

아프로쿠바니즘(afrocubanismo)의 의미와 한계: 룸바를 중심으로*

이 은 아
서울대학교

이은아(2013), 아프로쿠바니즘(afrocubanismo)의 의미와 한계: 룸바를 중심으로.

초 록 아프로쿠바니즘은 20세기 초, 특히 1920년대부터 40년대 사이 쿠바의 예술계와 대중문화계 전반을 휩쓴 문화 현상이자 운동이며, 쿠바성(cubanness)을 이루는 시대적 담론이었다. 아프로쿠바니즘이 가장 활발한 영향력을 드러낸 영역은 아프로쿠바 음악으로, 그중에서도 특히 룸바 음악이라고 할 수 있다. 룸바는 단순한 음악 장르를 넘어서 아프리카성, 혹은 쿠바성과 연관된 예술적 기호로 사용되었다. 1장에서는 예술 전반에서 중요한 소재로 차용된 룸바 음악의 확산, 변형, 소재의 점유 방식을 살펴보고 아프로쿠바니즘의 의미와 한계를 논의한다. 2장에서는 룸바에 대한 국내외적 수용과 해석을 다룸으로써 엘리트 계급과 대중계층 사이의 모순적 경향을 확인해 본다. 3장에서는 알레호 까르뽀띠에르(Alejo Carpentier)가 저술한 음악사인 『쿠바의 음악 *La Música en Cuba*』를 중심으로 30, 40년대 쿠바에서 룸바의 형태와 리듬을 도입한 고전음악을 살펴보고, 까르뽀띠에르의 해석을 통해 아프로쿠바 음악에 대한 그의 편파적 시각을 살펴본다. 4장에서는 아프로쿠바니즘의 철학적·이론적 토대를 제공한 페르난도 오르띠스(Fernando Ortiz)의 시평, 특히 룸바를 소재로 삼은 아프로쿠바니스타 시들에 대한 해석을 살펴봄으로써 그가 지닌 인종과 문화에 대한 모순적 인식을 점검한다. 까르뽀띠에르와 오르띠스는 쿠바의 민족음악학의 토대를 마련함으로써 쿠바성을 주창하고 예술적 실천을 모색한 지식인이었지만 아프로쿠바니즘의 모순과 한계를 극복하지 못했다. 이는 당시 쿠바성 담론 자체가 지닌 한계와 모순에 대한 근거로 삼을 수 있다.

핵심어 쿠바성, 아프로쿠바니즘, 룸바, 알레호 까르뽀띠에르, 페르난도 오르띠스, 아프로쿠바니스타, 민족음악학

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2008-362-B00015).

략 두 시기에 국한되어 있는 듯하다. 호세 마르티를 중심으로 한 19세기 역사와 쿠바 혁명 전후가 그것이다. 『흑인성의 국가화 *Nationalizing Blackness*』라는 책에서 아프로쿠바니즘의 등장 배경과 문화적 성과에 대해 다루고 있는 로빈 무어(Robin Moore)는 1920-40년대 시기가 쿠바 음악사는 물론 쿠바의 정체성 규정에서도 하나의 핵심적 시기에 해당한다고 주장한다. 그는 이 책에서 흑인성의 대두가 쿠바의 국가성 규정에 어떤 영향과 결과를 가져왔는가에 대해 다양하게 고찰하고 있다.³⁾ 무어는 이 기간 동안 흑백간의 균등한 질서를 새롭게 정립하기 위해 쿠바가 집단적으로 움직이기 시작했고, 뿌리 깊은 인종적 반목과 편견에도 불구하고 아프로쿠바니즘이 전면적으로 부상해 쿠바 역사의 진보적 시기의 시작을 알리는 강력한 흐름을 형성했다고 설명한다. 아프로쿠바니즘은 음악, 춤, 문학, 그림, 대중문화 등 현대 쿠바 문화의 근간을 이룬 모든 영역에서 주도적 영향력을 행사했다고 강조한다.

아프로쿠바니즘이 가장 활발한 영향력을 드러낸 영역이라면 단연 아프로쿠바 음악, 그중에서도 특히 룸바 음악이라고 할 수 있다. 이 시기 룸바는 단순한 음악 장르를 넘어서 아프리카성 혹은 쿠바성과 연관된 예술적 기호로 사용되었다고 해도 과언이 아니다. 이 글에서는 우선 엘리트 계급과 대중계층 사이의 모순적 경향을 명확히 확인할 수 있는 룸바에 대한 수용과 해석을 다룰 것이다. 당시 예술 전반에 중요한 소재로 차용된 룸바 음악의 확산, 변형, 소재의 점유 방식을 살펴보고 아프로쿠바니즘의 의미와 한계를 논의하고자 한다. 또한 쿠바 음악사의 역작으로 불리는 『쿠바의 음악 *La Música en Cuba*』을 저술한 알레호 까르펜티에르(Alejo Carpentier)의 시각을 중심으로 30, 40년대 아프로쿠바니즘을 근거로 한 쿠바 국민(국가) 음악의 부상을 살펴볼 것이다. 아프로쿠바 양식과 리듬에 대한 수용, 특히 룸바의 요소를 도입

3) 이 책의 두드러지는 점은 유럽히스패닉 문화가 주도하는 나라에서 아프로쿠바 흐름이 일으킨 강렬하고 모순된 모습을 음악사적으로 광범위하게 접근하고 있다는 것이다. 이런 점에서 쿠바의 저항 내러티브를 음악적 흐름 내에서 서술하고 있다고 하겠다.

백인 중산층 쿠바인들의 작품은 양식화되고 종종 과도하게 인종적 형태를 지닌 ‘흑인 문화’를 대중화시키고 유포시키는 데 있어 매우 중요하다. ‘위로부터’ 행해진 흑인들과 흑인 거리음악에 대한 재현은 국가 예술 생활에 가장 중대한 영향을 미쳤다. 대부분 이런 작품은 아프로쿠바인들을 희극적이거나 황당하게 그렸고, 백인 쿠바인들을 흑인 문화의 새로운 혁신자로 치부했다. 거의 모든 경우, 그들은 아프로쿠바 문화와 시각적 요소들을 유럽에서 온 요소들과 혼합했다. 따라서 거리 문화를 덜 위협적이고 보다 접근 가능한 것으로 묘사했다.(Moore 1998, 98-99)

이처럼 아프로쿠바니즘은 그 출발점부터 문제적 가능성이 농후했다. 평등성에 대한 지향과 주체의 소외, 하위주체에 대한 재현의 객관성 문제 등이 제기될 수 있었고, 인종과 문화의 괴리 또한 극복하기 어려운 문제였다. 실제로 1940년대까지 대중화된 아프로쿠바 문화 대부분은 백인들의 재현에 달려 있었고, 당시 흑인들의 경제적, 사회적 위상으로 인해 훨씬 더 왜곡된 모습으로 묘사되었다.

아프로쿠바니즘에 가담한 예술가들을 구체적으로 들자면, 쿠바의 고전 음악 작곡가로 가르시아 까뚜를라(García Caturla)와 아마테오 롤단(Amadeo Roldán), 힐베르토 발데스(Gilberto Valdés), 화가로는 하이메 발스 디아스(Jaime Valls Díaz)와 에두아르도 아벨라(Eduardo Abela)⁴⁾, 위프레도 램(Wifredo Lam), 단편소설작가로는 “룸바(la rumba)”를 쓴 로헤르 데 라우리아(Roger de Lauria)와 “봉고(el bongó)”를 쓴 헤라르도 델 바예(Gerardo del Valle), 장편소설작가로는 『에쿠에-암바-오 *Ecue-yamba-ó*』의 까르뻬비에르, 신화 모음 작가로는 『쿠바의 흑인 이야기 *Contes negres de Cuba*』의 리디아 까브레라(Lydia Cabrera)와 『오, 나의 예마야! 흑인 음악과 이야기 *Oh, mio Yemayá! Cuentos y cantos negros*』의 로물로 라차파네레(Rómulo Lachatañeré) 등이 있다. 이외 시인에는, “룸바의 무희(Bailadora de rumba)”를 쓴 라몬 기라오(Ramón Guirao)와

4) 에두아르도 아벨라는 이 주제를 다룬 회화에서 두각을 나타낸 화가다. 그의 “룸바의 승리(The Triumph of the Rumba)”는 소재 상 아프로쿠바 요소를 많이 도입하였다. 그림에는 야자수, 해변, 드럼 치는 아프로쿠바 남자, 다수의 무희들이 나온다. 룸바는 백인 중간 계층이 혐오하던 춤이었기 때문에 가장 정면에서 춤을 추는 듯 자세를 취하고 있는 여성을 백인으로 묘사하는데, 백인 무희라는 그림의 내용이 비현실적이다.

