

■ 〈부에나비스타소셜클럽〉에 물음표 달기:

순수와 불순함의 변주곡

장 재 준

가능한 한 여러 차원의 경험을 해보고 나서야
비로소 우리는 한 장소에 대해 알게 된다.
한 장소를 파악하기 위해선 우리는 사방에서
그 장소를 향해, 또한 그 장소로부터
동서남북 사방으로 다시 가보아야 한다.

- 발터 벤야민, 『발터 벤야민의 모스크바 일기』

1. 음반과 다큐멘터리의 앙상블

바야흐로 우리는 문화를 쇼핑하고 검색하는 시대를 살고 있다. 각종 소비행위가 문화 섭취로 등치되고, 문화적 감성과 마인드가 소비 욕구이자 자본이고 자산으로 통하는 시대를 살고 있다. 멀티 콘센트 또는 유니버설 어댑터를 내장한 문화 소비자(prosumer)인 우리는 갈수록 다양한 문화적 콘텐츠에 개방된다. 문화적 자폐증이 일국적인 경제적 쇄국정책보다 훨씬 더 시대착오적일 수밖에 없는 문화상품 시장의 세계화, 혹은 문화기술(Culture Technology)과 생산적으로 연계된 문화콘텐츠산업의 세계화 시대에 자의든 타의든 늘 접속되어 있다. 소통, 교류, 섞임, 유목으로 표상되는 오늘날, 원하든 원하지 않든 우리는 문화적 메스티소(mestizo cultural)로 살아가기 위해 문화적 노마드의 궤적을 밟으며 스스로를 부단히 업데이트시키고 있다.



이브라임 페레르가 무대에서 열창하고 있다. 영화 〈부에나비스타소셜클럽〉의 한 장면

전 세계를 상품 혹은 상품시장으로 디자인하고 분류하려는 세계화는 다문화주의를 결코 월경(越境)의 장애로 사고하지 않는다. 오히려 “차이와 다양성은 오늘날 세계시장을 창출하는 조건”이자 성장 동력으로 각광받고 있다. 물론 그것은 문화적 다양성이란 구실로 저비용·고부가가치를 창출하는 모든 문화영역을 상품화시키고자 하는 자본의 논리가 관철되는 것을 의미한다. 자본의 이동 경로를 따라 문화적 획일화/균일화를 전지구적으로 촉진시킬 루트와 코드의 개발과 전파를 동반한다. 즉, 문화적 취향과 트렌드를 관리하고 경영하는 초국적 문화자본과 복합적 문화경제는 차이와 다양성의 확대 재생산에 기꺼이 투자하는 한편, 차이와 다양성을 끊임없이 해석하고 정형화하고 글로벌 스탠더드로 만드는 작업도 어김없이 병행한다. 따라서 다문화주의의 핵심논리인

공존과 인정의 이면에는 자본과 상징권력, 곧 힘의 역학관계가 때로는 은밀하게, 또 때로는 노골적으로 작동하기 마련이다. 정치적 지향과 이데올로기적 표식이 늘 상표처럼 따라붙는다.

그렇다면, 첫 번째 질문. 음악에는 차이와 다름이 어떻게 변주되고 있는가? 리오타르의 지적처럼, “아침에는 켈틱 하프 음악을 듣고, 오후에는 브루스 스프링스틴(Bruce Springsteen), 저녁에는 중동의 디스코 음악을 듣는 것이 일상사”가 된 오늘날, 음악 산업은 다양한 지리적·문화적·인종적 코드를 어떻게 조율하고 어떤 루트를 통해 상업적 약호로 치환시키는가? 〈부에나비스타소 셀클럽〉에 꼬리표처럼 따라붙는 월드뮤직에 우선 물음표를 달자는 얘기다.

월드뮤직? 물론 마케팅 용어다. 주지하듯이 1987년에 영국 런던 소재의 영세 음반 회사들이 라틴아메리카, 아프리카(세네갈, 말리, 나이지리아 등), 아시아의 유색인종 음악과 미국 및 유럽의 비주류(팝과 록, 포크와 블루스, 컨트리와 재즈 및 라틴음악을 제외한) 음반을 선별하고 분류해서 진열·홍보·판매하기 위해 주조한 음악 장르 용어다. 거칠게 표현하자면, 차이를 파는 구별 산업인 월드뮤직 신화는 이민과 이주가 발생시킨 틈새시장의 잠재 수요와 이를 표적으로 삼는 음반 회사의 마케팅 전략, 이 둘의 랑데부에 의해 탄생되었다. 하지만 월드뮤직이라는 용어는 다양한 종족음악학적 계보와 서로 상이한 역사적·문화적·사회적 토양을 지닌 제3세계 음악의 복합적 성격을 배제하고 단순화한다는 점에서 형용모순에 빠지고 만다. 왜냐하면 표면적으로는 차이와 다름을 긍정하며 음악적 다원주의를 표방하지만, 사실상 그것을 사상(死狀)하는 서구 중심주의적 이분법과 인종주의적 분류 체계(백인의 인종적 헤게모니와 문화적 우월성)에 태생적으로 종속되어 있기 때문이다. 다름(열등 혹은 원시?)과 차이(결여?)를 해석

하는 서구주체의 심리적 양면성과 양가성을 숨기지 않기 때문이다. 다시 말해 주류/비주류, 백인/유색인종, 북미와 유럽/제3세계 사이의 빗금을 제거하지 않고 그 차이에 여전히 등을 기대고 있다는 얘기다.

따라서 대상화된 타자, 곧 자기애적 페티쉬를 충족시키고 자극하는 이국적 타자가 월드뮤직의 신화소가 된다. 촘촘한 문화산업의 그물망에 포획된 포르투갈의 파두, 세네갈 출신의 유수 은두르의 음반, 알제리의 라이음악, 안데스와 아프리카의 퓨전인 페루 네그로(Perú Negro) 등이 그렇게 해석되고 또 그렇게 소비된다.

쿠바 음악(월드뮤직의 하위 장르로서)도 예외일 수는 없다. 쿠바 음악의 경우는, 특히나 그 음악이 1959년 쿠바 혁명 이전에 유행했고 혁명 이후에 퇴조한 것이라면, 그래서 그 순수성과 진정성 및 전통성과 민속성 또는 민중성이 오랜 기간 밀봉되었다고 홍보한다면 그것이 불리일으키는 이국적인 정취와 희소가치는 배가된다. 이를테면 “가장 폐쇄적인 공간에 있었기에 가장 순수함을 지킬 수 있었다”는 식의 해석이 유포될 수 있는 것이다. 낭만적 은둔을 연상시키는 고립과 폐쇄가 실은 봉쇄이고, 이질적인 어울림 혹은 혼종성의 꾸밈음이 순수함이며, 크로스오버 또는 하이브리드 음악이 리듬과 타악기의 용광로인 쿠바 음악의 본질적 속성임에도 불구하고 마치 혁명 전 쿠바 음악의 순수함이 냉동상태로 보존된 게 쿠바에 대한 전방위적 봉쇄 덕분인 양 호도하는 것이다. 사회주의 체제의 정체성(停滯性)과 비시장성의 부산물이고 유물인양 설레발을 친다.

