

탱고, 부에노스아이레스 빈민촌이 피워낸 에로티시즘

조영실 (서울대 강사)

글의 순서

- I. 들어가는 말
- II. 탱고의 기원과 역사
- III. 탱고의 사회학
- IV. 맺음말: 탱고의 근대성

I. 들어가는 말

몸이 머리를 믿지 못하겠다고 한다. 머리는 자신의 통제권을 비껴 나가는 몸을 옹아매기 위해 수고를 아끼지 않았고, 인류가 이론 학문의 업적들은 궁극적으로 몸에 대한 머리의 우위, 몸에 대한 머리의 지배의 결과물인 셈이다. 개인의 일상생활과 관습은 거대담론 구축의 역사에 눌러 사적인 영역으로만 치부된 채 담론의 역사에서 소롯이 밀려나있었다. 이 오랜 지식화, 담론화의 역사를 떠받치고 있는 것이 바로 머리와 몸, 이성과 감정, 의식과 무의식 등의 이분법이다.

그러나 머리가 몸을 믿지 못하는 이상으로 몸은 머리에 대해 불신하게 되었고 이제는 독자적인 목소리를 내겠다고 한다. 근래 다양하게 일고 있는 미시적 세계에 대한 관심 - 아날 학파로 시작된 일상사 연구나 일련의 생활양식 연구의 흐름을 비롯한 - 은 비유적으로

말하자면 ‘머리에 대한 몸의 독자성’의 표방인 셈이다. 마침내 머리에 대한 몸의 불신이 최고조에 이르렀고 머리는 자신이 막다른 골목에 이른 만큼 몸에게 많은 자율적 여지를 내어주지 않으면 안됨을 깨닫고 있다.

이러한 현상의 가장 두드러진 징후로 춤의 일상화를 들 수 있다. 가부장적 이데올로기로 인해 일상생활의 몸가짐이나 거동에 대한 규범과 제약이 심해왔던 우리 사회에서도 춤이 오락과 여가의 대중적인 부문으로 확산되고 있다. 예외적인 시간(밤)과 예외적인 공간(디스코텍이나 나이트클럽)의 문화였던 춤은 이제 생활의 시간과 공간으로 넘쳐나온다. 춤을 가르치는 사설클럽이나 공공문화센터가 늘어나고, 배우는 사람들도 춤을 건전한 취미생활이자 친교의 장으로 여긴다. 나이지국한 노부부가 왈츠를 배우면서 여가를 함께 하기도 하고, 살사와 메렝게가 흑인들의 리듬에서 비롯된 라틴댄스임을 아는 이도 늘어간다. 청소년들의 테크노 댄스나 DDR 열풍도 더이상 입시 공부에 억눌린 소수 학생들이 대중매체의 과도한 영향을 받아 행하는 불량한 일탈행위가 아니다.

몸에 관한 논의를 사회학의 한 부문으로 정립하고자 하는 영국 사회학자 실링은 이를 두고 이제는 거대담론의 공유도, 그것의 사회적 존립도 불가능해진 시대에 삶의 문제는 개개인의 몫으로 남아 온전히 혼자 떠맡아 해결해나갈 수밖에 없게 된 상황과 결부시킨다. 즉 개체에게는 이제 자신의 정체성을 확인할 수 있는 영역이 자신의 몸 외에는 남아있지 않다. 몸의 모양새나 차림에 과도한 관심을 기울이고 섭식생활에 공을 들이는 오늘날의 특이현상도 이에서 비롯되고, 몸으로 이루어지는 퍼포먼스나 몸(근육)을 움직이는 춤과 같은 연행이 점증하는 것도 몸의 체현(體現)행위에서 자신의 정체성을 드러낼 필요성 때문이라는 분석이다(크리스 실링, 1993:40).

이렇게 일상적 영역에서 춤에 대한 친화력이 증대해감에도 불구하고, 우리에게서는 추기 위한 춤이기보다 아직은 보기 위한 춤에 머물고 있는 것 중의 하나가 탱고이다. 탱고의 안무가 관능성을 질게 풍기고, 그런 만큼 아르헨티나와의 물리적 거리감에 덧붙여 더더욱 이

국적인 문화로만 느껴지는 탓이다. 사실 영화와 같은 관람물을 통해서나 겨우 안면을 튼 것도 그리 오래지 않고, 근년의 대규모 브로드웨이 탱고 공연단의 흥행도 우리 사회에서 탱고는 아직은 대형무대를 전면에 두고 멀찍이서 관람하는 춤이라는 사실을 말해준다.

아르헨티나가 원산지인 춤을 서구세계라는 중개자를 통해서 소개 받은 우리로서는 그 거리감과 이국성이 한결 더할 수밖에 없다. 제 3세계 문화를 언제나 서구를 통해서야 경험하게 되는 또다른 제 3세계 변방인 우리의 딜레마인 셈이다. 친절하지만 이 피많은 중개자의 시선을 걸러내려는 수고로움만이 결국에는 탱고의 중첩된 이국성을 상쇄시킬 수 있을 터이다.

탱고에 대해 우리말로 소개하고 있는 대중적인 문헌은 흔하지 않았다. 그러나 근래들어 인터넷에서 우리말로 된 자료들을 구할 수 있고 영어나 서어로 된 자료라면 더더욱 다양하다. 영상자료를 곁들인 사이트도 더러 있다. 특히 최근에는 탱고의 기원 및 발생에 대한 정보가 담겨 있는 단행본(우덕룡 외, 2000)과, 탱고를 사회사적 배경과 관련지은 글을 담고 있는 단행본(곽재성, 우석균, 2000)이 출간되기도 했다.

이 글에서는 초보적인 소개보다는 아르헨티나 탱고 자체에 깃들인 사회사적 맥락을 좀더 자세하게 훑어보려고 한다. 이 작업은 춤으로서의 탱고만이 아니라 노래로서, 그리고 음악으로서의 탱고까지도 아우르게 될 것이다. 우선 탱고의 발생과 변화에 대해 세부적으로 정리하도록 하겠다. 그리고 탱고의 사회사적 측면을 살펴보겠다. 먼저 마치스모와 탱고는 어떻게 연결되는지 알아보고, 다음으로는 탱고의 에로티시즘을 고찰하도록 한다. 이어서 탱고가 서구에 전해지는 과정을 문화의 '이국화'라는 메카니즘과 관련지어 분석해보고자 한다. 논의의 편의를 위해 다루고자 하는 주제들을 소제목으로 구분하도록 하겠다.

II. 탱고의 기원과 역사

1. 시대 배경

“탱고는 부에노스아이레스가 있었기에 존재했고,
부에노스아이레스가 있기에 존재한다.”

- <Historia del Tango>

부에노스아이레스는 항구도시이다. 항구도시는 물질적인 것이든 정신적인 것이든 문화의 집결지라는 특성이 있다. 또한 외지인의 유입이 빈번해 그들이 겪는 억압과 고독, 향수 등은 풍요로운 문화를 낳게 되기도 한다. 재즈가 뉴올리언즈 항 태생인 것이 그러하고, 리버풀이 자주 서구 대중음악의 실험 및 혁신의 본고장이 된 것도 같은 맥락이다. 부에노스아이레스처럼 외지인의 유입이 정책적으로 실시된 곳이라면 더할 나위가 있을까. 탱고로의 여정에 오르기 전에 먼저 아르헨티나, 좁게는 부에노스아이레스가 겪은 역사의 한 시기를 훑어 보자.

아르헨티나 근대문학을 들춰보면 공간을 가리키는 그 시대의 특징적인 단어들이 있음을 눈치챌 수 있다. 오리야, 아라발, 수부르비오, 바리오, 폰벤띠요 등¹⁾이 그것이다. 처음에는 부에노스아이레스 시(市) 외곽의 작은 고장들을 가리킨다고 짐작하기 쉽다. 이 고장들이 연방수도 부에노스아이레스 시에는 포함되지 않지만 부에노스아이레스 주(州)에는 속하기 때문이다. 그러나 시대를 거슬러 탱고의 기원으로 올라가보아야 앞에서 언급한 이름들이 가리키는 정확한 지점을 짚어낼 수 있게 된다.