“룸바(La rumba)”를 쓴 호세 따예뜨(José Z. Tallet), 극장 연주가로는 에르네스토 레꾸오나(Ernesto Lecuona)와 하이메 뿌라츠(Jaime Prats), 곤살로 로이그(Gonzalo Roig) 등이 있다.⁵⁾

위의 예에서 짐작할 수 있듯이 룸바는 1920-40년대 사이 시적, 회화적, 음악적 세계를 지배하는 장르로서, 소외되었던 흑인 소수층의 문화적 역량이 점진적으로 확대되는 모습을 예증한다. 이를 두고 아프리카에 뿌리를 둔 음악과 춤이 쿠바 전체 사회를 ‘영적으로 정복’⁶⁾한다는 표현을 하기도 한다.

룸바는 중산층 백인 예술가들에 의해서 어떻게 주류문화 속으로 유입되어 양식화되고 대중화되었는지를 잘 보여주는 경우다. 오케스트라 지휘자인 돈 아스피아수(Don Azpiazu)는 남녀 댄스팀을 대동해 1932년 미국 시카고의 한 카바레에서 밴드 공연을 펼치는데, 이를 통해 처음 룸바를 국제화시키기 시작한다(Moore 1995, 175). 고전음악 작곡가인 에밀리오 그레네뜨(Emilio Grenet)은 1939년 키보드용 룸바 악보를 출판했고 살롱 룸바를 유행시키는데 일조했다. 반면, 룸바 음악의 유행으로 이름만 빌려서 쓰는 경우도 흔했다. 엘리세오 그레네뜨(Eliseo Grenet)의 유명한 “아이, 마마 이네스(Ay, Mamá Inés)”(1932)는 전통 룸바 스타일과는 상관없이 가사에서만 흑인 어조와 문체를 따오고 있다. 또한 레꾸오나의 피아노 음악 ‘알리바바(Ali Baba)’는 부제목으로 “무슬림 룸바(Muslim rumba)”를 사용했지만, 전통적 룸바와 양식상 유사성이 매우 희박하다(Moore 1995, 176). 다른 한편, 1930년대 중반부터 40대 초반까지 학문적(고전적) 룸바를 작곡한 작곡가들은 콘서트용 음악에 아프로쿠바 요소를 적극적으로 도입한다. 예를 들면, 까뚜를라의 “룸바(La rumba)”, 발데스의 “구아구앙코(Guaguancó)”와 “열린 룸바(Rumba abierta)”, 까를로 보르보야(Carlo Borbolla)의 피아노와 노래를 위한 룸바 18곡 등이 그

5) Amedo-Gómez가 『룸바 쓰기: 아프로쿠바니스타 시 운동 *Writing Rumba: The Afrocubanista Movement in Poetry*』라는 책의 서문에서 종합적으로 거론한 예술가들의 이름과 작품을 간략히 인용하였다(1-2).

6) 에밀리오 그레네뜨(Emilio Grenet)이 『대중적 쿠바 음악 *Popular Cuban Music*』이라는 책에서 한 말로, 무어의 글에서 재인용(Moore 1995, 166).

린 경우다(Moore 1995, 177). 위의 예시들을 통해서 1930년대에 이미 아프로쿠바 리듬과 곡조를 재평가하기 시작했고, 상업 음악과 순수음악 모두에서 이를 영감의 원천으로 사용했다는 점을 알 수 있다.

아프로쿠바니즘의 유행과 더불어 룸바는 시에서는 언어와 운율의 형태로, 악보에서는 5음 멜로디와 리듬으로, 회화에서는 소재와 주제로, 다양한 적용 방식과 아이디어를 통해 소비되었다. 이를 위해 다양한 예술 장르에서 룸바는 거친 야만성을 시민성으로 잠재우는 작업을 거친다. 백인 아프로쿠바니스타들은 흑인 무희들의 성적, 육체적 움직임만을 강조하면서 흑인 아프리카 노예들로부터 나온 야만적이고 천박한 행동으로만 그리거나, 아프로쿠바인들의 삶의 환경과 감성에 진정으로 동화되지 못한 채 심각하게 변형시킨다. 이렇듯 백인 위주로 진행된 룸바의 ‘색깔 빼기’와 ‘색깔 굳히기’ 작업이 다양한 방식으로 이뤄진다.

2. 룸바 음악의 정의와 ‘모조품’ 룸바

“룸바 이춤이 일본에 들어온 것은 비교적 새로운데 “큐바”섬이 발원지다. 동작이 빨리 선정적이라기보다 광조적이다. ‘큐바’의 원춤은 우리가 보통 보는 것보다도 좀 더 맹렬하여서 미국에서도 그것은 금지되고 말어 지금 이 룸바는 모조품이다”(동아일보 1938.12.10). 이 동아일보 기사에 의하면, 룸바는 쿠바 출신의 ‘광조적’ 음악으로 미국에서도 금지되었기 때문에 원형을 상실한 음악이다. 룸바 음악에 대해 핵심 사항을 짚어 주는 기사가 이미 우리나라 30년대 신문에 실렸다는 사실은 흥미롭고 놀랍지만, 쿠바음악의 세계적 유행에 대한 근거라는 점에서 중요한 자료라고 하겠다. 룸바 음악은 1930-50년대 한국 신문의 연재소설에서 주인공들이 추는 춤⁷⁾으로 등장할 정도로 국제적으

7) 다음은 ‘화상보’라는 신문 연재소설의 한 장면이다. ‘복히’라는 여주인공이 축음기에서 음악을 트는 장면을 묘사한 후 주인공들이 짝을 지어 춤을 추는 장면이 이어진다. “이번엔 그림 좀 흥나는 걸 할까. 피날벤다 룸바” 아프리카의 흑인중에서 발상하였다는 격정적인 리듬. “툭툭” “마라가스” “크레브스” 등 “큐바”의 타악기가 울리는 강렬한 박자”(동아일보 1940.1.9.).

로 유행한 음악이다. ‘원형을 상실한’ 배경에는, 앞에서 짧게 언급했듯이, 흑인 문화, 아프로쿠바 문화에 대한 쿠바 사회의 주류층과 미국 소비 계층의 인종차별적 시각 때문인데, 이는 아프로쿠바니즘의 모순을 그대로 반영한다.

롬바의 수용과 변화 과정을 보면 아프로쿠바니즘의 유행이 지닌 이런 모순적 측면을 정확히 이해할 수 있다. 우선, 진짜 롬바와 ‘모조품’ 롬바에 대한 구분이 필요하다. 음악 연구가들에 의하면 롬바는 정의하기 어렵다고 한다. 20세기 초 쿠바 국내외 대중문화로 자리매김하게 된 롬바는 주로 1920년대 이후 카바레, 살롱, 무도회장에서 연주된 것과, 19세기 중반 무렵부터 아바나와 마탄사스의 흑인 슬럼지역에서 발달하기 시작해 타악기roman 연주된 전통적 양식의 비상업적 롬바로 구분된다. 후자는 드럼 연주가의 즉흥적 연주가 만드는 반복적, 순환적 리듬이 특징인데, 어떤 장르보다도 아프리카적 소리를 잘 구현한다. 이를 위해 드럼은 타악기와 보컬리스트, 무용수들의 움직임에 매우 민감하게 반응하면서 음악 전반을 이끌어간다(Moore 1997, 168).

20세기 초중반 해외에서 롬바라고 불린 것은 사실상 쿠바 손(son)으로서, 살사의 원형으로 흔히 간주되는 손과 혼용되었다. 현재 우리가 시각자료를 통해 쉽게 접할 수 있는 롬바는 대체적으로 구아구앙꼬(guaguancó)라는 춤으로서, 성적인 표현이 농후해 60년대 말까지 상업적으로 녹음되지 않았다(Moore 1997, 169). 수탉과 암탉의 성적 교미 과정을 연상하게 만드는 남자 무용수의 공격적 자세와 여자 무용수의 방어적 제스처로 인해 중산층, 엘리트 쿠바 사회에서는 공공연한 길거리 공연을 반대했다. 비상업적 롬바는 대개 아프리카 반투(Bantu) 지역에서 기원한 것으로 8개의 하위 장르를 포함하는데, 이중 두드러진 춤 양식으로는 구아구앙꼬, 얀부(yambú), 콜롬비아(columbia)가 있다.