어쨌거나 추초 발데스와 이라케레(Irakere)가 코러스로 참가하고 쿠바의 롤링 스톤즈로 통하는 로스 반반(Los Van Van)과 무라카미 류가 심취했다는 에네헤 라 반다(NG La Banda) 등이 백밴드 역할을 하는 가운데 〈부에나비스타소셜클럽〉이라는 음반

(1997)과 다큐멘터리영화(1999)의 앙상블에 의해 쿠바 음악 열풍이 세계를 강타했다. 봉쇄된 비자본주의적 타자가 아프리카적 색채와 협화음을 만들어내는 이중주에 세계가 들썩거렸다. 이를 두고 《롤링스톤》지는 “쿠바 음악의 침공”이라고 표현했다. 아닌 게 아니라, 《인터내셔널 헤럴드 트리뷴》지에 따르면 “월드뮤직계의 선두에 서 있는 쿠바 음악은 1999년 50억달러의 매출을 올려 360억 달러로 추산되는 세계 음반시장의 14%를 차지”하기에 이르렀다. 잭팟을 터트린 쿠바 음악의 수익금이 어느 나라의 누구 호주머니를 살찌우는지는 차치하더라도 쿠바 음악이 음악 산업의 메인과 메이저로 다시 부상한 것만은 확실해 보인다. 물론 〈부에나비스타소셜클럽〉 신드롬은 2004년 처음으로 외국인 관광객 200만명 시대를 열고, 2008년 한해 27억 5천만달러에 달하는 (사탕수수 산업을 능가한다) 쿠바의 외국인 관광수입에도 한몫 톡톡히 기여했다. 비록 쇼케이스 혹은 주크박스 속 ‘달리 음악’으로 박제된 느낌이 강하지만, 빈사상태에 빠졌던 쿠바 혁명에 다시 생기를 불어넣은 관광산업의 도우미이자 캠페인 송 구실을 한 것임에는 틀림없어 보인다.

동명의 음반과 듀엣을 이루며 여러 긍정적인 시너지 효과를 창출했음에도 불구하고 〈부에나비스타소셜클럽〉은 분명 쿠바 음악과 쿠바 또는 쿠바혁명에 대한 특정한 이미지를 산출하고 유포시켰다. 음악과 영상, 소리와 이미지의 접속을 통해 심상치 않은 각인효과를 낳았다. 하지만 ‘빅쇼’의 게스트인 노장 뮤지션의 음악 향연에 쏟아진 찬사와 그들 삶의 묵직한 서러움에 속절없이 공명하는 이들은 헤아릴 수 없을 만큼 많았지만, 정작 이 음악영화가 재생시키는 심각한 정치적·이데올로기적 메시지에 귀를 기울인 이들은 흔치 않았다. 비정치성의 정치성 혹은 지극히 정치적인 비정치성에 주목하는 경우는 의외로 극히 드물었다. 이러한

저간의 사정이 바로 〈부에나비스타소셜클럽〉의 발성법과 시각 문법에 물음표를 달게 하는 가장 큰 이유다.

2. 음악과 정치, 기억과 망각의 이중주

어슬렁거리기는 역사, 플롯 혹은 행위만큼이나
공간을 해체한다.

- 쉬잔 엠 드 라코트, 『들뢰즈: 철학과 영화』

빠어난 영상미와 문학성이 빔 벤더스의 〈베를린 천사의 시〉를 이끌어 간다면 그의 〈부에나비스타소셜클럽〉을 밀고 가는 힘은 이미지와 음악성이다. 〈부에나비스타소셜클럽〉에서 카메라라는 이 발화 주체는 어떤 감정의 잉여도 허락하지 않는 듯하다. 보이는 신명이나 거리의 소리에는 도통 귀를 기울이지 않는다. 그저 아바나의 남루하고 누추한 골목길을 어슬렁거릴 뿐, 피사체를 좀체 응시하는 법이 없어 보인다. 피사체와의 거리를 제거하거나 군중 속으로 잠입해 들어가고자 안달하지 않는다. 〈베를린 천사의 시〉에서 새의 눈과 날개를 장착하고 의식과 창문과 건물들을 아크로바틱하게 휘젓고 다녔던 빔 벤더스의 카메라는 여기서는 그저 풍치(風齒)를 앓는 건물들과 창문들을 불연속적이며 암호 해독적인 여행자의 시선으로 관람·관망할 뿐이다. 흑백과 컬러를 〈베를린 천사의 시〉에서처럼 교직시켜 여행 브로셔와 그림엽서를 드로잉하는 듯하다.

이 흑백과 파스텔 톤의 병치와 혼합은 영화를 관통하는 핵심적인 정서인 향수와 동경, 그리고 낭만적 모티프에 광택을 입히는 듯하다. 하지만 전체적으로 건조하리만큼 무정한(‘비정한’이라고 해도 용서된다) 터치로 쿠바의 양상함을, 센트로 아바나의 비



〈부에나비스타소셜클럽〉의 감독 빔 벤더스

루함을, 삶의 강박함을 들고 찍기로 잡아낼 뿐이다. 그래서 빔 벤더스의 카메라에 담긴 아바나는 ‘스위트 아바나’가 아니다. 영화 〈딸기와 초콜렛〉에서 아바나 거리를 멀리 굽어보며 게이 지식인 디에고가 다비드에게 말하던 “세상에서 가장 아름다운 도시”와는 거리가 멀다. 퇴락과 몰락의 징후들을 좇는 빔 벤더스의 시선과 동선은 〈베를린 천사의 시〉에서 폐허를 관조하고 소요하던 늙은 이야기꾼(호메로스)의 그것들과 시나브로 오버랩된다.

그렇다. ‘적과의 춤’(Dancing with the Enemy) 실연(實演)하는 카메라의 스텝은 일견 낮은 포복, 까치발을 연상시키기도 한다. 하지만 엄밀한 의미에서 낮은 곳에서부터 접근한다거나 외과의사적 시선을 투사한다고는 볼 수 없다. 언뜻 도시 지도그리기 혹은 도시라는 텍스트 읽기를 수행하는 만보객(flâneur)의 행

보를 흉내 내는 듯도 하지만, 카메라는 ‘봄과 앎의 변증법’(a dialectics of seeing)을 통한 벤야민식 탐사(probe)를 실행하지는 않는다. 게다가 카메라 뷰 파인더의 가운데를 점유하는 것이 쿠바나 쿠바 민중인 것은 결코 아니다.