1) 차례대로 orillas, arrabal, suburbio, barrio, conventillo로, 처음 세 단어는 ‘변두리, 외곽, 교외’의 뜻이다. 대개 ‘빈민촌, 빈촌’으로 옮겨 무방하다. barrio는 ‘동네, 구역’으로 옮길 수 있되, 경우에 따라 앞의 세 단어와 같은 뜻으로도 사용되곤 한다. conventillo는 19세기 중반부터 시작된 유럽이민자들을 수용하기 위한 임시주거지를 이른다. 긴 복도를 사이에 두고 양쪽에 칸칸이 지어진 구조가 수도원(서어로는 convento)을 닮아 붙여진 이름이다.

사실 부에노스아이레스 시는 아르헨티나 연방수도로 선포될 당시(1880. 9. 21)를 전후한 세기말 세기초만 해도 고작 지금의 중심가 정도만 도시라고 볼릴 정도였다. 그 외곽, 특히 남쪽 및 남서쪽 지역은 형성중인 도시 외곽의 전형적인 모습을 지닌 빈촌이었다. 탱고의 역사를 알기 위해서는 먼저 그 시대로 거슬러 올라가야 한다.

부에노스아이레스는 연방수도가 되기 이전부터 아르헨티나의 다른 내륙지역과는 이해관계가 달랐다. 부에노스아이레스 주변은 바다에 면해 있어²⁾ 거칠고 황무지같은 내륙지역과는 달리 풍부한 초지로 덮여있었다. 우리에게도 지구반대편 끝인 이곳은 신대륙에 처음 도착한 스페인으로서도 가장 먼 거리에 있었다. 전체적으로는 광활한 불모지와 같았고, 더구나 마야나 잉카, 아즈텍처럼 유구한 문명을 지닌 인디오 공동체도 존재하지 않은 채 스물에 달하는 여러 군소 부족들(Floria & García Belsunce, 1992:78)이 흩어져있었을 따름이다.

그러나 선박이 운송수단이었던 시절의 라플라타 강은 남미대륙으로 들어가기 위한 유럽의 전초지였고, 더구나 여느 강 유역이 그렇듯이 초지가 발달해 이 팜파지역은 남미대륙 안에서는 구미를 당기는 지점일 수밖에 없었다. 부에노스아이레스는 내륙지역에 비해 근대도시로 발전해갈 요건을 갖추고 있었던 셈이다. 풍부한 초지로 인해 곡물과 가축이 자라기에 적절했고, 유럽과의 교류가 활발해지면서부터 이들은 주요 수출 품목으로 변해갔다. 당연히 부에노스아이레스는 경제력이 발달해갔고 이를 바탕으로 코스모폴리탄적인 도시로 변모해간다.

내륙지방은 외부와의 교역을 위해 부에노스아이레스 항을 지날 수밖에 없었는데, 이에 부에노스아이레스가 통과세를 물리는 등 텃세를 부리자 두 지역 간에 갈등과 충돌이 깊어갔다. 이는 19세기 초중반 부에노스아이레스 시 중심의 중앙집권파와 내륙지방 연합인 연방파 사이에 무력다툼으로 번진다. 결국 1952년 중앙집권파가 최종적

2) 부에노스아이레스는 정확하게는 바다에 면한 것이 아니다. 라플라타 강은 내륙안쪽에 발원지를 갖고 있어서 이름 그대로 바다가 아니라 강이기 때문이다. 그러나 이 강은 곧바로 바다. 곧 대서양으로 연결되고 실제로 부에노스아이레스 시에서 바라다 보이는 라플라타 강은 저 멀리 수평선만 안고 있어 바다라는 착각을 불러일으킨다.

인 승리를 거두었고 이후 부에노스아이레스는 연방수도로 결정된다.

한편 중앙집권파의 통치자들은 아르헨티나의 현재가 ‘야만’의 상태라 보고 ‘문명화’를 최우선 목표로 삼았다. 그들에게 ‘문명화’란 곧 ‘유럽화’와 동일한 의미였다. 문맹율을 낮추기 위해 무상교육을 실시하고, 광활한 대지를 개발하기 위해 대규모 유럽이민을 장려한다. 이들이 선진 문명을 도입하는 데에도 기여하리라는 계산도 있었다. 또한 대대적인 전쟁을 벌여 ‘야만’의 인디오를 몰살한 결과, 아르헨티나 전국토에 순수 혈통의 인디오는 거의 자취를 감추고 만다.

유럽이민 정책의 배후에는 북미의 모델을 따르고자 하는 의도가 있었다. 남미만큼이나 광활한 지역을 개척하고 인디오를 축출하여 문명산업국이 된 미국을 본뜨는 것은 그에 대적할 만한 판아메리카(全 라틴아메리카의 통일)의 꿈을 갖고 있던 아르헨티나로서는 최선책으로 보였다. 그러나, 북미에 정착한 유럽인들은 처음부터 인디오를 박멸대상으로 보았고, 그래서 앵글로색슨계 영국인의 실용주의는 라틴아메리카의 식민통치와는 매우 상이한 역사를 보여왔었다. 반면, 아르헨티나에 이민온 사람들은 앵글로색슨계가 아니라 후진적인 경제상황에 있던 남유럽 라틴민족이었다. 그것도 이태리나 스페인 출신의 농부와 도시노동자들이 대부분이었다. 이들은 내 소유의 땅을 갖겠다는 부푼 꿈으로 대개는 가족을 고국에 남겨둔 채 이민선에 올랐다. 아르헨티나는 그들에게 일종의 ‘약속의 땅’이었던 것이다.

이들 이민자들은 내륙지방이나 팜파지역에 정착하기로 되어있었으나, 대토지소유제(라티퐁디움)가 여전히 유지되었던 탓에 ‘내 땅’은 커녕 소농도 아닌 소작농이나 인부로 전락할 가능성밖에 남아있지 않았다. 결국 이들은 토지소유라는 꿈을 접고 그나마 생존의 가능성이 엿보이는 대도시를 찾게 되었으며, 그 대상으로 부에노스아이레스시가 단연 압도적이었음은 당연했다. 이후에 들어온 이민자들은 처음부터 부에노스아이레스에 뿌리를 내리는 경우가 늘어갔다. 1869년 180,000이었던 부에노스아이레스의 인구가 1914년 1,500,000으로 8배 이상 급증(Collier 외, 1997:23)한 데에는 이들 이민자들이 주된 원인이었다.

당시 부에노스아이레스 시를 출입하는 배들은 모두 시 남동쪽³⁾인 현재의 보카 구역에 정박했다. 항구의 특성상 선박의 짐을 부릴 인부나 시내로 손님을 나를 인력거 등이 필요한 곳이었고, 마땅한 일거리가 없었던 이민자들은 대부분 이런 일용직에 매달리게 된다. 공업지구이기도 해서 항만노동자로 취업하기도 했다. 뒤이은 이민자들도 대개 이 곳에 자리잡게 되고, 그리하여 보카를 비롯한 남쪽 지역은 전형적인 유럽이민자 거주지역이 되었다. 정부는 이민자들을 위해 임시주거지(꼰벤띠요)를 마련했고, 주로 보카 지역에 마련된 임시주거지를 오랫동안 벗어나지 못하기가 일쑤였다. 그때까지 이곳에 살고 있던 구귀족층들이 현재의 팔레르모나 벨그라노 등 북쪽 지역으로 거처를 옮겼음은 물론이다.

한편 유럽에서의 이민과 함께 국내 이주도 늘어간다. 산업화가 시작될 때 으레 그렇듯 농촌지역에서 도시로의 이주가 빈번했던 것이다. 로사리오나 산파페로의 이주도 있었지만 대부분은 부에노스아이레스를 향했다. 이들 또한 가진 것 없는 하층민이라 남쪽 지역으로 몰리게 된다. 약간 서쪽 바라카스 구역도 이들의 주거지였는데, 당시 부에노스아이레스 시의 수요와 수출용 육류 가공을 위한 도축장이 있던 이곳은 하층민들이 머물 또다른 조건을 갖고 있었다.