무어는 롬바의 발전과 상업적 유포를 대략 4단계로 설명하는데, 19세기 중반 토착 연극(teatro vernáculo)의 말미에 춤과 함께 공연된 음악을 시작으로, 20년대 중산층 연주자들의 살롱 음악, 30년대 아카데미출신의 고전 음악가들이 작곡하고 연주한 오케스트라 음악, 미국에서 공연하는 쿠바출신 밴드 지

취자들의 오락산업용 음악, 이후 40년대 말부터 아프리카계 미국인과 아프로쿠바 음악가들이 원형을 다소 복원한 상업적 음악에 이르기까지 연속적인 변화와 확산을 거친다. 이런 과정을 통해 룸바는 장르의 혼합과 변용을 겪으면서 타악기가 제외되었다가 재도입되는 과정을 보여주기도 한다.

쿠바 내에서 룸바에 대한 전면적 포용이 있기 전 타악기에 대한 극렬한 반대 존재했었고 이후 극단적인 시각 변화가 뒤따랐다는 점은 쿠바 지식인 계층의 모순을 시사한다. 흑인 문화⁸⁾에 대한 주류사회의 입장을 가장 적나라하게 볼 수 있는 악기가 바로 드럼이다. 아바나 시는 1900년 공공 모임에서 아프리카 드럼 사용을 중지시켰고, 아프로쿠바 길거리 음악을 연주하는 공연들도 불법화했다. 또한 아바쿠아(Abakuá)나 나니고(Náñigo) 등 비밀리에 조성된 종족적 성격의 공동체 모임들도 금지시켰다. 아프로쿠바 성격이 짙은 음악 행위에 대한 검열과 박해가 사실상 1920년대까지 지속되었다. 심지어 1925년 마차도 정부는 공공 거리에서 드럼 혹은 이와 유사한 도구를 사용하는 것을 금지하는 법령을 제정하기까지 했다(Arnedo-Gómez, 27-28). 그러나 짧은 세대의 아프로쿠바 문화에 대한 관심⁹⁾과 미국의 경제적·문화적 잠식으로 인해 반미 감정이 대두되면서 국민(국가) 문화의 필요성이 싹트게 된다. 이로 인해 미국의 영향에 물들지 않은 고유의 음악과 전통 악기에 대한 긍정적인 인식이 지식인들 사이에서 확산되기 시작한다. “오직 흑인들만 열렬히 안틸레스의 성격과 전통을 보수하고 있다. 봉고 드럼, 월스트리트에 대한 해독제!”¹⁰⁾ 카르펜티에르의 『에쿠에-얌바-오』의 소설에 나오는 이 장면은 당시의 현실적

8) 1886년 노예제 폐지와 경제적 침체를 거치면서 해방된 농민 노예들이 대거 도시로 이주해 도시 슬럼을 형성하면서 인구의 최하층을 이루게 된다. 이들이 사회에 통합되면서 아프리카 기원의 문화 전통이 백인 지배계층이나 지식인층에게 더욱 눈에 띄게 되었고, 저급한 야만적 문화의 확산을 시킨다는 이유로 위협적인 존재로 비추졌다.

9) 20세기 첫 20년간 프랑스, 유럽 모더니즘의 아프리카에 대한 관심, 즉 피상적이거나 유행처럼 휩쓴 원시주의의 유행은 20, 30년대 라틴아메리카에도 아프리카 미학이 영향을 미치도록 만들었다. 미국의 할렘 르네상스, 카리브 지역의 네그리튀드 운동 등은 쿠바의 지식인계층의 아프로쿠바 문화에 대한 시각 변화를 일부 설명해 준다.

10) Arnedo-Gómez, op.cit., p 34에서 재인용.

이해를 반영하고 있다. 봉고 드럼에 대한 예가 보여주듯이 아프로쿠바 문화에 대한 관심은 흑인들에 대한 진정한 이해보다는 국가적 문화 담론의 필요에서 기인한 측면이 보다 강하다.

무어의 연구나 카리브 지역의 민족음악학자인 피터 웨이드(Peter Wade)나 피터 마누엘(Peter Manuel)의 설명처럼 룸바는 전통/상업이라는 이분법적 구도에 딱히 해당되지 않는 장르다. 이들은 카리브의 음악이 지배계층의 고급 예술 대 저항적 성격의 소외층 예술이라는 이분법적 구도에서 벗어나, 복잡한 교환, 중재, 수용의 과정을 통해 시골과 도시 간, 사회계층간 매우 모호한 공간에서 변형을 겪는다고 설명한다(Wade, 857). 이처럼 룸바 양식은 백인 중류층이 소비하기 시작하고 국제적 흐름에 합류하면서 일종의 ‘탈흑인화’를 거치게 되고 ‘위로부터’ 영향력을 행사하는 주류문화로 변모하게 된다. 이런 주류문화 내의 왜곡된 변형으로 인해 아프로쿠바 음악가들의 저항 또한 부분적으로 거치게 되는데, 이로써 상대적으로 짧은 기간 내 매우 역동적인 변화를 겪게 되는 셈이다.

위 신문기사에서 언급한 ‘미국에서도 금지’되는 상황에 대해 부연 설명이 필요하다. 미국의 제국적 침략이 한층 현실적으로 가시화되면서 지식인들이 저항적으로 옹호한 룸바가 아이러니하게도 미국의 대중문화 파급력으로 인해 국제적 유행을 맞이하게 된다. 이런 대중적 유행은 스타일의 변형을 가져오고, 아프리카적 뿌리의 ‘광조적’ 느낌을 희석시키는 과정을 거친다. 따라서 ‘모조품’이라는 말은 ‘백인화된’, ‘정제된’, ‘양식화된’ 룸바를 지칭한 말일 것이다. 파리의 아프리카 예술의 유행과 할렘 르네상스의 영향 외에도 30년대의 ‘룸바 크레이지(rumba craze)’가 가능했던 이유는 전통적, 비상업적 룸바의 형태를 벗겨내고, 중간계층의 취향에 맞는 아프로쿠바를 표현했기 때문이다. 1920, 30년대 외국 투자와 술, 도박, 매춘을 찾아온 관광객의 물결로 인해 쿠바의 오락산업과 음악이 도리어 이들의 취향에 역영향을 받게 된다.

이 ‘고유의 음악’이 국가적 표현의 전형으로 믿은 외국인들은 대부분의 중산층과 엘리트들을 위한 엔터테인먼트 장소(일급, 이급 카바레)에서

어떤 종류를 막론하고 룸바 춤꾼들과, 아프로쿠바 무용수들을 고용하려 들지 않는다는 것을 알았다.[...] 룸바 춤, 양식화된 ‘환상의 룸바(rumba de fantasía)’조차 1929년 전에는 어떤 카바레에서도 용납되지 않았다. 1940년대나 되어서야 트로피카나(Tropicana) 극장의 소유주와 규모를 갖춘 다른 장소에서 무대 룸바를 억지로 올렸고, 그것도 겨울에 관광객이 가장 많이 붐빌 때만 그랬다.(Moore 1997, 182)

위의 인용은 국제화된 룸바가 아바나의 오락 극장에서 어떤 대접을 받았는지 짐작하게 해주는 설명이다. 30년대 이후 작은 클럽이나 카바레에 고용된 아프로쿠바 음악가나 무용수들은 다른 장르의 음악과 혼합해서 룸바를 공연했지만 여전히 국내외 대접은 확실히 달랐다. 당시 미국에서 대단한 유명세를 누린 하비에르 꾸가뜨는 저속한 ‘모조품’ 룸바를 유포시킨다는 비판을 쿠바에서 받았지만, 룸바의 변형이 워낙 다양해 정의 자체가 어려운 만큼 ‘모조품’ 룸바를 사실상 규명하기가 어렵다. 그럼에도 이런 룸바의 변형을 통해서 중산층 백인의 상상력에 뿌리를 둔 아프로쿠바 문화에 대한 혐오와 수용의 모습을 단면적으로 파악할 수 있고, 미국의 엔터테인먼트 산업이 룸바를 소비하기 위해 쿠바를 자신의 편의대로 인종화시키는 모습을 포착할 수 있다. 따라서 룸바의 상업화, 국제화 과정은 20년대 이후 쿠바성의 등장, 국가개념의 공고화와 맞물려 인종을 둘러싼 갈등과 모순을 집약적으로 드러낸다.