〈리스본 스토리〉에서 라틴 음악과 사운드 엔지니어를 스크린 중앙으로 소환했던 빔 벤더스의 카메라는 〈부에나비스타소셜클럽〉에서는 음악, 좀 더 엄밀하게 말하자면 1930~50년대를 풍미했던 쿠바 음악과 음악인(클럽)을 라이브 무대의 한가운데로 호명한다. 이 라이브 콘서트를 뮤직 비디오 스타일로 엮어내면서 빔 벤더스는 요란스럽지 않은 카메라 워크와 단순하면서도 절제된 영화 문법을 채택했다. 화면 톤이 서로 다른 소니 디지베타와 디지털 핸디캠으로 촬영된 쇼트들을 적절하게 배합했다. 특히나 음악과 영화를 중재하며 관객의 감정선을 조율하는 연출력과 편집술은 가히 일품이었다. 관객의 눈물까지 훔치는 빔 벤더스의 탁월함은 이브라임 페레르와 오마라 포르투온도가 ‘실렌시오’(쉿!)를 절창할 때 절정에 이른다. 라틴 재즈에 대한 오마주인 다큐멘터리 〈54번가〉의 백미였던 아버지 베보 발데스와 아들 추초 발데스의 엔딩 듀엣에 버금가는 실로 가슴 저린 순간이었다. 게다가 노장 뮤지션들의 노래와 연주와 이야기는 또 얼마나 구성지고 먹먹하고 진솔했던가. 하지만 거기까지다.

〈슈퍼 8 스토리〉에서 에밀 쿠스투리치가 ‘노 스모킹 오케스트라’를 카메라에 담으면서 선보였던 미학적 역동성과 서사성 및 역사성을 〈부에나비스타소셜클럽〉에서는 찾아볼 수 없다. 쿠바의 일상성(돈, 성공, 사랑, 섹스, 불륜 등)을 힙합과 레게 리듬에 실어 거침없이 토해내는 관타나모의 젊은 밴드 마데라 림피아(Madera Limpia)를 추적하는 알리나 테오도레스큐의 〈천국〉과 비교하면 〈부에나비스타소셜클럽〉은 ‘인간극장’과 ‘가요무대’를 신

파조로 접합시켜 놓은 듯하다. 빔 벤더스는 암스테르담과 카네기 홀 공연실황을 담은 비디오 클립과 이브라임 페레르의 솔로 음반 취입 과정 그리고 에그렘 스튜디오의 연습 장면을 미묘하게 교차 편집하고, 거기에 노장 뮤지션들의 인터뷰를 간주곡처럼 삽입시킬 뿐이다. 인터뷰 내용 또한 이마의 주름살까지도 오선지를 닮은 듯한 거장들의 파란만장한 삶의 제1장이랄 수 있는 개인적 이력과 가족적 내력에서 좀체 확장되는 법이 없다.

에드워드 사이드의 지적처럼 “음악은 사회적”임과 동시에 시대의 메아리일 수밖에 없음에도 불구하고 영화 속의 인터뷰와 음악과 내레이션은 당대의(1930~50년대) 역사적·사회적 상황을 맥락화하지 않는다. 따라서 퍼커션들이 아무리 동당거리고, 처연하고 유장한 가락이 우리 고막을 아무리 애잔하게 두드려도 그 내막은 알 수 없다. 당시의 정치적·경제적 상황은 내레이터인 라이 쿠더의 일렉트릭 슬라이드 기타 선율에 모두 묻히거나 미끄러지고 만다. 한마디로 영화는 파란만장한 쿠바의 근현대사를 동시 녹음할 의향이 없다. 음악은 케스팅하지만 아바나 곳곳에 이명(耳鳴)처럼 떠도는 역사는 안중에도 없고, 악보에 각인된 사회를 해독하고자 애쓰지도 않는다. 빔 벤더스가 <소울 오브 맨>에서 블루스 거장들의 삶과 음악을 탐사하며 견지한 나름의 역사 다큐멘터리 기법을 <부에나비스타소셜클럽>에서 찾아보기란 참으로 쉽지 않다. 비록 영화의 도입부에 혁명 이후의 정치적 정황을 담은 사진 몇 컷을 삽입시켜 놓았다고는 하지만, 그저 변죽만 울린 격이다. 다윗과 골리앗(링컨 동상 앞의 카스트로), 카스트로와 체 게바라(골프 치는 모습), 이 두 쌍의 역사적 함수관계와 그 함의를 한낱 웃음거리, 볼거리로 치부할 뿐이다. 쿠바혁명 이후에 미국을 방문한 카스트로를 골프 약속 핑계로 외면한 아이젠하워, 쿠바 미사일 위기 직후 체 게바라와 골프시합을 하며 케네디에게 골프

회동을 제외한 카스트로의 유화적 제스처 등, 사진 속의 구체적인 세부와 정치적 배경은 알베르토 코르다에 의해 일제히 스크린 밖으로 밀려난다. 대신 그 자리는 카스트로의 ‘승부욕’으로 가득 채워질 뿐이다.

아울러 영화는 1930~50년대 쿠바 음악의 수용과 유통 패러다임에 대해서도 일절 언급하지 않는다. 쿠바 출신의 망명 소설가 카브레라 인판테가 시나리오를 맡은 영화 〈로스트 시티〉에서 뿐만 아니라 〈벽시〉, 〈대부 II〉, 〈원스 어폰 어 타임 인 아메리카〉 등에서도 자신의 존재감을 과시한 마이어 랜스키와 그의 대부인 바티스타, 이 둘의 빅딜에 의해 관리되던 아바나(일명 ‘라틴 라스 베가스’)의 밤 문화에 대해서도 침묵으로 일관한다. 스윙 재즈와 갱, 그리고 여자, 이 삼박자가 영화 〈카튼 클럽〉 속의 쇼 비즈니스를 꾸려나간다면 부에나비스타소셜클럽이 환대받던(buena vista) 시대의 스카페이스는¹⁾ 바로 이 마이어 랜스키였다. 〈부에나비스타소셜클럽〉의 도입부에 삽입된 첫 번째 사진 속의 호텔 아바나 리비에라(Habana Riviera)도 사실 몽마르트르 나이트클럽(Montmartre Nightclub), 몬시뇰 레스토랑(Monseigneur Restaurant), 그리고 호텔 나시오날(Hotel Nacional de Cuba)²⁾ 등과 마찬가지로 이 마이어 랜스키의 사업장이자 그의 패밀리 숙소였다. 하지만 멕시코의 티후아나와 함께 “매춘의 메카”, 카리브의 소돔과 고모라로 통하던 아바나의 그 ‘화려한 시절’에 대해서는 함구한다. 대신 카메라는 여섯 번째 자식을 욕망하는 90살 넘은 콤파이 세군도의 몽둥이만한 시가를 장난처럼 잡을 뿐이다. ‘더티 댄싱’과 섹스 쇼가 성행하고 ‘물랑루즈’식 나이트클럽과 카

1) 알 카포네의 별명이자 마리엘 항구의 엑소더스를 스크린에 옮긴, 알 파치노 주연의 쿠바계 마피아를 다룬 영화명이기도 하다.