2. 탱고의 탄생

이러한 상황으로도 짐작할 수 있듯이 19세기말 20세기초의 아르헨티나는 격동의 시기였고, 그 중추로서 부에노스아이레스가 겪는 변모는 말할 필요조차 없었다. 도시 하층민들이 모여사는 남쪽 지역은 도시와 농촌의 접경으로 아직은 제대로 된 도시의 외양을 띠지 못했

3) 당시 부에노스아이레스는 주로 현 부에노스아이레스 시의 동쪽편, 즉 라플라타 강쪽으로만 발달해 있었다. 보카 항구가 남쪽에 위치한 만큼 실제로는 현재의 중심가와 그 약간 아래쪽만이 부에노스아이레스의 전부라고 해야 할 것이다. 그러므로 이 시기를 다룬 자료나 텍스트에서 말하는 남쪽, 북쪽은 이를 엄두에 두고 파악해야 한다. 다시 말해 남쪽 구역(바리오 수르)은 현재의 남동쪽을 가리키고, 북쪽 구역(바리오 노르메)이라고 해도 현재의 중심가 북쪽 정도를 가리키게 되는 셈이다.

고, 그래서 '변두리', '근교', '외곽'이라고 표현되곤 한다. 유럽이민자들과 국내 이농자들로 구성된 다양한 도시 빈민들이 모여들게 된 이곳은 곧 애환과 향수의 고장이었다. 동시에 좀도둑이나 갱, 밀수꾼들, 뱃사람들, 뜨내기들, 게다가 여인들까지 한데 어울려 범죄와 폭력이 잦은 무법지대이기도 했다. 탱고는 바로 이 시기, 이 지역에서, 그리고 바로 이들에 의해 탄생한다.

고달프고 서러운 항구의 노동은 태양이 서쪽 지평선으로 사라질 즈음에야 끝이 나고, 휴식의 의식은 어둑한 선술집에서 서민적인 음악을 들으며 술잔을 기울이는 것으로 것으로 마무리된다. 때로 술과는 여인들과 여흥으로 춤을 추기도 한다. 대부분 가족을 두고 온 남자들이거나 미혼자인 이민자들은 이 여인들과 밤의 외로움을 달래기도 한다. 사실 부에노스아이레스는 여느 항구 도시 이상으로 매춘업이 발달해있었다. 가족제도와 그에 따른 국가질서를 유지하기 위해 1869년 매춘을 법적으로 허용했던 것이다.(Delgado & Muñoz, 1997:161).

탱고는 향수에 시달리는 이 이민자들과 몸파는 여자들 사이의 춤에서 비롯되었다. 그래서 탱고의 발상지는 보까 지역의 유곽이라는 것이 정설로 받아들여진다. 그러나 탱고가 처음부터 독자적인 춤으로 생겨난 것은 아니었다. 부에노스아이레스에는 이미 탱고 이전에 경쾌한 리듬과 빠른 템포의 밀롱가(milonga)라는 춤이 있었다. 밀롱가는 19세기 중엽 아르헨티나와 우루과이에서 생겨나 크리오요춤에서 발달한 춤을 가리킨다. 초기에는 농촌지역에서 가우초나 농민들에 의해서 주로 노래로 불렸다. 그러다가 1860년에서 1870년 사이에 도시와 농촌을 오가는 짐마차와 이주 농민들에 의해 도시로 전해진다. 부에노스아이레스에서는 처음에 국내 이주자들의 정착지인 남쪽 지역에서 주로 발달했지만, 다른 지역으로도 퍼져 보편적인 서민의 춤곡이 되었다.

일반적으로 탱고의 근원이 된 춤곡으로 밀롱가, 하바네라(habanera), 칸돔베(candombé) 셋을 꼽는다. 하바네라는 스페인의 콘트라단사(contradanza)라는 춤곡이 식민기에 스페인인과 포르투갈인에 의해

쿠바에 전해져 19세기 전반에 형성된 2/4박자의 우아한 춤의 리듬이다. 수도 하바나에서 이름을 딴 이 곡은 구대륙과 신대륙을 오가는 선원들에 의해 스페인으로, 그리고 다른 라틴아메리카국각들로 퍼지게 된다. 라플라타 강 유역으로 전해진 것도 이들에 의해서였다. 한편, 칸돔베는 아프리카 흑인의 리듬으로, 주술 의식을 전승한 2/4박자의 카니발 음악이다. 당시 부에노스아이레스에는 노예신분에서 벗어난 흑인들이 거리공연 등으로 생계를 벌고 있었다. 이들은 대부분 리우데자네이루 등에 살던 흑인노예들이었는데, 이들의 칸돔베 리듬이 탱고의 근간 중의 하나가 된 것이다.

(<http://my.netian.com/-tangozi/tango/tango2-2.htm>)

세 리듬 중 밀롱가는 탱고의 직접적 전신으로 탱고 탄생에 명백한 영향을 끼쳤다. 그러나 밀롱가와 탱고는 병행하여 발전하며, 독립 장르로도 유지되었다. ‘탱고 밀롱가’는 두 음악이 혼합된 형태로 주로 강한 리듬의 탱고를 그렇게 불렀다. 칸돔베도 본격적인 탱고가 정립되기 이전인 1875년경 이미 ‘흑인 탱고’라는 이름의 춤으로 발전하고 있다가 탱고의 본류에 합해졌던 것이다. 학자에 따라서는 이 ‘흑인 탱고’ 시기를 탱고 발생시점으로 보기도 한다. 일반적으로는 이 세 리듬이 혼합되어 실험과 시행착오를 거치고 정화되면서, 1880년과 1890년 사이에 본격적인 탱고의 모습을 갖추게 되었다고 본다. 이 초창기의 탱고를 ‘변두리 탱고 tango orillero’라 부른다. 그리고 이 형성기에 왈츠나 마주르카 등 유럽에서 건너와 당시 부에노스아이레스에서 널리 퍼져있던 춤곡들도 섞여들었다(Collier 외, 1995:197 도표).

문인 에르네스토 사바토 Ernesto Sábato가 인용한 문헌에 따르면 탱고는 하바네라로부터는 깊은 정서성과 멜로디를, 밀롱가로부터는 춤동작을, 그리고 칸돔베로부터는 끊어질 듯 이어지는 느릿한 음색과 리듬을 이어받았다.(Sábato, 1997:63) 곧 탱고는 그 리듬과 음악에 있어 유럽과 아프리카, 아메리카 세 대륙의 결집체인 셈이다.

탱고의 어원은 ‘만지다, 두드리다, 연주하다’라는 뜻의 스페인어 ‘땅히르 tangir’에서 왔으며, 그 라틴어 어원은 ‘땅게레 tangere’라고 보는 게 일반적이다. 이는 탱고의 동작과 관련된 설이다. 그 외에 흑

인들이 간돔베를 추려고 할 때 ‘땅고를 쳐라’라고 말하는 데에서 유추하여 간돔베의 악기인 북소리를 탄 의성어라고 보는 설도 있다. 안달루시아에 이미 팡이놀이(땅기요 tanguillo)의 이름을 본딴 탱고춤이 있었다고도 한다. 채찍을 쳐 돌아가는 팡이의 모양과 탱고춤을 추는 무용수의 모습이 서로 닮은 데서 비롯된 이름이다(Sábato, 1997:47-9).

3. 탱고의 변천사

보카의 빈민촌에서 이렇게 탄생한 탱고는 처음에는 주로 항구 주변 술집이나 유곽에서 추곤 했다. 아르헨티나의 다른 지방 사람들은 부에노스아이레스 시에 거주하는 사람을 ‘포르떼뇨 porteño(항구사람)’라고 부르는데, 탱고도 이 항구도시의 것이라는 의미에서 ‘포르떼뇨 음악 música porteña’라고 불린다. 그러나 처음에는 부에노스아이레스 안에서도 보카 지역에만 머물러 있었다. 유곽에서 탄생했다는 원죄 때문에 밀롱가와는 달리 다른 구역이나 다른 계층으로 금세 퍼져나가지는 못했다. 더구나 이 춤을 춘 사람들이 대개 유럽에서 온 이민자들이었고, 이민자들에 대한 토착인들의 편견과 증오를 고려하면 이들이 탱고에 대해 가졌을 거부감도 능히 짐작된다.