286

287

3. 가르뻬띠에르의 『쿠바의 음악』

룸바에 대한 대중적 유행을 훑고 나면, 당시 쿠바 음악사에서는 룸바에 대해 어떤 기록을 남겼을까 하는 의문이 든다. 이에 대한 해답을 찾기 위해 이 장을 통해 가르뻬띠에르의 음악사가로서의 성과와 아프로쿠바 음악, 특히 손과 룸바에 대한 이중적 인식을 살펴보고자 한다. 가르뻬띠에르는 대표적인 봄세대 작가로¹¹⁾ 국내에 널리 알려져 있지만, 음악학연구가(musicologist)로는 잘

11) 그의 모든 작품이 음악적 연관을 지니고 있다. 마지막 작품인 『봄의 봉헌 *La Consagración de la primavera*』(1978)은 스트라빈스키에게서 제목을 가져왔다.

소개되어 있지 않다. 그가 산문을 통해 지속적으로 진행했던 쿠바 정체성에 대한 탐구 작업은 음악사에서 중요한 결실을 맺었는데, 바로 『쿠바의 음악』(1946)¹²⁾이라는 역작의 탄생이다. 이 책은 개인적 삶에서와 마찬가지로 인종 차별주의를 뛰어넘는 변별력과 저항성을 보여주었다는 점에서 앞선 작품들을 능가한다는 평가를 받고 있다. 그럼에도 불구하고, 롬바 음악으로 시야를 좁혀 살펴보면, 아프로쿠바니스타들이 지닌 모순적 태도에서 크게 나아가지 못했다는 점을 간파할 수 있다. 즉, 롬바 음악에 대한 직접적 언급은 제한적이고 드문 반면, 당대 고전 음악가들이 차용한 롬바 리듬에 대한 평가에서는 극찬을 아끼지 않고 있는 것이다.

쿠바에서 손꼽을 만한 음악사는 에두아르도 산체스 데 푸엔테스(Eduardo Sánchez de Fuentes)의 『쿠바 음악의 민속 *El folklore en la música cubana*』(1923) 그레네프의 『대중적 쿠바 음악』(1939), 까르뻬띠에르의 『쿠바의 음악』(1946), 오르티스의 『쿠바 민속음악의 아프리카성 *La Africanía de la música folklórica de Cuba*』(1950)¹³⁾이라고 할 만하다. 음악의 변천사를 통해 국가의 역사를 기술하는 작업은 19세기 중반 이후 유럽에서 부상한 민족음악학의 영향이다. 유럽에서 베르디와 바그너 이후 애국주의적 담론과 음악이 결합하면서 역사음악학 연구가 활성화된다. 이는 ‘민족적 양식’의 발현으로 특정 음악 양식을 고양시킴으로써 민족성의 공고화를 궁극적 목적으로 삼았다. 1920-30년대 라틴

12) 1920-30년대 라틴아메리카의 민족음악학(ethnomusicology)는 ‘민족적 전기(national biography)’ 혹은 ‘민족의 영적 통합성(spiritual unity of a people)’을 위한 것이었다. 웨이드의 논문, “Racial identity and nationalism: a theoretical view from Latin America”에 의하면, 20세기 초반에는 특정 음악 장르가 국가화되는 과정에 관한 일반적인 방식이 존재했다. 음악가들은 ‘전통적’ 요소를 자신의 고전 양식 속으로 도입시키는 방식을 탐구했고, 이로써 국가적 대중음악 장르가 부상하게 되었다. 즉, 아르헨티나의 탱고, 푸에르토리코의 단사, 멕시코 란체라, 쿠바의 손, 롬바, 콜롬비아의 뽀로, 꿈비아 등이다. 쿠바의 경우, 국가화/국민화 시키는 방식은 단연코 유럽과 아프리카의 혼합이었다.

13) 그레고리 쿠시먼(Gregory Cushman)은 “¿De qué color es el oro? Race, Environment, and the History of Cuban National Music, 1898-1958”에서 이 작품들이 지니는 음악사적 의미와 한계에 대해 설명하고 있다. 이 연구 서적들이 각기 나름대로 선구적 시각을 보이지만 시대의 한계를 넘지 못했다는 비판 또한 받고 있다.

아메리카 지식인들 사이에서도 삼바, 탱고, 손을 통해 각 국가의 다양한 인종과 문화적 혼종을 국가의 통일성으로 귀결시키려는 노력이 강하게 존재했다.

『쿠바의 음악』은 이전에 출판된 음악사에 비해 매우 포괄적인 내용을 다루고 있다는 점에서 진정한 쿠바 음악사의 첫 성취라고 평가받는다. 까르뻬띠에르는 1920년대부터 저널리스트와 문화 평론가로 활동했고, 아프로쿠바니즘 양식을 받아들이면서 산문을 통해 쿠바 흑인들의 언어적 특징을 있는 그대로 포착해내고자 노력했다. 1928년에서 1939년 파리 망명 시기 동안 프랑스의 ‘흑인 유행(vogue negre)’에 영향을 받아 원시적이고 아프리카적 기원의 음악적 전통을 쿠바 고유의 문화로 주창하게 된다. 특히 1943년 아이티로의 여행은 이런 전통의 역사적 뿌리를 카리브 타 지역에서도 경험하게 함으로써 쿠바음악사 연구를 본격적으로 추진하도록 만들었다(Cushman, 177).

이 책의 영문번역본의 서문을 작성한 티머시 브레넌(Timothy Brennan)¹⁴⁾은 음악사가로서 까르뻬띠에르의 역할에 대해 정확히 지적한다.

학문성에 관해서 본다면, 카리브 음악 형태에 대한 진지한 연구가 60년대 초반 이후 쿠바에서 폭발적으로 진행되었고, 단지 까르뻬띠에르에게서만 영감을 받지 않았다 하더라도 이런 연구들은 그에게서 핵심적 지침을 얻었다. 흑인 대중문화 산업의 공개행사장(showcase)으로, 쿠바는 카리브 소리의 역사와 사회적 의미에 대한 작품을 지속적으로 생산해 왔다. [...] 전통의 동시성, 고전적인 것과 대중적인 것, 유럽과 아프리카의 특유의 조합, 이것들은 까르뻬띠에르가 처음으로 완벽하게 파악한 것으로서, 그들(쿠바의 음악 이론가들)은 이것들을 이해한 정치적으로 민감한 일군의 음악적 교양인들이었다.(54)

브레넌은 까르뻬띠에르가 아프로카리브 음악을 완벽한 고전적 검증을 통해 연구했고, 이 작품 자체가 유럽의 고전음악과 흑인 민족-대중 양식이 창조

14) 브레넌이 편집을 맡은 영어 번역판은 까르뻬띠에르 주요 작품 중 마지막으로 영어로 번역된 책이다. 브레넌의 서문은 단순한 책의 소개를 넘어서 이 책의 이데올로기적 배경과 한계를 정확히 짚어내고 있으며, 서문의 후반부에는 아도르노와의 비교를 통해 까르뻬띠에르의 지식인의 역할, 후기자본주의 비판, 대중문화에 대한 시각 등을 드러내고 있다.

적 긴장 관계에 영원히 놓여있음을 보여주는 근거라고 서술한다(2). 그의 지적처럼, 『쿠바의 음악』은 까르뻬띠에르의 동시대 음악에 대한 풍부한 지식, 음악가로서의 훈련, 16세기 이래 과거 문헌에 대한 광범위한 연구를 바탕으로 창작되었다. 따라서 작품의 내용과 방법론에서 대중성과 엘리트적 깊이를 조화시켰다고 할 수 있다.

책 서문에서도 까르뻬띠에르가 타 지역 식민지 지식인들과 많은 부분에서 공유했었고, 그 결과 쿠바 본토 문화를 구성하는 고유한 양식을 발견하기 위해 고심했다고 언급한다. 따라서 이 책의 가장 창의적인 부분은 “쿠바의 흑인(Blacks in Cuba)” “쿠바 부포 연극(Cuban Bufos)”이라 해도 과언이 아닐 것이다. “쿠바의 흑인”이라는 장은 19세기 자유 흑인 음악가들에 대한 이야기로서 그들의 음악적 업적을 기록하고 있고, “쿠바 부포 연극”장에서는 콘트라단사(contradanza)와 단손(danzón)같은 유럽 살롱 음악과 클라베와 같은 아프로쿠바 기원의 타악기 위주 음악의 결합에서 나온 손에 대해 언급한다. 여기서 특별히 국가적 음악 양식으로 지목하는 손의 혼종성과 독창성, 리듬의 자유, 창조적 즉흥성에 대한 분석은 단연 돋보인다.