2) 미국에서 활동하던 마피아 보스들의 대규모 회합, 아바나 컨퍼런스가 1946년 12월에 이곳에서 열리기도 했다.

바레들이 성업하던 시대의 음악 소비 주체와 소비 패턴 및 사회 문화적 컨텍스트에 대해서는 거의 언급하지 않는다. 대표적인 섹스 휴양지이던 바라데로나 아바나의 콜론지역이 아닌 산티아고 데 쿠바의 홍등가에서 음악을 팔던 가난한 시절을 회상하는 엘레아데스 오초아의 일회적이고 우회적인 진술이 결코 그 큰 부재의 알리바이가 될 수는 없는 노릇이다. 키만 한 기타를 손가락처럼 들고 다니던, 바로 그 쿠바 음악의 황금시대의 참담한 사회상을 그냥 설핏 들려줄 뿐이다.

그리고 노장 피아니스트 루벤 곤살레스가 스크린 밖에서 증언했듯이, 1950년대 말까지만 해도 쿠바에서는 일반인과 음악인을 상대로 한 노골적인 인종차별이 자행되었음에도 불구하고(‘Don’t you have anyone a little lighter’), 백인들과 극소수의 쿠바 상류층만이 관객으로 입장 가능하고 무대는 흑인들로만 꾸며지던 카바레와 클럽들로 흥청거렸음에도 불구하고, 카메라는 관광객-관광객의 시선으로 월드뮤직의 흥행 보증수표인 뮤지션들의 검은 얼굴만을 묵묵히 클로즈업할 뿐이다. 쿠바와 미국의 민감한 역사, 그 치명적인 진실-늑에 발을 들여놓기엔 카메라와 기타가 너무 영리한 탓일까. 노장 뮤지션들의 카네기홀 공연과 뉴욕 투어만을 어린아이처럼 천진난만하게 좇을 뿐이다.

결국 <부에나비스타소셜클럽>은 쿠바와 쿠바 음악을 소재로 하고 있지만 쿠바 또는 카리브의 역사성과 음악사회학적 시선을 제거하고 있다. 자크 아탈리가 『소리: 음악의 정치경제학』에서 논하듯이 “사회의 반영체” 혹은 “사회인식의 수단”인 음악은 정치적·사회적·경제적 변수와 불가분의 관계를 맺고 있음에도 불구하고 말이다. 이래저래 영상이 요동치거나 영사기가 흥분할 리는 만무해 보인다. 이쯤 되면 차분함이 도를 넘어 따분할 지경이 아닌가. 어떻게 보면 빔 벤더스는 음악만 강물처럼 흐르게 내버려

두고 일절 영화 흐름에 개입하지 않는 것처럼 보이기도 한다.

그럼 이제 뼈뚫한 질문 하나 엇박자로 넣어보자. 정녕 빔 벤더스는 어떠한 감정에든 발을 담그는 법이 없는가? 과연 발화 주체의 시각과 욕망과 선망을 카메라는 단속(짐작하겠지만 단속이 곧 노출인 경우도 있다)만 하고 노출시키지는 않는가? 일견 무뚝뚝하고 무덤덤해 보이는 그래서 노련해 보이기까지 하는 이 카메라 핑거링은 문화제국주의와 비예술적 잔향을 깔끔하게 필터링하는가? 빔 벤더스의 표현대로 “이미지 셀링”(image selling)과 정말이지 무관한가? 대답은, 그렇지 않다는 것이다. 그 이유는, 그 징후와 징표는 뮤지큐멘터리(musicumentary) 곳곳에 음표처럼 코드화되어 있다.

우선, 문화자본에 의해 구축되는 타자의 발명, 발굴, (재)발견의 논리를 지적할 수 있다. 이러한 논리, 마케팅 전략은 내레이션 중간 중간에 추임새처럼 삽입되어 있을 뿐만 아니라 영화의 홍보문구와 영화제작에 참여했던 당사자들(특히나 〈파리 텍사스〉 이후 다시 의기투합한 빔 벤더스와 라이 쿠더)의 인터뷰 곳곳에서도 발견된다. 가령 빔 벤더스는 영화에 곁들여 낸 책(Companion Book to the Film)의 서문에서 “모든 것을 소비하는”³⁾ “미래에서 온 사람들”에 의한 이야기와 음악인들의 발견을 누차 강조하고 있다. 아울러 제3세계 음악 찾기라는 것이 월드뮤직의 베테랑 탐험가 라이 쿠더에게는 보물 사냥과 진배없어 보인다. 그리고 낙천적이며 선량한 칼리반들이 거주하는 이 신세계에서 카메라와 기타로 무장한 이들 백인들이 발견하는 황금 노다지, 곧 음악은 그들에게 시간이기도 하고 공간이기도 하다. 그래서 ‘쿠반 타임’(Cuban Time)이 배경음악처럼 흐르는 아바나는, 그 이국적인

3) 영화의 말미에서 피오 레이바가 뉴욕의 한 윈도우 디스플레이에 진열된 유명 인사를 닮은 밀랍 인형을 보며 이와 유사한 말을 하기도 한다.

게토는 꿈과 유년 시절을 상기시키는 몽환적인 신천지로, 가르시아 칸클리니(García Canclini)의 표현을 빌리자면, “다시기적 이질성”(heterogeneidad multitemporal)이 지배하는 팔림세스트 같은 공간으로 한껏 부각된다. 자연스럽게 시간을 역류시키는 1940~50년대산 뷰익, 시보레 벨에어, 닷지 킹스웨이, 프레이저 맨하탄 등이 맘껏 스크린을 부유한다. 당연히 아바나는 아련한 기억 속에 유폐된 앤디 가르시아식의 ‘로스트 시티’(The Lost City)로 애잔하게 그려진다.