서로 몸이 스치고 다리를 교차시키기도 하는 춤동작 때문에 여염집 여자들은 가까이 할 수도 없었고, 빈민촌의 지체 낮은 사람들이 만들어낸 춤이어서 상류층은 더더욱 탱고를 멸시했다. 당연히 몸과는 여성과 그 주인(혹은 중매업자)이 이 춤을 추는 사람들이었다. 남자들은 대개 멋스럽게 치장을 하고 호기를 부리곤 했는데 이들을 가리켜 ‘콤빠드리토 compadrito’ 혹은 ‘구아뽀 guapo’⁴⁾라고 한다. 술집이나 유곽을 찾은 다른 남자손님들이 그 춤의 관객이자 소비자가 되

4) 각각 ‘불한당’, ‘미남자’라는 뜻이다. 콤페드리토는 콤페드레에서 비롯된 표현이다. 콤페드레는 팜파를 누비던 gaucho(아르헨티나 팜파지역의 카우보이)의 용기와 의분, 기상을 이어받은 도회지 불한당을 이른다. 이에 반해 콤페드리토는 콤페드레를 모방하지만 그 허상만 남은 쇠락한 불한당이다. 콤페드리토의 범람은 진정한 마초로서 gaucho가 지녔던 남성성이 더이상 가능하지 않은 시대상의 반영이기도 하다.

었다. 더러 귀족층이나 대실업가의 한가한 자제들도 이 빈촌을 드나들며 탱고의 소비자이자 공급자가 되기도 한다. 선정적인 이미지 때문에 처음에는 술집이나 유곽 등 닫힌 공간에서만 볼 수 있었으나, 차차 길모퉁이나 광장 등 옥외로도 나왔다. 그러나 밖에서 볼 수 있는 탱고는 남자들끼리 출 때가 많았다. 그런 이유로 탱고가 동성애적인 춤이었다는 설명도 있다.

탱고의 변천사를 살피에 있어서는 먼저 이 단어가 춤, 리듬, 음악, 노래 모두를 가리킨다는 것을 염두에 두어야 한다. 초기에는 리듬을 바탕으로 한 춤이 지배적이었고, 전성기에는 음악을 바탕으로 한 노래가 발달했으며, 이후에는 악단 중심의 연주곡이 우세했고, 춤도 세계적으로 퍼져나가 무대탱고가 한층 발달하면서 오늘에 이른다.

초기 탱고는 밀롱가의 특성이 많이 남아 경쾌하고 명랑한 리듬이었다. 상체의 움직임이 적은 대신 발의 움직임이 많고 공격적인 것이 특성이었다. 노래로서의 탱고는 아직 제대로 발달하지 않아, 즉흥적으로 가사를 붙여 부르는 정도였다. 이 방식은 팜파지역 가우초의 연회 등에서 즉흥노래를 음송하던 빠야도르(즉흥응답송가수)의 영향이었다. 빠야도르들은 농촌사회와 가우초 생활양식이 쇠퇴해가자 도시로 들어와 주점 등에서 노래로 오락거리를 제공하며 생계를 해결하고 있었다.

탱고악단도 오늘날과 매우 다르게 정형화되지도 않았다. 처음에는 하프, 바이올린, 플룻 등으로 구성되었다가 곧 하프 대신 기타가 포함된다. 오늘날 탱고악단의 주된 악기인 피아노와 반도네온은 세기초에 들어서면서부터였다. 초창기 연주자들은 악보를 직접 보며 연주하는 게 아니라 머리 속에 외워 연주하는 경우가 많았는데, 이들이 곧 음악으로서의 탱고를 정착시키는 데 공헌한 사람들이다.

초기의 밀롱가-탱고는 조금씩 부에노스아이레스 시내의 북쪽, 현재의 중심가(꼬리엔페스 대로와 7월 9일 대로의 교차점 주변)로도 퍼져나간다. 더 북쪽인 팔레르모 지역에서도 탱고춤을 추는 카페가 늘어간다. 탱고를 출줄 아는 사람들도 점차 증가하고 카페와 악단 사이에 고정 계약이 이뤄지기도 한다.

1910년대는 여러 면에서 탱고가 발전, 확산되기 시작한 시기이다. 우선 반도네온의 합류를 들 수 있다. 1870년경 독일에서 유입된 악기는 처음에는 울림을 증대시키기 위해 보조적으로 사용되었으나, 1910년에 이르면 탱고의 애조편 선율을 만들어내는 역할을 하며 주된 악기로 부상한다. 반도네온 고유의 연주법이 개발되고 반도네온 자체를 위한 곡도 만들어지는 등(‘반도네온의 호느낌 *Quejas de bandoneón*’ 같은 곡이 그 예이다), 탱고가 반도네온에 맞춰간다고 할 정도였다. 그만큼 탱고음악의 효과는 반도네온의 호느끼는 듯하면서도 강렬한 그 독특한 음색에서 비롯된다. 반도네온이 선율을 담당하는 주된 악기가 되자 기타나 플루트는 퇴조하고, 곧이어 피아노가 합류하면서 반도네온, 피아노, 바이올린, 베이스 네 악기로 구성된 악단이 정착된다. 이 최종적 유형의 악단은 ‘표준악단(오르케스트라 락스 *orquestra típica*)’이라 불리며, 주로 두 대의 반도네온, 두 대의 바이올린, 피아노 한 대, 베이스 한 대의 총 6명으로 구성된다. 여기서 반도네온과 바이올린은 멜로디 파트를, 피아노와 베이스는 리듬 파트를 담당하게 된다.

또한, 이 시기는 탱고가 유럽에 전파되어 유럽 상류층에게 폭발적인 인기를 누리기 시작한 때이기도 하다. 프랑스와 독일, 영국의 항구를 통해 대도시들에 전파된다. 1906년경 유럽으로 향하는 해군연습선 사르미엔토 호에 ‘엘 초콜로’, ‘라 모로차’ 같은 악보들이 실려 간다. 곧이어 앙헬 비올도 같은 유명한 탱고작곡가들이 프랑스로 건너가면서 탱고는 라틴아메리카국 한 도시의 음악에서 세계 무대로 나아가게 되는 것이다. 더불어 빈민촌을 드나들며 탱고를 경험하고 배운 부유층 남자들이 유럽을 여행하며 탱고를 선보이기도 한다. 리카르도 구이랄데스 같은 작가도 젊은 시절 파리에서 거주하는 동안 즐겨 다니던 카페에서 탱고를 추곤 했다고 한다.

프랑스인들은 탱고의 에로틱한 동작에 열광했다. 그들이 연회에서 추던 사교춤에는 탱고만큼이나 남녀가 몸을 가까이 하는 예가 없었고, 더구나 탱고가 라틴아메리카 남단에서 건너왔다는 이국성은 그들을 매료시키기에 충분했다. 탱고의 인기가 높아가자 유럽으로 건

너가는 무용수와 오케스트라단이 늘고, 이무렵이면 부에노스아이레스에서도 실내 연회에서 가족이나 가까운 친구들끼리 추기도 할 만큼 입지를 굳혀가고 있었다. 그러나, 상류층이나 구지주층, 보수지식인들은 여전히 탱고에 대한 불신과 경멸을 내보이고 있었다.

‘급진시민연합(Unión Cívica Radical)’의 집단적 운동이 거세어짐에 따라 1912년 드디어 보통선거법이 제정되고, 이에 하층민들도 투표권을 갖게 된다. 이 시기는 노동자층이 한결 두터워져 있었고, 서구 좌파사상의 유입으로 과두귀족정치에 대항할 힘과 무기도 마련되고 있었다. ‘급진시민연합’이 결성된 것도 이와 맥을 같이 하고, 1916년부터 15년간 급진당 대통령(이리고옌)이 집권할 수 있었던 것도 같은 맥락이다. 하층민이 참정권을 행사하게 되면서 그들 문화도 점차 합법화되어 사회에 대규모로 흡수된다. 이 문화기에 탱고도 포함되어 있음은 물론이다.