까르뻬띠에르는 아프로쿠바니سم 운동의 중심이 되어 실제로 1920년대를 위한 발레를 위해 시나리오를 써주었고, 까뚜를라는 까르뻬띠에르의 시를 음악으로 만들었다(Moreira, 217). 까르뻬띠에르는 “아프로쿠바니سم”라는 제목의 장 이후 이어지는 두 장에서 룰단과 까뚜를라는 두 고전 음악가들을 자세히 소개함으로써 아이러니하게도 한쪽으로 경도된 작가 개인의 주관적 생각을 들려준다. 이들이 민속음악을 소재로 삼는 인상주의적 관점을 넘었다는 점을 강조하면서, 핵심, 본질, 정신, 영혼 등의 단어를 동원하며 아프로쿠바 문화의 ‘진정한’ 무언가를 표현해 냈다고 지적한다. 예를 들어, 룰단의 경우, 그가 “민속을 넘어 그 민속의 영혼 속으로 들어가는 깊이”(Carpentier, 274)를 획득했고, 쿠바의 타악기들을 사용하여 브라질 민족음악의 대가 “빌라 로부스(Villa-Lobos)가 만든 코로스의 영적 핵심”(Carpentier, 274)에 비견하는 리듬의 총합을 표현했다고 평가한다. “타악기, 마찰음, 흔들음, 악기 위를 달리는

손가락들을 이용한 활주법을 통해 악기들이 지닌 모든 기술적인 가능성을 드러내면서, 쿠바의 민속악기들의 리듬 기보를 정확히 연주해 냈다”(Carpentier, 275)라고 극찬을 아끼지 않는다. 그럼에도 다른 글에서는 룰단의 ‘서곡(Obertura)’에 대해, “룰단은 대중적 영감을 사용하기 위해서, 일부 측면을 수정하고 순화시키는 강렬한 정련의 작업을 거쳐야 한다고 믿는다. 형식이라는 틀에 잘 맞추기 위해 가볍고 유연한 것으로 변형하고자 함인데, 형식 없이는 작품이 존재할 수 없다”라고 주장한다.¹⁵⁾ 즉, 단순한 대중적 영향력을 넘어서서 형식미를 감춘 음악적 민족주의를 지향하기 위해서는 엘리트적 교양과 감성에 단단히 뿌리내려야 한다는 생각을 표현한 것이다. 따라서 이 글은 『쿠바의 음악』에서 호평한 내용과 그 핵심이 사뭇 다르다.

까뚜를라의 경우도, 예술과 대중 장르의 혼합을 이뤄낸 오스카 로렌소 페르난데스(Oscar Lorenzo Fernández)의 바투케(Batuque)나 빌라 로부스의 아프리카춤(Danzas africanas)에 비견할만한 영적인 상태에서 그가 오케스트라용 단사나 룸바를 창작했다고 말한다. “그는 ‘라 룸바(la rumba)’를 창작할 때, 처음 흑인들이 도착했을 무렵부터 쿠바에서 들리던 모든 룸바의 정신을 생각하고 있었다.[...] 리듬 자체에 대한 관심이라기보다는 일반적인 전율, 일련의 소리의 폭발, 이것들은 룸바의 본질을 하나의 총체로 바라보게 만든다.”(Carpentier, 278)라고 말하며 룸바의 본능, 영혼 등을 언급하며 그의 음악을 격상시키고 있다. 물론 까뚜를라 역시 아프로쿠바 음악과 춤을 영감의 근원으로 삼고 있지만, 고전 전통을 통해 보편적이고 양식화된 형태로 변형시켰음은 너무나 당연한 사실이다. 또한 ‘라 룸바’에 대한 전문가들의 설명을 참조한다면, 룸바 양식이 그의 음악 전체를 구성한다기보다는 악기의 일부와 음계의 바탕으로 사용되는 데 그치고 있음을 알 수 있다. 말하자면, ‘라 룸바’는 아프로쿠바 길거리 콤파르사(comparsa)의 멜로디를 사용하고, 오케스트라에 타악기를 도입하며, 민속음악에 자주 사용되는 5음 음계를 지닌 멜로디와 쿠바 전통 리듬 단위인 프

15) Luiza Franco Moreira, “Songs and Intellectuals”, p. 215에서 재인용.

레시요(tresillo)와 싱끼요(cinquillo)를 사용한다. 그렇지만 이런 아프로쿠바 전통의 요소는 분명히 정전화 된 다조성(polytonality), 복조성(bitonality), 4도 화음(quartal harmonies), 사전 설정된 음열(serial techniques), 19세기 쿠바의 고전 음악 전통의 소재들, 기타 스페인 기원의 전통적 요소 등을 기반으로 한다(Moore 1998, 104). 따라서 까르뻬띠에르가 그의 음악에서 언급한 룸바는 작가가 주창하듯이 원형적 룸바의 본질이라기보다는 오케스트라 음악 속에 잘 녹아든 대중적 리듬의 일부에 가깝다.

까르뻬띠에르는 이 책에서 대중음악이라는 용어를 룸바 음악을 위시로 한 아프로쿠바 음악, 즉 민속음악을 지칭하는 데 사용한다. 그는 당시 유럽에서 융성하고 있는 민족음악에 차용된 민속적, 대중적 리듬, 원시적 소리가 이국적이고 불안정하며 돌연적인데 반해, 오히려 이런 요소들이 쿠바에서는 진정하고 완성된 상태로 존재한다고 역설한다. 그럼에도 민속음악을 그 자체로 평가하기보다는 그것이 쿠바의 국민(국가)음악을 표방하는 교양 음악의 탄생에서 어떤 역할을 담당하는지에 초점을 맞추고 있다. 따라서 앞서 언급한 두 고전 음악가들처럼 민속음악에서 해방되어 국가적 고유성에 대한 근거를 자신의 감수성 안에서 발견하고 독창적인 음악을 창출해야 한다는 주장을 펼치고 있다(Carpentier, 280-282).

아래의 인용은 까르뻬띠에르의 룸바에 대한 언급이다. 아프로쿠바니즘과 함께 손의 부상을 설명하면서, 룸바와의 유사성을 언급한다.

모든 것이 여기에 들어간다.[...] 2/4 박자로 연주되는 모든 것은 이 장르로 받아들여질 수 있다. 하나의 장르라기보다는 분위기(atmosphere)다. 그래서 말할 것도 없이, 쿠바에서는 하나의 ‘룸바’가 없고 다양한 ‘룸바들’이 있다.[...] 거기서 엉덩이를 흔드는 몰라토를 한 무용수의 안무 속으로 밀어 넣어라, 그 장소의 모든 사람들이 자신들의 손, 박스, 문, 혹은 벽을 두드리며 적당한 리듬을 만들게 될 것이다.[...] ‘룸바’라는 말이 쿠바인들의 언어 속으로 들어가 흥청댐, 외설적 춤, 길거리의 헤픈 여성들과의 희희덕거림으로 변했다는 사실은 낯설지 않다.(Carpentier, 226)

까르뻬띠에르는 음악 전반에 대한 강한 애정을 통해 아프로쿠바 문화에 가

능한 객관적 접근을 하고 있지만, 궁극적으로 국민(국가) 음악의 탄생을 희구하는 관점을 고수하기 때문에 롬바 혹은 손 음악에 오래 머물지 않는다. 그보다는 음악의 국가적 성격이 여전히 특정한 영웅적 면모를 지닌 천재적 음악가의 정신과 경험에서 나온다는 점을 강력히 시사한다(Cushman, 179).¹⁶⁾ 따라서 위에서 알 수 있듯이, 예를 들어, 롬바라는 음악 자체보다는 어떻게 이 영웅적 음악가들이 이것을 차용해 ‘라 롬바’라는 제목의 고전음악을 완성하게 되었는지에 보다 주목했다.