그렇다면, 또 다른 질문. 스크린 안팎에서 구축되는 타자의 발명, 발굴, (재)발견의 논리에 쿠바혁명은 어떤 기여를 하는가? “상업주의에 물들지 않았기에” 순수하다며 쿠바 음악을 높이 평가한 빔 벤더스와 라이 쿠더는 어떻게 쿠바 음악과 음악인을 시청각 상품 논리로 포장하는가? 대답은 의외로 간단하다. 영화에서 쿠바혁명은 음악인들을 조기에 불명예 은퇴시킨 장본인으로 환기된다(쿠바는 평균수명이 78살로 <식코>의 나라 미국을 추월한 선진국 수준이며 쿠바의 노장 뮤지션들이 대부분 70~90살이라는 것은 잠시 잊도록 하자). 부당하게 쿠바 음악(아프로-쿠반 재즈, 손, 단손, 볼레로 등)을 도태시켰을 뿐만 아니라 대중음악에 철퇴를 가한 보이지 않는 손으로 지목된다. 이것은 빔 벤더스와 라이 쿠더가 쿠바혁명에 붙이는 첫 물음표이자 느낌표다. 음악에 눈이 멀어 간과하기 쉽지만 선뜻 맞장구치기도 쉽지 않은 논리다. 왜냐하면 이것은 혁명 전이나 후의 부단한 섞임과 접목 및 다양한 실험을 도외시한 채 쿠바 음악을 정태적으로 파악하기 때문에 빚어진 오해이고 왜곡이기 때문이다.

게다가 <부에나비스타소셜클럽>의 매파(媒婆)역을 담당했던 후안 데 마르코스 곤살레스(1954년생)가 갈파했듯이 “많은 사람들이 생각하는 것과는 달리 카스트로 이후에도 쿠바 음악은 지속되었

다”. 법고창신(法古創新)의 정신에 걸맞게 더 ‘좋은 음악’(buena música)을 창조하기 위해 영미의 록과 안데스 음악을 섭렵하고 쿠바의 전통음악에 젊은 피를 수혈하는 작업을 주도하고 있는 후안 데 마르코스 곤살레스 자신이 바로 산증인이다. 그의 존재는 〈부에나비스타소셜클럽〉에 내재하는 모순의 가장 돋보이는 증거다. 빔 벤더스와 라이 쿠더는 영화에 등장하는 노장 뮤지션들을 쿠바 전통 음악, 특히 손(son)의 마지막 전수자인 것처럼 조명하면서도 쿠바 최고의 예술교육 기관인 국립예술학교 출신의 아달베르토 알바레스(1948년생)처럼 세계적인 명성을 획득한 젊은 소네로와 밴드(‘Son 14’)의 존재에 대해서는 이렇다 할 언급을 하지 않는다. 그렇기에 더더욱 퍼커션 연주자이자 라이 쿠더의 아들인 요아힘 쿠더의 자리는 억지스럽고 험거워 보일 수밖에 없다.

그리고 ‘쿠바혁명에 의해 뮤지션들이 세계 시장에서 철저히 고립되었다’는 식으로 해석하는 것 또한 애석하기 짝이 없는 노릇이다. 실제로 ‘아프로-쿠반 올스타스’ 프로젝트나 〈부에나비스타소셜클럽〉처럼 공전의 히트를 기록한 사례는 없다손 치더라도, 쿠바 사회의 전반적 상황이 열악했음에도 불구하고, 베니토 삼브라노의 음악 영화 〈아바나 블루스〉에서도 확인할 수 있듯이 쿠바 뮤지션들에게 음반 제작은 여전히 멀고도 힘든 길임에도 불구하고, 1999년 기준으로 6,000명 이상의 쿠바 뮤지션들이 일정기간 해외에서 순회공연을 가졌다. 그들은 라틴아메리카, 아프리카, 유럽(미국의 라틴음악 돌풍은 별개로 치더라도) 등지에서 상대적으로 두터운 마니아층을 확보하고 있었다. 라이 쿠더가 ‘발굴’했다는 피오 레이바만 하더라도 1991년 4개월간의 서아프리카 순회공연에서 이미 ‘열렬한 환대’(buena vista)와 추종을 경험한 바 있는 살아있는 전설이 아니던가. 그런 그의 인지도와 상품성을 충분히 인지했기에 빔 벤더스는 〈부에나비스타소셜클럽〉의 후속편

이랄 수 있는 그의 영화 <무시카 쿠바나>의⁴⁾ 주인공으로 그를 다시 지명하지 않았겠는가. 그 뿐인가. 8만명이 운집한 칠레국립경기장에서 1990년대판 우드스톡 페스티벌을 연출한 실비오 로드리게스도 있다. 물론 그와 함께 쿠바 혁명에 다채로운 화음을 선사했던 파블로 밀라네스의 명성 또한 진즉에 쿠바를 벗어났다. 그리고 뭐니 뭐니 해도 1992년 이후로 해마다 채택되는 유엔의 대쿠바 금수조치 규탄 결의안을 묵살하며 미국이 50년 가까이 고수하고 있는 쿠바 봉쇄정책에⁵⁾ 관해서는 ‘엠바고’ 사안인 양 일체 언급하지 않는 것은 앞에서 지적한 논리들의 빈약함을 참으로 돋보이게 만든다.

어쨌거나 <리빙 아바나>, <맘보 킹>, <내가 쿠바를 떠났을 때>, <로스트 시티>, <카차오> 등을 통해 쿠바 음악인들이(아르투로 산도발, 셀리아 크루스, 이스라엘 카차오 로페스 등) 쿠바혁명을 피해 뉴욕과 마이애미로 망명한 사실을 대대적으로 환기시켰던 문화자본은 이제 쿠바를 선택한 음악인들을 쿠바혁명의 상징적인 피해자로 지목한다. 난민 아닌 난민으로, 살아있지만 잊혀진 존재로 세상에, 세계 시장에 소개한다. 의도했든 의도하지 않았든 자유와 예술의 불모지에 핀 야생화(할미-할배꽃)로 그린다.