한편, 상류층이 저속하고 수치스러운 춤이라고 배척했던 탱고가 유럽 부르주아 및 상류층의 호응을 얻으면서 아르헨티나 중산층으로 역수입된다. 유럽에서의 탱고는 초기 탱고의 호전적이고 경쾌한 특성은 누그러지고, 연회와 사교에 걸맞은 부드럽고 한층 에로틱한 동작으로 바뀌어 있었다. 이를 ‘살롱탱고’라고 부른다. 그러나, 세계공황 직후인 1930년 이리고옌의 서민정치는 위기를 맞게 되고, 결국 군부쿠데타가 발발하자 서민은 투표권을 다시 박탈당한다. 이에 따라 그들의 목소리인 탱고의 기세도 잠시 주춤하게 된다.

춤으로서의 탱고가 유럽 시기를 거쳐 변모해가던 1910년대와 30년대 사이, 더 정확하게는 1917년에서 1935년까지는 노래로서의 탱고(tango-canción)가 획기적으로 발전한 시기이기도 하다. 아르헨티나 국민가수로 불리는 카를로스 가르델(1890-1935)의 활동기였기 때문이다. 그는 프랑스 툴루즈 태생으로 어릴 때 모친과 부에노스아이레스로 이민을 왔다. 그의 전기적 사항들은 탱고 기원의 역사가 그렇듯 분명하지는 않다. 부친에 대한 기록은 없고, 생모는 몸파는 여자였으리라는 주장이 있다. 따라서 가르델이 불렀던 많은 이별과 설움, 그리움의 노래들은 아르헨티나 탱고 팬들을 위한 것이기 이전에 그 자

신에게 커다란 위안이었을런지도 모른다.

가르델은 1910년경부터 카페를 돌아다니며 노래를 불렀으나, 국민 가수로서의 입지가 마련된 것은 1917년 '내 서글픈 밤(Mi noche triste)'를 녹음하고서였다. 떠나버린 여인을 원망하고 그리워하는 이 노래는 그녀가 쓰던 향수병들, 그녀를 위해 켜곤 하던 기타, 방안의 불빛마저 흐느껴 그리워하는 그녀의 부재 등 매우 섬세하고 구체적인 가사를 담고 있다. 가르델은 구체적인 가사를 최대한의 감정을 실어 부른 덕에 더더욱 대중들에게 호소력이 있었다. 당시의 사회상으로 짐작컨대 굳이 이성과의 이별이 아니더라도 상실감과 외로움이 생활 깊이 배어있었을 그들에게 탱고 이상으로 위안이 되는 것이 드물었으리라.

가르델은 늘 상냥하고 미소짓는 이미지를 유지했고, 독특한 목소리와 창법으로 인해 아르헨티나 국민의 심금을 울렸다. 술이나 마약 등을 멀리하여 공인으로서의 자기관리에 충실했고, 가사와 곡에 가장 적절한 감정을 실어 부르기 위해 철저하게 연습하고 노력했다. 그리고, 라디오와 음반산업이 이미 아르헨티나에도 들어와 있어서 그의 노래는 이제 부에노스아이레스시에만 울려퍼지는 것이 아니었다. 노래로서의 탱고는 춤에 대해 가졌던 거부감에 얽매이지 않고 탱고를 들을 수 있게 해주었고, 라디오와 음반산업은 굳이 술집이나 카페에 가지 않고도 탱고가수들의 노래를 즐길 수 있게 해주었다. 그런 의미에서 가르델은 때를 타고난 행운아였던 셈이다.

가르델은 20년에 걸친 전성기 동안 라디오 방송은 물론이고 여러 편의 영화에 출연하기도 했다. 그러나 아직 활동이 한창이던 1935년, 중미 순회공연 중 콜롬비아 메데인에서 비행기 사고를 당한다. 연료를 넣고 막 이륙하던 비행기가 폭발하면서 친구이자 자신의 작사가이기도 했던 알프레도 르 빠라와 함께 사망한다. 가르델의 전기적인 부분은 많은 미스터리가 있어 이 사고도 원인이 명확하지 않은 부분이 있다. 아무튼 이 불의의 죽음은 그렇지 않아도 우상이던 가르델이 아르헨티나인들에게 하나의 신화로 남는 데 결정적으로 기여한 셈이었다. 그가 남긴 노래들의 인기가 더욱 높아졌음은 물론이다.

결론적으로, 서민 투표권 박탈로 탱고춤이 주춤하던 1930년대를 이렇게 노래로서의 탱고가 메꾸어주었던 셈이다. 그러다가 30년대 후반부터 다시 춤으로서의 탱고도 활기를 되찾는다. 아르헨티나 대중은 다시 참정권을 되찾았고, 탱고로써 이를 자축했다. 이제 탱고는 대중 연대의 상징이자 일상생활의 일부가 되었다. 작곡가들이 새로운 방향의 탱고음악을 시도하기도 한다. 가사는 초기의 도전적인 성향이 줄어들어 점점 더 낭만적인 색채를 띠어간다. ‘좋았던 옛시절’ 식으로 청춘을 달콤하게 회상하는 가사가 늘어가기도 한다. 이런 변화는 탱고 작가의 주체가 노동계층에서 신분상승하여 ‘변두리’를 벗어나게 된 부유한 지식인들이 많아졌기 때문이다(Allen, 1998:55-7).

탱고의 황금기는 1930년대 후반부터 1950년대 초라고 할 수 있다. 이 시기 아르헨티나 통치자이던 페론과 에비타가 탱고를 국민적인 춤과 음악으로 장려하고 지원했던 덕분이다. 그러나 이후 군부가 집권함에 따라 30년간 암흑기를 맞게 된다. 2차대전이 끝난 후 아르헨티나의 경제사정이 나빠졌을 뿐더러, 록큰롤을 비롯한 미국 대중음악이 밀려들어와 탱고는 설 자리를 잃어간다. 70년대 들어 국가의 경제적 상황이 크게 악화되면서 악단은 우수한 연주자나 가수들과 지속적인 계약을 맺기가 힘들었고, 이에 따라 유수의 오케스트라단이 해체되거나 해외로 떠나기도 했다. 또한 프로일로, 까나로 등 전성기의 거장들이 세상을 떠난 시기이기도 했다.

이 암흑기에 아방가르드 선두주자로 등장하여 ‘신(新)탱고’를 창출한 이가 바로 아스토르 피아졸라(1921-1992)이다. 피아졸라는 극히 최근의 음악인이었던 만큼 인지도가 높은 편이다. 더구나 유럽과 미국을 통해 발매된 음반이 많아 한국에서도 손쉽게 그의 음악을 접할 수 있다. 유명한 첼리스트 기돈 크레이머는 피아졸라의 열렬한 지지자로 협연도 했을 뿐 아니라 피아졸라의 음악을 리메이크하기도 했다.

피아졸라는 세 살 때 미국으로 이주하여 10여년간 머물렀다. 유년 시절부터 음악을 공부했는데, 열살 때 아버지가 반도네온을 선물한 이후 반도네온은 인생의 중요한 동반자가 된다. 미국으로 공연차 방

문한 가르델과 함께 무대에 서기도 한다. 1937년 아르헨티나로 돌아온 젊은 피아졸라는 유명 악단에서 반도네온 솔로주자로 활동하는 등 탱고음악에 깊이 빠져든다. 그러다가 클래식 작곡가 알베르토 히나스페라의 소개로 프랑스로 유학을 가게 된다.

파리에 온 피아졸라는 클래식 음악 앞에서 탱고음악을 부끄럽게 여겼다. 그러나 그가 사사받던 나디아 블랑제는 오히려 “진정한 피아졸라는 탱고음악 속에 있다”면서 그의 재능을 일깨워준다. 피아졸라가 클래식 및 재즈와 탱고를 접목시켜 ‘신탱고’를 창조할 수 있었던 것은 스승이 심어준 자신감과 용기 덕분이기도 했다. 새로운 시도로서의 피아졸라 탱고는 아르헨티나 군부정권에 의해 진보성을 비난받기도 했고, 노장 탱고음악가들에 의해 공격을 받기도 했다. 그들은 “피아졸라의 음악은 탱고가 아니다”라고 비판했다. 그러나 시간이 흐른 후 그는 탱고음악의 영역을 확장시켜 예술음악의 경지에까지 끌어올린 창조적인 탱고뮤지션으로 평가받게 된 것이다.