16세기부터 20세기 중반을 아우르는 그의 음악사는 시대별로 부상하는 음악의 흐름과 더불어 특히 엘리트 음악가, 고전음악 연주가에게 치중되어 있다. 쿠바의 국가음악의 부상을 염원하면서도 아프로쿠바 손 음악가들의 이름은 언급하지 않는 반면, 심포니 작곡가들은 면면히 언급하며 상세히 다루는 편이다. 그가 글을 쓰던 시점은 1940, 50년대로, 쿠바의 대중음악이 황금 시기를 맞던 시기였기 때문에 후반부를 좀 더 상세히 다룰 수 있었음에도 면발치에서 바라본 내용만을 서술한 듯한 인상을 준다. 또한 그는 고전음악을 훈련 받은 흑인 음악가들이 아프로쿠바 음악에 대해 매우 수동적인 반응을 보였다고 해석한다. 이렇듯 그의 정치적 활동이나 문화적 성향과는 별개로, 교양과 대중을 구분하는 작업을 통해 불가피하게 흑백이라는 이분법적 구분으로 돌아갈 수밖에 없는 상황에서는 편파적 시각을 드러내고 만다. 따라서 재즈에 비견할 손의 탄생을 주창했고 가치화시켰으며, 이를 통해 아프로쿠바니즘의 흐름을 선도했음에도, 흑인이라는 인종적 문제와 직접적으로 얽힌 특정 문화적 영역에서는 여전히 모순적 모습을 반복하고 있다.

4. 오르피스와 아프로쿠바니스타 시인

오르피스가 저술한 『쿠바 민속음악의 아프리카성』(1950)과 『쿠바 민속에

16) 이 책의 특징은 음악가 중심의 음악사 쓰기이다. 천재 음악가들의 공헌을 자세히 다루고 있다. 이런 음악가들을 모사할 때 사용하는 형용사의 화려함과 문학적 수사를 보면 까르펜티에르의 애정과 관심을 쉽게 짐작할 수 있다.

서 흑인의 춤과 연극 *El teatro y los bailes de los negros en el folklore de Cuba*(1951)이라는 책은 아프리카바 음악에 속한 진정한 감성적 정수, 고유한 음률, 음악적 표현의 본질을 포착해 냈다고 평가받는다. 오르피스의 아프리카바 음악에 대한 열정은 놀랄 만큼 방대하고 세세한 연구 결과에서 쉽게 드러난다. 이 책들에서 롬바 음악의 기원과 성격을 다루고 있는 부분을 살펴보면, 오르피스가 롬바의 본질을 스페인 식민시대의 형태에 보다 가깝게 이해하고 있음을 알 수 있다.

롬바는 팬터마임이 본질이다. 성적 절정에 이르는 사건을 향한 구애의 시뮬레이션이다. 언제나 이성간의 관계는 양식화된 음란성 혹은 미묘한 희극성을 지니고 발전한다. 그러나 이 본질적인 아프리카적 플롯을 넘어서, 보충적인 일화를 엮어냄으로써 쿠바의 다른 모방적 표현을 수용했다. 오래된 롬바를 통해 ‘박식’을 드러내고, 멋지게 공연하길 원하는 늙은 혼혈 롬바 음악가들(가수, 드러머, 무희)은, 여전히 팬터마임의 감성을 지닌 롬바를 재생산한다.¹⁷⁾

오르피스는 롬바가 본래 특징적으로 지녔던 이런 팬터마임의 메시지가 20세기 초반 상업적 영향으로 인해 지나치게 표면적이고 외설적으로 치우치게 되었다고 파악한다(Daniel, 70). 그럼에도 그는 롬바라는 장르를 차용한 문학 장르에 있어서만큼은 그의 핵심 명제를 예증하는 중요한 예술적 성과물로 삼고 있다. 즉, 아프리카바니스타 시들을 몰라토 영혼의 구현에 대한 근거로 사용하고 있다.

미스터 쿠바(Mr. Cuba)는 저명한 쿠바계 미국인 학자이자 에세이 작가인 구스타보 페레스-피르메트(Gustavo Pérez-Firmat)이 오르피스에게 붙인 별명이다. 그는 콜럼부스, 훔볼트 다음으로 쿠바를 발명한 제3의 발명가로 오르피스를 거론하면서, 그를 둘러싼 ‘레전드’가 존재한다고 주장한다. 그 전설이란, 쿠바의 대위법(Contrapunteo cubano)¹⁸⁾의 창조자로서 본질적인 ‘크리오요’라

17) Yvonne Daniel, *Rumba: dance and social change in contemporary Cuba*, p. 70에서 재인용.

18) 페레스-피르메트는 그의 미완적 성격의 저작 방식이 아프리카바 민속에 대한 연구에서 두드러진다고 주장한다. ‘진행 중인 연구(work in progress)’, ‘저술 중인 작가

고 할 만한 무언가, 바로 쿠바성이라는 패러다임을 성립시켰다는 사실이다 (Pérez-Firmat 1989, 16).

그의 쿠바성은 아프리카쿠바 문화에 대한 연구를 기반으로 도출되었다. 그의 연구 성과가 워낙 독보적이기 때문에 오르띠스가 아프로쿠바라는 무대의 모든 배우들 중 단연 스타였다고 표현되기도 한다(Cass, 1). 현재는 선구적인 문화횡단¹⁹⁾ 이론으로 인해 아프리카쿠바 문화에 대한 진정한 이해를 가진 학자로 평가받지만, 사실상 학자의 길을 걷는 동기는 완전히 상반된 것이었다. 20세기 초반에는 인종주의적 관점에서 아프리카쿠바 전통, 특히 종교적 제례를 억압하기 위해 글을 발표했고, 심지어 드럼의 금지를 추진할 정도로 흑인 문화에 적대적이었다(Arnedo-Gómez, 29). 1924년 『아프로흑인성 용어집 Glosario de afronegrismos』라는 책에서 롬바에 대해 심지어 “처음부터 두드러지게 음탕한 아프리카쿠바 춤”²⁰⁾이라고 묘사하고 있다. 그러나 1936년 “아프로쿠바 연구 협회(Sociedad de Estudios Afrocubanos)”를 창설해 아프리카쿠바 문화와 관련한 첫 학술적 연구기관을 운영하게 된다. 그리고 30년대 이후부터 50년대 중반까지 아프리카쿠바 연구에 중추적인 역할을 담당하게 되는 저작들을 지속적으로 출판하게 된다.

그는 20년대 아프로쿠바니스타 시인들 그룹의 영향에 의해 획기적인 변화의 전환점을 맞았지만, 이후 쿠바성에 관한 ‘전설’로 불릴 만한 선구적 개념을 정립함으로써 오히려 아프리카쿠바 예술 전반에 적용될 철학적·미학적 개념을 제공하기에 이른다.

인생 후반에 아프리카쿠바 문화에 대한 오르띠스의 태도는 중대하게 변화했다. 그는 ‘아프로쿠바 연구 협회’를 건립해 쿠바의 인종주의에 맞서 싸

(author in progress), ‘계속 요리 중인 아히아코(constant cooking of ajiaco)’는 문화횡단이 지닌 비본질적, 비정형적 양식이 저술 내용뿐 아니라 그의 저술 방식에도 적용된다는 설명이다.

19) 「페르난도 오르띠스의 통문화론과 탈식민주의」(우석균 2002)에서는 문화횡단을 통문화론으로 사용했다. 문화횡단에 관한 전반적 이해를 위해 참조.

20) Arnedo-Gómez, op. cit., p. 79에서 재인용.