3. 발견과 은닉의 미학

<부에나비스타소셜클럽>이 ‘발굴’했다는 이브라임 페레르의 경

-
- 4) 전작에 비하면 극영화적 장치를 훨씬 더 많이 차용했을 뿐만 아니라 마리오 리베라와 페드로 루고 마르티네스 등의 결합으로 음악이 한결 젊어졌고 일상과 더욱 밀착되었다고 평가할 수 있겠으나 전체적으로 <부에나비스타소셜클럽>을 향한 도돌이표 또는 송가로 읽힌다.
- 5) 1992년과 1996년에 각각 제정된 토리첼리법과 헬름스-버튼법은 쿠바에 대한 경제제재를 강화하고 있다.
-



이브라임 페레르(1927~2005)

우도 예외일 수는 없다. 비움의 철학과 빈자의 미학을 체득한 그는 사실 동료 뮤지션보다는 대중과 오히려 더 친밀하게 소통한, 과라차, 손, 볼레로의 대가 중 한 명이였다. ‘슈사인보이’이기도 했다는 이브라임 페레르는 쿠바혁명 이후인 1960년대에 유명한 소네로인 파초 알론소가 주도한 밴드(Pacho Alonso y sus Bocucos)의 보컬리스트로 활발하게 활동했다. 쿠바 미사일 위기가 있던 해인 1962년에는 밴드 멤버들과 함께 프랑스와 동유럽 등지로 순회공연을 떠나기도 했고, 그해 10월에는 볼쇼이극장 무대에 오르기도 했으며, 만찬장에서는 소련의 후르시초프 서기장 바로 옆에 배석하기도 했다. 게다가 칠레 공연을 끝으로 라이 쿠더가 쿠바로 오기 약 5년 전인 1991년(65살)에 공식적으로 은퇴했으니, 쿠바혁명에 의해 철저하게 잊혀지고 음악활동에 많은 제약을 당했다고 단정하는 것은 서구인들의 선입견이자, 혁명 후

쿠바의 음악 관련 제도 변화 및 문화정책에 대한 무지와 거부감의 표출이 아닐 수 없다. 서구적 음악 산업 시스템에 근거한 단성적인 해석이 아닐 수 없다. 이브라임 페레르 본인도 “외국 관광객이 아니라 쿠바인을 위해서 음악을 할 수 있었기에 혁명 이후의 상황이 한결 나았다고” 술회하지 않는가. 더군다나 쿠바뿐만 아니라 다른 모든 나라들에서도 시간의 흐름에 따라, 취향과 감각의 변화에 의해, 자본을 위시한 여타 비예술적 논리에 떠밀려, 술한 거장들이 대중의 망각 속으로 사라졌고 사라지는데, 왜 유독 쿠바의 경우에만 이례적인 의미를 부여하려고 애쓰는가. 정도의 차이는 있을지언정 세상 어디에도 노인들을 위한 나라는 없지 않는가.

그리고 루츠 음악의 위대한 발굴자인 라이 쿠더는 이브라임 페레르를 ‘쿠바의 넷 킹 콜’이라고 명명하는데, 어떻게 넷 킹 콜이 잊혀진 존재가 될 수 있겠는가. 비유 구문 자체가 비문이다. 하기가 1930~50년대 쿠바 음악의 거장을 지목하는 것이 쿠바에서 골초를 찾는 일만큼이나 난망한 노릇일 테지만, 쿠바의 넷 킹 콜이라는 수식어는 사실 손과 볼레로, 맘보와 룸바 등 거의 모든 쿠바 리듬에 통달한 리듬의 달인 베니 모레(Benny Moré)에게 돌아갈 몫이 아니던가.⁶⁾ 물론이다. 스킬과 기교가 아닌 날 것의 음성으로 밀질긴 속슬픔을 잘 발효시켜 그레미상까지 거머쥔 이브라임 페레르를 폄하할 이유는 전혀 없다. 그의 크루닝은 관객의 음악적 성감대를 자극하기에 손색이 없었다. “구두약처럼 검은 얼굴”에 구두코보다 더 광나는 눈과 자긍심을 가진 그의 삶과 신명과⁷⁾ 종교(아프리카 기원의 산테리아)와 쿠바 혁명에 대한 신심은 〈부에나비스타소셜클럽〉의 단연 압권이었다. 다만 그를 ‘발굴’했다고 부당하게 홍보하거나 쿠바혁명의 피해자로 과대 포장하는

6) 이브라임 페레르는 한때 클럽 아빌라르에서 베니 모레와 함께 활동하기도 했다.

7) 어머니 뱃속에서부터 춤추고 노래했다고 이브라임 페레르는 말했다.

것은 문화자본의 상품 판매 전략이고 차별화 전략이라고 지적하고 싶을 뿐이다.

물론 이국적인 타자의 발명, 발굴, (재)발견의 논리는 여기에 그치지 않는다. 곤살로 루발카바(Gonzalo Rubalcaba)와 함께 자타가 공인하는 쿠바의 최고 피아니스트 중의 한명인 루벤 곤살레스의 경우는 또 어떤가. 쿠바의 음악학자인 엘리오 오로비오(Helio Orovio)가 오죽했으면 느닷없이 “누군가 나타나서 루벤 곤살레스를 그들이 발견했다고 한다면 우스워 죽을 것이다”라고 힐난했을까. 앞서 언급한 후안 데 마르코스 곤살레스와 함께 〈부에나비스타소셜클럽〉의 자가당착적인 면모와 아바나 중심주의를 폭로하는 또 다른 드림팀 멤버는 과히라와 과라차의 대가 엘리아데스 오초아다. 1946년생인 그는 1978년 이래 수십 년간 쿠바의 전설적인 그룹 ‘콰르테토 파트리아’(Cuarteto Patria)를 주도했을 뿐만 아니라, 1968년 산티아고 데 쿠바에 쿠바 최초로 세워진 ‘트로바의 집’(Casa de la Trova)에서 활발한 음악활동을 전개한 가수이자 기타리스트다. 그리고 손(son)의 성지인 자기 고향에서의 공연을 그리워할 정도로 빈번하게 해외공연(1989년의 워싱턴 공연 포함)을 다닌 혁명정부의 문화 관료였다. 게다가 불후의 명곡 ‘찬찬’을 가장 먼저 쿠바 민중들에게 들려준 뮤지션일 뿐만 아니라 1996년에는 마코사(Makossa)의 전도사인 카메룬의 마누 디방고(Manu Dibango)와 함께 음반 〈쿠바프리카〉(Cubafrika)를 제작한 행운아(?)가 아니었나. 이쯤 되면 쿠바 혁명과 화음을 이루는 타자의 발명, 발굴, (재)발견의 논리는, 보지 않고 은닉(encubrimiento)하려는 카메라의 시각 문법에 기인한다는 것을 간파할 수 있다.