한편 1950년대 중반, 정해진 안무에 따라 탱고를 추는 ‘무대탱고’가 시도된다. 사실 ‘무대탱고’는 즉흥성과 일상성을 생명으로 하던 탱고 본래의 특성에 위배되는 것이다. 동작도 화려하고 더 선정적이다. 그러나 국제 무대에서 탱고의 입지를 넓히는 데는 관람용으로서의 ‘무대탱고’가 기여한 바가 크다. 1983년 파리에서 처음 공연된 후 10년간 전세계로 순회공연을 다녔던 탱고단 ‘아르헨티나 탱고(Tango Argentino)’나, 1996년에 기획되어 브로드웨이를 중심으로 활동하며 세계적으로 순회공연을 하고 있는 ‘포에버 탱고(Forever Tango)’는 이 ‘무대탱고’의 연장이라 볼 수 있다. 이들 대규모 탱고단은 1982년 군부통치가 끝난 뒤 황금기의 탱고를 되살리고자 하는 아르헨티나인의 의욕과도 관련이 있다. 젊은이들은 미국 대중음악에 몰두하던 흐름에서 한발 벗어나, 30년간 어둠에 갇히다시피한 탱고를 다시 되찾고자 노력했다. 마치 오늘날 한국 젊은이들이 범람하는 대중문화 가운데서도 국악이나 마당놀이 같은 전통문화에 대해 의식적으로 관심을 기울여 위상을 재정립하고자 하는 태도와 흡사하다.

4. 현대 탱고의 이해

탱고는 라틴아메리카에서 발생한 춤으로는 유일하게 모던댄스(스탠더드댄스) 5종목에 속한다. 다른 종목들은 유럽에서 탄생한 것들이고, 탱고 외의 라틴아메리카 춤들은 라틴댄스로 따로 구별되어 있는 것을 보면,⁵⁾ 이는 탱고가 그만큼 서구인들에게 친화력을 갖고 있다는 뜻일 수도 있다. 곧 탱고가 세기초부터 서구유럽의 이국화과정을 거쳐 구미세계에 정착했다는 뜻이고, 더 나아가서는 그만큼 아르헨티나 탱고 본래의 색채를 많이 퇴색해버렸다는 뜻이기도 하다.

음악으로서의 탱고도 그렇지만 특히 춤으로서의 탱고도 몇가지 스타일이 있다. 지역에 따라 분류하면 아르헨티나 탱고, 콘티넨탈 탱고, 아메리카 탱고로 나뉘고, 스타일에 따라서는 살롱탱고와 무대탱고(혹은 환타지탱고)로 나뉜다. 살롱탱고는 음악에 맞춰 각자 스텝을 즉흥적으로 지어내고, 파트너와의 커뮤니케이션에서 스텝이 결정되는 스타일이다. 환타지탱고는 극장용, 무대용 탱고로서 안무를 미리 정해놓고 그에 따라 추는 스타일을 말한다. 스타일에 따른 분류와 지역에 따른 분류가 서로 정확하게 대응되는 것은 아니지만, 대체로 아르헨티나 탱고는 살롱탱고의 동작에 가깝고, 아메리카 탱고는 환타지 스타일이 많다.⁶⁾

아르헨티나 탱고는 기본 8스텝을 지키는 편이다. 상체를 상대방을 향해 조금 기울인 채 시선을 약간 사선으로 두고, 스텝도 정확히 앞뒤로가 아니라 옆으로 비껴 진행한다. 그리고 발을 바닥에서 완전히 들어올리는 것이 아니라 앞꿈치를 중심쪽으로 끌듯 스텝을 옮기기 때문에 자연 동작이 부드럽고 느리다. 정서적 이야기를 춤으로 묘사하는 성격이 짙어, 상대방의 반응이 다음 동작을 결정짓게 되는 것이다. 피겨⁷⁾ 사이 사이에 템포가 변하기도 하며, 또한 연주자들이 즉

5) 탱고 이외의 모던댄스로는 왈츠, 폭스트롯, 퀵스텝, 비엔나 왈츠가 해당한다. 경연용 라틴댄스 5종목에는 차차차, 룸바, 자이브, 파소도블, 샴바가 포함된다. 이외의 라틴 리듬인 살사나 메렝게, 맘보는 지터벅, 블루스 등과 함께 클럽용 댄스로 분류된다.

6) 탱고의 안무와 관련해서는 제프 앨런의 *Quickstart to Tango*(1998)를 참조할 수 있다.

7) 스텝을 이동하는 과정에서 장식적으로 만들어내는 발 혹은 다리의 동작을 피겨

흥적으로 박자를 변화시킴에 따라 무용수들의 속도도 달라지게 된다.

이에 비해 아메리카 탱고는 동작이 크고 격하며, 스텝도 한결 빠르고 크다. 음악도 대중적 춤곡으로 분류되므로 아르헨티나 탱고에 서와 같은 즉흥적인 박자의 변화란 없고, 따라서 춤 동작의 템포도 달라지는 일이 별로 없다. 상체를 뒤로 젖혀 상대방에게서 멀리 떨어지기도 하는 동작은 이 형태에서만 찾아볼 수 있다. ‘포에버 탱고’의 경우, 비록 그 기획자이자 단장인 루이스 브라보가 아르헨티나 출신이고 아르헨티나에서 첼로를 연주한 클래식 음악가였기도 하지만 아메리카 탱고 동작이 더 지배적이다. 이는 탱고단 자체는 브로드웨이에서 결성되어 미국을 주요시장으로 설정했었기 때문이다.

콘티넨탈 탱고는 유럽에서 형성된 것으로 국제 경연용 탱고는 이 스타일에 해당한다. 이 스타일은 처음부터 숙련된 음악성을 바탕으로 유럽상류사회의 무도회 반주와 더불어 발전해왔다. 특히 악단 구성상 아르헨티나 탱고를 특징짓는 악기인 반도네온보다는 아코디언을 주로 포함시키고 현악기가 중심이 된다. 어둡고 무거우며 우수를 자아내는 반도네온 음색이 배제되었기 때문에 일반적으로 리듬도 가볍고 멜로디는 가요적이다. 춤을 비교하자면, 즉흥성을 바탕으로 하고 동작이 작으면서도 정제되지 않은 상태를 그대로 유지하고 있는 아르헨티나 탱고에 비해, 품위있으면서도 정열적이며 세련되게 다듬어져 있다. 아르헨티나 탱고와 아메리카 탱고의 중간쯤에 콘티넨탈을 위치시킬 수 있다. 국내에서 접할 수 있는 탱고의 대부분은 대개 이 형태인데, 영국 왕립무도원에서 자격증을 받은 사람이 많기 때문이다. 영화 「여인의 향기」의 알 파치노의 춤이 이것에 가깝다.

영화산업과 탱고를 연관지어 그 양상을 정리해보는 것도 흥미로울

(figure)라고 한다. 코르테(corte, 급정지동작), 깨브라다(quebrada, 엉덩이를 앞 혹은 뒤로 내밀어 비틀린 효과를 내는 동작), 오초(ocho, 8자 모양), 살리다(salida, 시작 스텝), 센타다(sentada, ‘의자’라는 뜻으로, 한쪽 다리를 들어 다른 쪽 다리위에 가로 포개는 동작), 히로(giro, 돌기), 레솔루시온(resolución, 마무리 동작), 꼬루사다(cruzada, 크로스 스텝), 사빠떼아다(zapateada, 발꿈치로 바닥을 구르는 동작) 등이 있다.(Allen, 1998:75-93)

터이다. 탱고를 단편적으로 삽입한 영화에서부터 직접적인 테마로 삼은 영화에 이르기까지 다양한데, 구체적으로 그 예들을 정리하고 있는 문헌들이 있으므로 여기에서는 생략하겠다. 가장 최근에 국내에서 상영된 「탱고」(원제:Tango, no me dejes nunca, 카를로스 사우라 감독)는 뮤지컬 감독을 주인공으로 삼아 뮤지컬로 안무된 탱고 장면을 다양하게 보여준다. 감독 자신을 둘러싼 현재의 일상들과 뮤지컬 작업과정, 내면의 변화, 그리고 아직도 악몽으로 나타나곤 하는 군부독재시절의 기억 등을 탱고의 안무 장면과 병렬시키고 있다. 단순히 소재로서의 탱고나 탱고사의 한 시기를 다룬 단계를 넘어, 탱고를 아르헨티나인의 개인사 속에 녹여 그의 정서까지 아우르는 형식이어서 진일보한 탱고 영화라고 할 수 있다.