있고, 1950년대는 아프리카쿠바 음악에 대한 몇 편의 상세한 연구를 출판했는데, 대부분 이런 전통을 가치화시키는 것이었다. 이런 후기 작품들은 널리 알려졌고, 최근까지 오르피스에 관해 압도적으로 긍정적인 평가가 이어졌다. 그러나 논쟁이 전무하기는커녕 오히려 오르피스 출판물의 다수는 문제적 이데올로기로 가득 차 있다. 오르피스의 지적 경력은 은유적으로 아프리카쿠바 표현을 쿠바의 것으로 포용하고 그들의 집단적 정체성을 흑인 문화와의 관계 속에서 재배치하려는 국가 전체의 투쟁을 드러낸다.(Moore 1997, 34)

위에서 지적하고 있듯이, 로빈 무어, 페르난도 코로닐(Fernando Coronil), 호르헤 두아니(Jorge Duany), 루이스 두노 고트베르그(Luis Duno Gottberg)와 같은 학자들은 모두 오르피스가 아프리카쿠바 문화에 대한 인식과 수용에 있어 모순점을 지니고 있다고 지적한다.²¹⁾ ‘흑인 모티브를 지닌 백인 예술(arte blanco con motivos negros)’에 대한 비평을 살펴보면, 이런 모순적 시각을 잘 읽어낼 수 있다. 특히 오르피스는 아프리카쿠바 문화를 재현하는 시인들의 세계에서 ‘물라토 영혼(mulatto soul)’을 포착해 내는데, 이것은 재현의 실제 대상보다는 시속에 반영된 현상, 즉 문학적 성과를 의미하는 경향이 강하다. 그가 주장하는 ‘물라토 영혼’은 우선 신체 움직임에서 나오는 흑인의 성적 이미지, 아프리카 기원의 드럼에서 나오는 리듬, 흑인 언어에서 비롯된 음성적 특이성을 기반으로 한다. 종교적 제례, 외설적인 춤, 음악적 행위에 깃들여진 모든 복합적 리듬, 구어적 표현 등을 통해 구현되는데(Arnedo-Gómez, 123), 사실상 아프리카쿠바니스타 예술 작품들이 이것을 어떻게 문자 형태로 구현하는지가 그의 주요 관심사였다.

예를 들어, 백인 아프리카쿠바니스타인 에밀리오 바야가스(Emilio Ballagas)의 “룸바”의 경우, 흑인 여성 무희의 신체적 움직임을 묘사하는 시어에 대해서

21) 무어는 흑인들의 문화적 형태가 궁극적으로 국가적인 것이 될 수 있다고 오르피스가 믿지 않았다고 주장했다. 코로닐은 인류문화에 있어 진화적 관점을 오르피스가 지녔다고 비판했고, 고트베르그는 오르피스가 유럽적, 스페인적 문화의 우월성에 대한 편견을 지녔다고 보았고, 두아니는 아히아코(ajiao) 은유에서 유럽적인 요소를 가장 중요하게 간주했다고 지적했다(67).

“흑인 에토스를 꿰뚫고 있다”²²⁾라고 극찬하면서, “흑인의 음성적 특이성과 같은 문화적 특성을 정확히 재현”²³⁾했다고 언급한다. 반면 니콜라스 기옌(Nicolás Guillén)의 “룸바”에 대해서는, “운율과 통사의 의미에서 쿠바의 손이 지닌 대중적 리듬에 카스티야적 표현을 맞춘 것이다”²⁴⁾라고 해석하면서 스페인어의 운문적 사용을 호평하지만, 시연 말미의 음율적 패턴은 룸바의 특성을 지니고 있다고 평가함으로써 아프로쿠바 모티브의 시화에 대해 재차 강조한다(Arnedo-Gómez, 74-75). 한편, 흑인 여성의 성적 표현²⁵⁾이 농후한 호세 타예트의 “룸바”를 해석하면서, 시에 드러난 여성의 신체성이 정확히 재현됐다고 언급하고 흑인 카리브 음악을 특징짓는 엉덩이의 스윙과 연관시켜 설명하기까지 한다(Arnedo-Gómez, 105). 오르피스는 여성의 섹슈얼리티는 “이상이 아닌 오르가슴에 의해 창조되는 황홀함이다. 그것은 사상의 멜로디가 아닌 감각의 리듬적 모방이다”²⁶⁾라고 미화시킴으로써 인종적 정형성에 치우친 아프로쿠바니스타들의 여성성 재현에 비평적 지지를 보낸다. 아프로쿠바 예술 전반에 걸쳐 풍부한 지식을 축적한 오르피스는 진정한 아프로쿠바니스타 시인들이 문화적 내밀성을 스페인어로 시화시킴으로써 새로운 시를 탄생시키고 몰라토 영혼을 드러내게 되었다고 설명한다.

시 비평을 통해 확인할 수 있듯이, 오르피스는 확실히 구어를 문어에 비해 하등한 관점으로 인식했고, 흑인의 생리학적 특성에 대해 정형적 개념을 지니고 있었다. 그는 구어적 형태는 발전된 표현 수단을 지니지 못한 사회에서 사용되는 노래로, 시라는 양식화를 통해 ‘쿠바적’, 즉 국가적 의미를 획득하게 된다고 보았다(Arnedo-Gómez, 80). 이런 인종적 시각 외에도 오르피스는 아프로쿠바 음악, 특히 룸바 음악을 내부인의 시각에서 체험하지 못한 한계를

22) Arnedo-Gómez, op. cit., p. 72에서 재인용.

23) Ibid. p. 72에서 재인용.

24) Ibid. p. 74에서 재인용.

25) 20세기 초반을 포함해서 특히 19세기 문학에 드러난 몰라타(mulata)의 성적 표현, 육체성에 관한 폭넓은 해석을 위해서는 베라 쿠친스키(Vera Kutzinski)의 『설탕의 비밀 *Sugar's Secrets*』을 참조.

26) Ibid. p. 106에서 재인용.

지냈다. 무어는 오르피스의 아프로쿠바 음악이 진정한 도시 슬럼 음악에 대한 밀착된 체험이 아닌, 다만 고전음악학교에서 들은 아프로쿠바 음악을 재해석한 것일 뿐이라고 지적한다(1994, 45-46). 바야가스 또한 아프로쿠바 문화에 대해 살아있는 직접적 경험을 하지 못한 채 피상적 이해를 바탕으로 시를 창작했다고 언급한다.²⁷⁾

그의 유명한 아히아코(ajiaco)의 비유²⁸⁾에서도 볼 수 있듯이, 오르피스는 아프로쿠바 요소를 고급예술을 통해 정제되어야 할 날재료로 간주했기 때문에 언젠가는 사라져야 할 것으로 보았다. 다시 말해, 문화횡단 현상으로 비정형적 쿠바성을 설명하고 있는 오르피스에게 아프로쿠바 요소는 섞여서 소멸되는 재료로서 아히아코가 되는 과정 속에서 기필코 변형을 거쳐야 했던 것이다. 이런 사고로 인해 결국 본질주의를 맴도는 문화적 위계성을 탈피하지 못했다는 비판적 평가를 벗어나기가 어렵다.

우리는 우리의 민족음악을 최고의 승리로 끌어올려야 한다. 우리의 음악은 과도한 자족과 천박과 경멸의 퇴행적 오염으로부터 자유로워야 한다. 우리는 그것을 지키고 강하게 만들고, 최고의 예술로 만들어야 한다. 다른 어느 것과 마찬가지로 음악에서도, 쿠바는 ‘기술화’되어질 필요가 있다. 쿠바의 특징적 음악은 아프리카적이고 유럽적인 것에서 크레올적인 것, 흑인과 백인에서 몰라토로, 민속적인 것에서 대중적인 것으로 변했다. 그리고 쿠바적인(쿠바 이상의 것은 없는) 것을 규명하기 위해서, 지금은 차별할 어떤 요소도 존재하지 않는다. [가슴의] 사랑만큼 [두뇌의] 계산에 의해 동기를 부여받아 우리의 미래를 열어주는, 젊고 강한 예술적 기술과 다인종적 원시성 사이의 아름답고 풍요로운 상속인의 결합을 통해 고전적으로 변할 것이다. 이것은 승혼(昇婚)을 통해 상승을 향한 새롭고 결정적인 한 걸음이 될 것이다.²⁹⁾

27) 무어는 바야가스의 태도가 흡사 1930년대 풍속주의자(costumbrista)의 패러디와 유사하다고 지적한다(1997, 199).

28) 아히아코는 쿠바의 전통적인 스투인데, 남은 음식을 섞어서 만드는데, 이때 새로운 재료들이 더해지게 되면 약간씩 다른 맛을 낸다. 끊임없는 혼합의 과정, 아히아코를 쿠바성의 은유로 삼고 있다.

29) Arnedo-Gómez, op. cit., p. 81에서 재인용.

위의 글은 궁극적으로 순수한 아프로쿠바 형태의 소멸을 의미한다. 문화회단을 통해 끊임없는 변화의 과정을 겪는 쿠바의 문화는 국가적 문화라는 우월한 형태를 향해 일종의 진화를 거친다는 암시가 함축되어 있다. 오르띠스는 쿠바의 정체성을 규정하는 데 인종보다는 문화를 사고의 중핵으로 삼았지만 이미 문화 속에 차별화되어 축적된 인종적 양식은 피해갈 수 없었다. 롬바의 시화에 대한 비평을 통해 확인했듯이, 시적 양식화를 찬양하는 가운데 인종적 성격이 짙은 롬바는 뒷전으로 밀려나야 하는 것이다. 결국 그가 지닌 모순은, 쿠바의 국가문화는 아프로쿠바 문화에 뿌리를 두어야 한다는 신념, 그렇지만 반드시 국가 엘리트 문학에 의해 정제되고 양식을 갖춰야 한다는 전제에서 나온다. 오르띠스는 인종, 종족, 문화에 대해 비본질적 태도를 지닌 열린 정신의 선구자였지만 결과적으로 백인 아프로쿠바니스타의 태생적 한계를 극복하지 못했다고 할 수 있다.