카메라가 은닉의 미학을 가장 노골적으로 드러낸 때는 오마라 포르투온도를 따라갈 때이다. 그녀는 유명한 트로피카나 클럽의

댄서가 된 자기 언니를 따라 음악을 시작했지만 언니를 따라 망명하지는 않은 쿠바의 디바다. 쿠바의 디바? 혹자는 공연 중간 중간에 “설탕!”을 연호했던 살사의 여왕 셀리아 크루스(Celia ‘Azúcar’ Cruz)를 연상할 수도 있으리라. 하지만 셀리아 크루스는 쿠바혁명 직후 미국으로 망명함으로써 설탕 나라의 디바로 기억되기에는 너무 씹쓸한 뒷맛을 남겼다.



오마라 포르투온도

어찌되었든 오마라 포르투온도 역시 1970년대에 이미 프랑스, 일본, 벨기에, 핀란드, 스위스 등지에서 수차례 공연을 했으니 무명도, 잊혀진 뮤지션도 될 수 없다. 쿠바혁명에 의해 음악활동에 큰 제약을 받았다거나 대중과 유리되었다고 속단해서도 곤란하다. 영화 <라비앙 로즈>의 실제 인물인 에디트 피아프에 곧잘 비유되는 포르투온도는 <부에나비스타소셜클럽>의 처연하고 애잔한 페이스스에 갇히기에는 ‘음역’과 활동 폭이 너무 넓다. 그러나 카메라는 그녀가 1970년대 초반에 엘레나 부르케와 함께 누에바 트로바의 여성 대표주자들 중 한 명이였다는 사실을 끝내 외면한다. 쿠바 혁명정부의 문화 기구이자 새로운 노래운동의 요람이었던 아메리카의 집(Casa de las Américas)과 맺은 30년 가까운 동지적 관계 역시 안중에도 없다.⁸⁾ 카메라는 시적 서정과 혁명적 결기를 융합시킨 ‘소총 곁에 손 음악’(Junto a mi fúsil mi son)이라는 혁명 가요를 대중화시킨 장본인이 포르투온도라는 사실에도 애써 눈을 감는다.

8) 2009년 4월 28일, 라울 카스트로가 참석한 가운데 거행된 아메리카의 집 설립 50주년 기념행사의 피날레를 장식한 인물도 이 오마라 포르투온도였다.



영화 〈부에나비스타소셜클럽〉의 한 장면

4. 설탕이나 담배보다 음악이 더 쿠바적이다

이제 시선을 아바나로 돌려보자. 여태 게으르기만 하던 카메라가 ‘Karl Ma□x’라는 간판을 포착, 그것을 다큐멘터리의 마지막 부분에 삽입시킨 저의는 대체 무엇이였을까? 공연이 끝난 야외무대를 훑듯이 차로 아바나 거리를 빠르게 지나가면서도 ‘Marx’에서 ‘r’이 누락된 것을 빠뜨리지 않고 잡아내는 참으로 ‘눈 밝은’(buena vista) 카메라. 〈부에나비스타소셜클럽〉류의 뮤지큐멘터리의 리더격인 〈시커먼 눈물〉(1997)에서는 밴드(La Vieja Trova de la Santiaguera) 멤버들이 런던 공연길에 마르크스의 묘지를 참배했는데, 빔 벤더스의 카메라는 과연 이 아우라가 떨어져나간 기표에서 무슨 의미를 포착하려 했을까? 기존의 사회주

의권과 일정한 거리를 두기 시작하며 홀로서기를 기획한 1986년의 수정 캠페인 채택을 암시하려던 것은 물론 아니었으리라. 그렇다고 마르크스-레닌주의에 대한 모든 언급이 1991년 12월을 기점으로 쿠바 헌법으로부터 삭제된 그 사실을 설마 상기시키려 했겠는가. 그렇다면 ‘Karl Ma□x’를 통해 이념의 퇴각, 이데올로기의 파산선고를 추인하고자 했을까? 아니면 쿠바 사회 혹은 건물들의 퇴락과 퇴색에 대한 알리바이로 ‘r’(revolution)을 지목했을까? 그것도 아니라면 혁명의 ‘피델-리티’(Fidel-ity) 혹은 ‘체볼루션’(Chevolution)의 퇴조와 공허함을 빈 ‘r’의 기표를 빌어 발설하려 했을까? 어쨌든 “이 혁명은 영원하다”(Esta revolución es eterna)는 플래카드 바로 뒤에 의도적으로 배치된 ‘Karl Ma□x’는 이 음악영화의 숨겨진 포스터가 된다. 완벽한 슬로진, 구호가 된다. 영화의 피날레임과 동시에 쿠바 몰락의 전주곡으로 들리기에 부족함이 전혀 없지 않는가. 반향이 큰 음악영화의 잔상으로 남아 아바나 혹은 쿠바 메타포로 각인되기에 모자람이 없어 보인다. ‘헐리웃 엔딩’과의 친연성이 너무 또렷해 보인다. 다르게 살기를 택한 쿠바인들의 길이 ‘지는 싸움’이 될 것임을, 어금니 깨문 자들의 이빨 빠진 웃음이 될 것임을, 아니 그렇게 믿는 이방인들의 속내를 정말이지 너무 흰히 드러내 보이지 않는가.

이것은 빔 벤더스와 라이 쿠더의 합주에 의해 구축되는 디지털 미학, 시각적 이미지 변주(변조?)작업이 어떻게 이데올로기를 연주하는지를 숨김없이 보여주는 것이다. 쿠바라는 필하모니(음악을 애호하다’라는 뜻이다) 오케스트라를 지휘하고 조율한 쿠바 혁명을 시각적으로 이데올로기적으로 해석한 것임이 분명하다. 이제 카메라에 ‘코드’가 장착되어 있다는 것은 자명해 보인다. 결코 다큐멘터리는, 그 시선의 정치학은 순수하지도 객관적이지도 않다. 음악 영화에 음악만 보이는 게 아닌 것이다. 음악 다큐멘터리

역시 저자가 있는 이야기하기, 연주하기(interpretar)-연출하기, 곧 해석하기(interpretar)임을 여실히 증명해 보여준다. “가능한 관찰자의 입장에서 객관적으로 머물러 애썼다”고는 하지만, 조나단 크래리(『관찰자의 기술: 19세기의 시각과 근대성』)의 표현을 빌리자면, “담론적·사회적·기술적·제도적 관계의 효과”로 존재하는 관찰자인 빔 벤더스는 “그 시대의 담론(이데올로기)이 요구하는 방식으로” 쿠바와 쿠바의 과거를 정치하게 편집·선곡하는 것이다. 봉쇄된 쿠바에서 봉인된 기억을 탐문하듯, ‘저개발의 기억’을 반추하듯, 마치 ‘슬럼독’(Slumdog)처럼 배회하던 카메라는 결국 믿는 것을 보고, 보고자 하는 것을 찍었으리라.