Ⅲ. 탱고의 사회학

탱고는 많은 제 3세계 문화가 그렇듯이, 또한 하층민에게서 탄생한 문화들이 그렇듯이 사회학적인 측면에서 고찰할 여지가 많다. 근래에 들어서는 정치경제학적인 시각에서 접근한 연구서도 등장했다(Delgado & Muñoz, 1997; Guy, 1990). 이는 춤으로서의 것이든 음악으로서의 것이든 노래로서의 것이든, 탱고를 사회사적 맥락 안에서 읽어내는 것이 의미있음을 반영한다. 이런 관점에서 접근하는 태도를 통틀어 ‘탱고의 사회학’이라 부를 수 있으리라. 사실 탱고춤이 성적이고 에로틱하다는 점 때문에 매혹당하는 것은 탱고의 외관만 보는 셈이다. 음반을 통해서든 무대공연을 통해서든 매체를 통해서든 우리 사회에서도 탱고를 직, 간접적으로 경험할 기회가 잦아지고, 탱고에 대한 일반적인 소개도 흔해진 만큼, 이제는 탱고의 이면을 읽어내려는 노력이 다음 행보가 되어야 할 터이다.

먼저 탱고의 에로티시즘이 단순한 섹슈얼리티 이상의 것임을 살펴볼 필요가 있겠다. 그것은 라틴아메리카 특유의 남성우월주의인 ‘마치스모’와 연관되어 있기도 하고, 한편으로는 ‘엑조티즘(이국성)’과

관련시킬 수도 있다. 1910년대부터 유럽에서 일었던 폭발적인 탱고 인기는 에로티시즘과 엑조티즘의 접합으로 가능했던 현상이다. 나와는 다른 공간, 다른 정서를 바탕으로 한 '이국적 에로티시즘'이야말로 세기초 유럽 부르주아층의 취향에 부합하는 것이었다.

그런데 유럽에서의 이국화 현상은 '탱고는 아르헨티나의 것', 보다 적절하게는 '탱고는 아르헨티나, 아르헨티나는 탱고'라는 등식에 바탕하고 있다. 이렇게 한 문화를 한 국가, 국민의 것으로 등치시켜 국민성, 국가성으로 확대시키는 것을 '국가화(내셔널리제이션 nationalization)' (Salessi, 1997:24)라는 개념으로 이해할 수 있다. 탱고의 '국가화'는 탱고가 서구유럽에 대대적으로 확산될 수 있게 했지만, 동시에 아르헨티나 지배층에게 효과적으로 국민을 단일화할 수 있는 도구를 제공해 준 셈이기도 했다.

1. 마치스모와 탱고

한 쌍의 남녀가 탱고를 추고 있다. 다른 한 남자가 다가와 여자를 채어가려 한다. 여자를 두고 두 남자의 결투가 벌어진다. 결투의 동작은 곧 탱고의 춤이다. 상대의 동작을 세밀하게 살피면서 실수없이 날렵하고도 정확하게 칼을 다루어야 한다. 결투에서의 이 기교로운 동작이 탱고의 동작으로 옮겨간다. 여유있게 동작을 마무리하면서 동시에, 파트너의 등 뒤로 감은 손과 파트너의 손을 받치고 있는 다른 손으로 군더더기 없이 정확하고 민첩하게 다음 동작을 지시한다.

이렇게 남녀가 추는 춤으로서의 탱고 동작은 대개 성적인 의미로 해석되지만, 한편으로는 결투를 벌이는 두 남자의 동작을 나타내는 것이기도 하다(Allen, 1998:55). 스페인 안달루시아의 플라멩코가 흥학의 사랑의 동작과 투우의 동작을 동시에 이미지화한 것도 흡사한 점이 있다. 오늘날 공연(무대)용 탱고의 안무에는 콤파드리토들의 결투 동작이 삽입되기도 한다. 영화 「탱고」에도 남자들이 양측으로 나뉘어 결투 동작을 이미지화한 집단무를 추는 장면이 있다. 실제로 초기의 탱고는 몸파는 여자들이 추는 춤이라 여염집 여자들은 엄두

를 못냈기 때문에 남자끼리 추는 일도 흔했음은 앞에서도 언급된 바 있다.

가우초의 용기와 남성성을 지키는 꼼빠드레, 그 꼼빠드레의 허상적 모방에 그치기는 할지언정 꼼빠드리또는 옹고 그름을 판가름하는 그들 고유의 법칙을 지니고 있다. 그리고 이 법칙의 위반은 잦은 칼부림으로 연결되곤 한다. 때론 여자를 두고, 때론 영역을 두고. 두 남자가 추는 탱고는 결투를 이미지화한 것이기도 하지만, 한 여자를 두고 춤을 추면서 그 기교와 정확성을 서로 겨룸으로써 남성성을 과시하는 것이기도 하다. 그러나 꼼빠드리또의 남성성은 꼼빠드레의 본래적인 기상에 대한 왜곡된 모방일 따름이어서 오히려 상실한 남성성을 역설적으로 보여주는 셈이다.

사실 탱고에서 남자가 여자를 리더한다는 점을 들어 마키스모의 표본이자 여성에 대한 남성의 지배라고 보는 것은 오류이다. 다른 모든 무도 댄스에서도 남자가 동작을 지시하는 것은 마찬가지이지 않은가. 파트너 사이에 온화한 호의와 친밀성이 흐르는 다른 춤들에 비하면, 탱고에서는 오히려 은밀한 견제와 보일 듯 말 듯한 적의가 느껴지기도 한다. 여자무용수는 남자무용수의 지시에 순순히 따르는 것이 아니라, 저항하듯 팽팽한 긴장상태를 유지한다. 여자무용수의 시선은 도도하고 무표정하며 때로 공격적이기도 하다. 남자무용수의 지시를 받더라도 여자무용수는 스텝을 옮겨가는 동안 남자무용수의 다리 주위로 독자적으로 피겨를 만들어내곤 한다. 실제로 꼬르페나 꺾브라다는 여자무용수의 공격성과 자율성을 담보해주는 주된 피겨로 여겨진다.

남자무용수가 걸음을 옮기기 위해 벌리는 다리 사이로 여자무용수의 발이 순간적으로 끼어든다. 이는 모든 동작을 남자가 결정하는 패턴으로부터의 대담한 이탈이다. 또한 남자의 힘이나 신장의 우위로 인한 불일치조차도 슬라이드(미끄러짐 동작)나 상체의 평행을 유지하는 포즈로 인해 무화되어버린다. 여자무용수보다 키가 훨씬 큰 남자무용수더라도 상체를 구부려 파트너와 평행을 이루게 되기 때문이다. 그런 의미에서 탱고는 누가 리더하고 누가 따라가는 것인지

확신할 수 있는 여타의 춤들과 구별된다. 이는 어떤 의미에서 남성은 리더하고 여성은 따른다는 오래된 성관습에 대한 전복인 셈이다. 그래서 탱고는 최대한으로 굴복에 저항하는 춤이라고도 본다(Collier 외, 1997:173).

탱고를 남성의 권력의 발현과 연관짓는 입장이 부적절함은 탱고 가사를 살펴보면 더욱 확연하다. 노래로서의 탱고가 1920-30년에 발달한 만큼 고정된 가사들도 그 시대에 주로 생산되었다. 많은 탱고 가사는 상실된 남성성, 위기에 처한 마치스모의 시대를 단적으로 반영하고 있다. 가르델이 부른 노래들의 가사는 논의의 좋은 예이다. 그의 노래 77곡을 분석한 자료(Guy, 1995:151-3)에 따르면, 대부분의 탱고 가사들은 여자로부터 버림받은 남자의 증오와 그리움을 담고 있다. 이에 따르면 77곡 중 52곡이 사랑과 미움을 테마로 하고 있는데, 그 중 30곡이 끝나버린 사랑을, 다시 그 중 25곡은 여성의 배신을 담고 있다.

