 성에 관대하고 흥겨우면서도 폭력이 빈번하고 통로로서 기능하는 공간이 바로 그것이다. 필자가 지금까지 분석한 미국과 멕시코 양국의 영화에는 이러한 공간이 서로 다른 방식으로 끊임없이 반복되며, 오랜

세월 지속된 상호텍스트적인 관계를 통해 티후아나에 관한 특별한 이미지가 형성된 것이다.

[김용호 옮김]

참고문헌

- AYALA Blanco, Jorge (1986). La aventura del cine mexicano. México, Editorial Posada.
- BENJAMIN, Walter (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [URTEXT], México, Ítaca.
- DELGADO, Manuel (2008). El animal público, España, Anagrama.
- FÉLIX Berumen, Humberto (2003). Tijuana la horrible: entre la historia y el mito. México, El Colegio de la Frontera Norte/Librería el Día.
- FERNÁNDEZ Reyes, Álvaro A. (2007). Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955. México, El Colegio de Michoacán.
- FREGOSO, Rosa Linda (1993). The Bronze Screen: Chicana & Chicano Film Culture, Estados Unidos, University of Minnesota Press.
- GARCÍA Riera, Emilio (1987). México visto por el cine extranjero. México, Era.
- IGLESIAS, Norma (1991). Entre yerba, polvo y plomo: lo fronterizo visto por el cine mexicano, volumen 1 y 2. México, El Colef.
- IGLESIAS, Norma (2010). Trascendiendo límites: La frontera México-Estados Unidos en el cine, FIAR: Forum for Inter-American Research. Alemania, Volumen 3.2.
- IMBERT, Gérard (2010). Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010). España, Cátedra.
- MACIEL, David R. (2000). El bandolero, el pocho y la raza. México, Siglo XXI editores y Conaculta.
- MERCADER, Yolanda (ponencia) (2012). El narcotraficante: de personaje denostado a personaje protagónico en el México del Siglo XXI. México, FACINE 2012, sábado 9 de junio.
- SÁNCHEZ, Francisco (2002). Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002. México, Cineteca Nacional/Juan Pablos.
- SANTOS, Milton (1990). Una tentativa de definición de espacio, Por una nueva

- geografía. Madrid, Espasa-Calpe.
- SOTO Ferrel, Víctor (1997). Imágenes de Tijuana a través del cine. México, Tierra Adentro.
- THERBORN, Göran (1987). La ideología del poder y el poder de la ideología, 2ª ed. México, Siglo XXI Editores.
- TRUJILLO Muñoz, Gabriel (2010). Tan cerca de Hollywood. Cine, televisión y video en Baja California. México, UABC.
- VALENZUELA Arce, José Manuel (coord.) (2003). Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos. México, Conaculta/FCE.
- VAN Dijk, T. A. (2006). Discurso de las élites y racismo institucional, en Lario Bastida, M. (coord.): Medios de comunicación e inmigración, Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo y Convivir sin Racismo. págs. 15-36.

후안 알베르토 아포다카 — 이베로아메리카나 대학교 티후아나 캠퍼스 언론학과
학과장

김용호 — 서울대학교 라틴아메리카연구소