이제 결론에 마지막 질문만 빠진 셈이다. 설령 혁명(revolution)에서 ‘r’이 탈락되더라도 주체적으로 능동적으로 진화(evolution) 혹은 발전할 수는 없는가? 그 둘의 비틀스식 차이에 연연할 필요 없이 ‘R’, 곧 대문자 혁명의 성과를 퇴화(devolution)시키지 않는 채, ‘r’의 모양새에 개의치 않고, 현실 가능한 루트를 통해 부단히 ‘r’을 찾아 ‘r’을 향해 나아갈 수는 없는가? 그게 비틀스가 노래한 ‘리얼 솔루션’(real solution)일 수는 없을까? 혹 쿠바가 그런 길(evolution)을 가는 것은 아닐까? 아니 끊임없이 그 길을 봉쇄당하고 있는 것은 아닐까?

〈부에나비스타소셜클럽〉에는 혁명 전 쿠바 및 설탕으로 코팅된 그 시절의 기억은 ‘환대’(buena vista)받을지언정 쿠바의 곱고 러운 과거와 부담스러운 현재는 봉쇄·배제되었다는 인상 또한 지울 수 없다. 왜냐하면 문화제국주의적 선망과 욕망이 기억을 변주하고 망각이 그 기억의 베이스처럼 들리는 〈부에나비스타소셜클럽〉의 발성법이 귀에 거슬리기 때문이다. ‘기록하다’(recordar)라는 동사의 의미망을 레코딩(recording) 행위로 손쉽게 치환시켜버리는 영화의 시각문법과 카메라의 운지법이 눈에

거슬리는 탓이다. 쿠바 국기를 지키고 있는 별 하나쯤 얼마든지 더 품을 수 있을 것 같은 카네기홀이, 미국이 예사로워 보이지 않기 때문이다. 아바나를 태우며(smoking a Habana) 흥청망청 ‘쿠바 리브레’(Cuba Libre)와 ‘아바나 클럽’(Havana Club)을 들이켰던 그들이 영 미덥지 못한 까닭이다. 의심스럽기까지 하다. 잊혀진 음악이나 음악인이 아니라 ‘잃어버린 시간을 찾아서’ 쿠바로, 카네기홀로 온 것은 아닌지. 즉, 기억을 소환하지만 그 집단 기억에 새겨진 고통에는 아랑곳하지 않고 그저 과거의 영화(榮華)와 잃어버린 그 시절에 대한 향수를 리믹스한 음악에만 열광하는 것은 아닌지. 따라서 손(son)의 부활, 아니 현대적 감각으로 동시대 입맛에 맞게 손(son)을 손질한 작업(프로듀싱 또는 ‘whitening’)이 미국의 50년대 황금시대의 레퍼토리와 내밀한 하모니를 이루는 것은 아닌지. 한 발 더 나아가 음악적 취향이야말로 계급적 아비투스를 가장 첨예하게 드러낸다는 부르디외의 지적이 〈부에나비스타소셜클럽〉에도 유효한 것은 아닌지, 곧 노스탤지어를 중심으로 내세워 취향과 소비의 구별짓기를 시도하는 것은 아닌지 참으로 의심스러워진다. 좀 맵게 말하자면, 〈부에나비스타소셜클럽〉은 벨 에포크에 바쳐진 ‘벨 칸토’로 들린다. 영화 〈소이 쿠바〉에서 1인칭 내레이터인 쿠바가 담담하게 시적으로 풀어냈듯이 쿠바가 미국의 “카지노이고, 바이고, 호텔이자 사창가”이던 시절에 대한 만가(挽歌)로 보인다. 끝으로 음악이나 영화가 빔 벤더스의 뜻대로 강물처럼 흐르지 못하고 과거의 어느 한 여울목을 맴돌이한다는 느낌 참으로 강하다.

그리고 보면 영화를 보는 내내 눈이 따가웠던 이유는 디지털 영상의 노이즈 탓이 아니었다. 저 모든 순수와 불순함의 불협화음이 눈에 더 아렸던 게다. 살롱뮤직이나 ‘실내음악’이 아니라, 홀과 스튜디오 바깥, 달려 냄새가 아니라 땀 냄새 흥건히 뻗 길거

리, 광장음악이 눈에 몹시 밟혔던 게다. 첨예한 대조를 이루는 이중적 도시공간인 뉴욕의 ‘센트로’와 아바나의 ‘할렘’을 교차 제시하는 것이 껍이나 낫설었던 탓이다. 아바나의 어린 아이들과 노장 뮤지션들을 동등한 시각적 위치에 배치시키는 그 의도가 결코 순수하거나 해맑아 보이지 않았던 까닭이다. 앞서 언급했듯이 영화의 사운드 트랙 곳곳에 매복하고 있는 문화제국주의적 시선이 눈길을 사로잡았기 때문이다. 특히나 음악의 판권을 소유한 쿠바 민중이 영화에서 삭제되어 있고 여타의 쿠바 음악이 동시 녹음되지 않았기 때문이다. 그 어디서도 쿠바에 대한 희망의 노래는 보이지 않았기 때문이다. 〈부에나비스타소셜클럽〉! 귀를 맑게 씻어 주지만 ‘눈에는 씩 좋아 보이지 않는다’(No muy buena vista).

그러니 피사체를 향해 달려가고 싶은 이들이여, 뮤지코필리아의⁹⁾ 땅 쿠바와 그 음악에 함초롬히 젖어든 자들이여, 달러로 음악을 구매하지 말라. 카바레와 레스토랑에서 듣는 쿠바 음악 ‘반주’에 ‘안주’하는 꼴이란 쿠바에서 시가를 깃연실에서 태우는 맛이니. 길거리로 광장으로 아바나 밖으로 발품을 팔지어다. “소유의 길을 따르지 않은” “작지만 강한” 나라의 푸진 가락과 신명을 찾아서. “저항을 배운” 자들의 고통과 희망의 변주곡을 눈으로 직접 들으면서. 그리고 잊지 말아야 하지 않겠는가. 시커먼 설탕눈물이 배인 쿠바의 춤과 노래와 퍼커션들은 신산한 나날을 날려버리던 위무이였음과 동시에 한과 슬픔의 날을 버리던 무기였음을. 거의 모든 형태의 잡종과 변종의 계보(악보)를 아우르며 전방위적 섞임에 늘 개방적이었음을. 쿠바도 쿠바 음악도.□

장재준 - 서울대학교 강사

9) 뮤지코필리아(musicophilia): 인간의 음악적 성향을 선천적인 것으로 간주하며 올리버 색스가 주조한 합성어로, ‘음악-사랑’이라는 뜻이다.