III. 결론

국제적으로 대중화된 롬바 음악은 쿠바의 중산층과 미국 대중문화의 상업적 이해가 만나 상승작용을 발휘한 경우다. 롬바 음악을 통해 본 쿠바 주류 사회의 모순은 흑인 전통문화에 대한 탄압과 아프로쿠바 음악에 대한 대중적 수용으로 요약된다. 1920년 후반까지 인종차별적 사회 분위기와 아프로쿠바 음악에 대한 강렬한 호응이 일치하지 않는 점, 20, 30년대 외국인 투자와 관광사업의 비약적 발전³⁰⁾으로 인해 오히려 아프로쿠바 음악의 대중화가 이뤄진 점, 아프로쿠바 문화에 대한 혐오에도 불구하고 국가성의 상징으로 부상한 점, 이런 모순들이 결국 아프로쿠바니즘의 진정성을 의심하게 만드는 요인들이다.

쿠바의 정체성을 둘러싼 아프로쿠바니즘의 구체적 산물은 20-40년대 아프로쿠바 문화의 가시화를 이끈 지식인과 예술인의 활동에서 기인한 것이다. 쿠바의 예술계는 유럽의 미학적, 예술적 영향을 받았지만, 이보다는 인종적

30) 페레스-피르메트의 『아바나 습성 *The Havana Habit*』에 상세히 기술되어 있다.

통합, 몰라도 국가라는 이상적 미래에 관한 이미지 창출이라는 목적으로 인해 아프리카쿠바니즘에 보다 더 광범위하게 참여하게 된다. 그 결과 인종적, 계급적 문제의 한계에 봉착하게 되고, 결국 혼혈 담론이 지닌 모순과 한계를 그대로 답습하고 만다. 따라서 백인에 의해 재현되지 않는 아프리카쿠바 문화는 어떻게 자리매김했는가는 질문을 던질 수 있다. 쿠바 혁명이라는 거대한 흐름이 부가돼 더욱 복잡한 해답을 얻을 수밖에 없다. 이것은 흑인성에 대한 후속 연구가 현재 많이 생산되는 이유가 될 것이다.

까르멘피에르와 오르피스는 당시의 선구자적 지식인이자 예술가로서 아프리카쿠바 음악, 특히 룸바 리듬을 통해서 쿠바의 흑인성을 긍정적으로 평가하는 모습을 보여주었다. 그러나 쿠바성을 모토로 아프리카쿠바니즘을 주창했음에도 룸바 장르에 대한 직접적 언급, 혹은 같은 소재를 차용한 작품에 대한 비평을 구체적으로 살펴보면 이들의 이중적 인식이 드러나고 만다. 다른 장르에 비해 흑인성과 보다 밀접하게 연관된 룸바는 아무리 대중적 변형과 합의를 거쳤다고 해도 전면적으로 수용하기 어려웠던 것이다. 물론 백인의 감수성과 교양의 우월함이라는 시대적 한계와 모순에도 아프리카쿠바 문화를 이해하는 데 그들의 역할을 비판적으로 축소할 수는 없다. 현재의 관점에서 본다면, 그들이 이미 아프리카쿠바 문화의 일부가 되었다고 해도 지나치지 않다.

참고문헌

- 우석균(2002), 「페르난도 오르피스의 통문화론과 탈식민주의」, 이베로아메리카연구, Vol. 13, pp. 181-197.
- Arnedo-Gómez, Miguel(2006), *Writing Rumba*, Charlottesville: University of Virginia Press.
- Carpentier, Alejo(2001), *Music in Cuba*, Timothy Brennan(trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cass, Jeremy Leeds(2004), “Fashioning AfroCuba: Fernando Ortiz and the Advent of AfroCuban Studies, 1906-1957,” Dissertation, University of Kentucky, 2004.
- Daniel, Yvonne(1995) *Rumba: dance and social change in contemporary Cuba*,

- Bloomington: Indiana University Press.
- Gregory, Cushman(2005), “¿De qué color es el oro? Race, Environment, and the History of Cuban National Music, 1898-1958,” *Latin American Music Review*, Vol. 26, No. 2, pp. 164-194.
- Kutzinski, Vera M.(1993), *Sugar's Secrets*, Charlottesville: University of Virginia Press.
- Manuel, Peter(2006), *Caribbean Currents*, Philadelphia: Temple University Press.
- Moore, Robin(1994), “Representations of Afrocaribbean Expressive Culture in the Writings of Fernando Ortiz,” *Latin American Music Review*, Vol.15, No.1, pp. 32-54.
- Moore, Robin(1995), “The Commercial Rumba: Afrocaribbean Arts as International Popular Culture,” *Latin American Music Review*, Vol. 16, No. 2, pp. 165-198.
- Moore, Robin(1997), *Nationalizing Blackness*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Moore, Robin(1998), “Poetic, Visual, and Symphonic Interpretations of the Cuban Rumba: Toward a Model of Integrative Studies,” *Lenox Avenue*, Vol. 4, pp. 93-112.
- Moreira, Luiza Franco(2012), “Songs and Intellectuals: the Musical Projects of Alain Locke, Alejo Carpentier, and Mário de Andrade,” *Comparative Literature Studies*, Vol. 49, No. 2, pp. 210-226.
- Pérez-Firmat, Gustavo(1989), *The Cuban Condition*, New York: Cambridge University Press.
- Pérez-Firmat, Gustavo(2012), *The Havana Habit*, New Haven: Yale University Press.
- Wade, Peter(2000), *Music, Race, and Nation: Musica Tropical in Colombia*, Chicago: Chicago University Press.
- Wade, Peter(2001), “Racial identity and nationalism: a theoretical view from Latin America,” *Ethnic and Racial Studies*, Vol. 24, No. 5, pp. 845-865.

이 은 아

서울대학교
 novela63@snu.ac.kr

논문투고일: 2013년 3월 7일
 심사완료일: 2013년 4월 9일
 게재확정일: 2013년 4월 9일

The Meaning and Limitation of Afrocubanismo: Rumba in the 1920s-1940s

Euna Lee

Seoul National University

Lee, Euna(2013), The Meaning and Limitation of Afrocubanismo: Rumba in the 1920s-1940s.

Abstract Afrocubanismo was a dominant cultural trend as well as artistic movement of Cuba during the 1920s~1940s. It also occupied a central place in nationalist discourse. Rumba, more so than any other Afro-Cuban popular music genre, was reinterpreted as a national music practice as well as an artistic embodiment of cubanness. This study mainly analyzes the scholarly contribution to cuban ethnomusicology and the contradicting ways in which Alejo Carpentier and Fernando Ortiz understood afrocubanismo, by delving into their ambivalent perspectives on rumba. The first chapter examines how rumba, as a core signifier of afrocubanismo, pervaded all genres of art in this period, both nationally and internationally. The second chapter discusses the commercial adaptation and reinterpretation of rumba in order to highlight the ambivalence that the elite and middle class experienced toward cultural expressions that bore African influences. The third chapter focuses on Carpentier's *La Música en Cuba*, his contribution to Cuban contemporary musicology and also his biased perspective on rumba. The fourth chapter examines Ortiz's criticism of afrocubanista poets, especially their appropriation of rumba as thematic material and linguistic experiment based on what was conceived as the mulato spirit. Carpentier and Ortiz reveal their contradictory attitudes toward a racially and culturally based cubanness and a deeply rooted belief in the inherent superiority of whites over afrocuban heritage. The study argues that Carpentier and Ortiz failed to overcome their contradicting disposition toward afrocubanismo. Nevertheless, they were successful in laying out the foundational theories on cubanness, while producing pioneering work in national musicology and personifying its textual embodiment.

Key words Cubanness, Afrocubanismo, Rumba, Alejo Carpentier, Fernando Ortiz, Afrocubanista, Ethnomusicology