이 통계는 가족의 권위이자 부양자로서의 남성의 지위가 실추되고, 전통적인 남녀상도 바뀌어감을 반증한다. 1930년대 군부세력에 의해 통제받기 전의 탱고 가사들은 연인이나 아내, 딸을 통제할 수 없는 남성상이 공통된 관심사였다. 탱고의 유곽시절에는 오히려 가족제도 자체의 위기는 아직 심화되지 않았었다. 국가는 이민자들로 인해 빚어진 남녀간의 성비 불균형을 여성 매매춘을 합법화함으로써 조절하려 했었고, 이는 일시적으로는 사회 안정에 기여하는 듯했다. 그러나 유곽은 여성의 경제활동의 첫걸음인 셈이었다. 반면에 일자리 부족으로 남성의 경제력은 줄어가고 거기다 출산율 증가로 남성의 가족 부양은 더 힘겨워져간다. 이는 여성의 경제력과 독립성이 증대되어가는 것과 대조적이었다.

가족의 생계를 안정적으로 부양하거나 가족안에서의 권위를 유지하는 데에서 존립기반을 찾던 남자들의 남성다움은 이제 기반을 잃은 셈이고, 그리하여 남성다움의 표출은 폼빠드리또라는 왜곡된 형태로 변모한다. 일정한 직업이 없는 부랑자이거나 몸파는 여성의 주인노릇을 하는 폼빠드리또는 화장을 하고 통좁은 바지에 뽀족구두를

즐거 신고, 반지 등 귀금속으로 치장을 했다. 이렇게 남성이 여성화함에 반해 여성은 오히려 생활력과 경제활동이 강해지면서 남성화된다(Delgado & Muñoz(ed.), 1997:162). 탱고 가사에 애인이나 남편, 가족을 떠나는 여성이 등장하는 것은 이 시기이다. 사회적으로 나약해진 남성은 마약 같은 약물을 필요로 하고 강한 여성은 남자를 떠나곤 한다. 전통적인 남녀상과 가족상이 와해되는 것이다.

이런 현상은 가르델의 노래들에서 전통적인 남녀상이 유지되던 시절, 곧 탱고의 유곽시절에 대한 향수로 나타난다. 마약이 필요치 않던 시절, 카바레가 공인된 오락공간으로 자리잡으면서 유곽의 오락공간 기능을 대신하기 이전, 그리고 남성이 아직은 약해지거나 여성화되지 않았던 시절에 대한 향수이다. 그런데 역설적인 것은 그 ‘좋았던 시절’이라는 것이 실은 한번도 존재한 적이 없다는 사실이다. 옛시절이라고 실제로 마냥 좋기만 한 것이 아니었음에도, 당대 남성상의 위기, 가족제도의 위기, 그에 따른 국가의 불안정성 등의 반작용으로 옛시절을 미화하게 되는 것이다.

탱고 가사를 고찰함으로써 도출되는 이러한 결론을 더 확장시키면 가르델이 군부집권기에도 여전히 인기를 누릴 수 있었던 이유를 알 수 있다. 즉, 그의 노래들은 강해지고 독립적이어진 여성들, 그래서 남자나 가족을 떠나는 여성을 지탄하는 것이면서, 더불어 전통적인 남녀상, 가족상으로의 회귀를 은연중에 촉구하는 것이다. 남성가수의 입을 빌어 사회의 안정과 원활한 통치를 위해 지배층이 필요로 하는 시민 모랄을 부과하는 셈이었던 것이다.

2. 탱고의 에로티시즘

“...오케스트라와 댄서들이 무대를 채우면 참을 수 없는 섹슈얼한 에너지가 분출된다...”<Newsweek>/ “탱고, ‘불의 입맞춤’, 원초적인 리듬에 하나가 되는 정열의 몸짓”<동아일보>/ “격렬한 스텝과 리듬, 포에버 탱고는 본고장 탱고의 유혹이다.”<중앙일보>

탱고가 보는 이에게 주는 최초의 인상은 에로티시즘이다. 이 말은 탱고를 상업화하고자 할 때 가장 효과적인 키워드가 곧 에로티시즘이라는 말과 통한다. 그러나 정확하게는 섹슈얼리티(성적 욕망, 육육성) 혹은 센슈얼리티(관능성, 호색성)라고 해야 할 것이다. 우리말에서 ‘에로틱한’은 ‘섹슈얼’, ‘센슈얼’과 흡사한 의미로 사용되지만, ‘에로티시즘’은 ‘에로틱’의 명사형 이상의 개념으로 사용되기 때문이다. 바타이유가 에로티시즘을 ‘존재의 불연속성에의 갈망’, ‘죽음까지 파고드는 삶’(바타이유, 1989:9)이라고 했을 때, 그것은 단순히 성적인 의미가 아니라 보다 추상적이고 철학적인 개념이다. 그러나 이를 엄밀하게 구별하는 것이 이 글의 목적은 아니므로 여기에서는 포괄적인 의미로 사용할 것이다.

탱고의 에로티시즘을 논하자면 먼저 탱고를 추는 사람과 보는 사람을 구별해야 한다. 양측 모두 탱고의 소비자이자 향유자이지만, 에로티시즘으로서의 탱고는 엄밀하게 말하자면 보는 사람, 즉 제 3의 시선(Savigliano, 1995:74)과 관련되어 있다. 시각적인 것 혹은 시각화된 것에서 에로티시즘은 발생하므로, 보는 사람에게, 그리고 보는 사람의 시선이 있기 때문에 탱고의 에로티시즘은 증대되는 것이다. 탱고의 형식 중 무대탱고는 이런 효과 때문에 각광받는 셈이다. 관객은 탱고의 소비자로서 시각화된 에로티시즘을 누리는 것이다. 앞의 인용문들에서 보듯, 무대탱고의 홍보용 책자나 대중매체의 광고문구가 탱고의 섹슈얼한 이미지에 늘 초점을 맞추는 것이 이를 증명한다. 다시 말하면, 탱고를 에로티시즘과 등치시키는 것은 춤을 추는 이보다는 춤을 보는 이의 시선에 중심을 둔 결과이고, 공연용 탱고가 그 구체적인 예이다.

탱고가 부에노스아이레스의 빈민촌에서 이민자들과 꿈빠드리또들에 의해 탄생하던 시기로 되돌아가보자. 그때에도 두 남녀의 춤을 구경하면서 애수를 달래는 남성들이 있었던 것은 사실이다. 그러나 아직 에로티시즘이 체계적이고 전략적으로 포장되기 이전이었다. 오히려 초기의 탱고는 춤을 추는 두 사람이 소비자였던 경향이 강하고, 그런 면에서의 본래의 탱고는 에로티시즘과는 일정한 거리가 있

다.

사바또도 탱고를 섹스와 직결시켜 음탕한 춤일 따름이라고 평가하는 데 이의를 제기한다. 오히려 탱고의 탄생은 열망의 대상에 대한 결핍감에서 비롯되었다고 말한다(Sábato, 1997:16). 탱고가 탄생한 유곽은 순수 섹스의 공간으로, 고독한 이민자는 그곳에서 성적 욕구를 해소하곤 했을 것이다. 그러나 그가 진정으로 찾는 것이 합일과 애정의 향수이므로 외로움은 늘 결핍감으로 남게 된다. 탱고에 서글픈 정조와 위협적이고 빈정대는 절망감이 혼합되어 있는 것은 바로 이 때문이다. 그러므로 탱고는 열정의 해방이 아니라 열정의 중지이다. 채울 수 있는 열정(passion)이 아니라 제어당하고 중단되는 욕망(desire)인 것이다(Sábato, 1997:36).

이런 해석은 사바또만의 것은 아니다. 초점은 다르지만 마르띠네스 에스뜨라다 Ezequiel Martínez Estrada 역시 탱고를 에로티시즘과 동치시키는 것에 동의하지 않는다. 그는 탱고는 기쁨이 동반되지 않는 성행위와 마찬가지로, 그래서 실은 관능성이 결여된 춤이라고 말한다(Guy, 1990:154). 춤을 추는 두 사람 사이의 주된 분위기는 상대방을 위한 성적인 자극도 아니고 성적 소비에 관심을 갖는 것도 아니다. 그들은 자신의 고독한 세계에 몰두하는 듯한 무심한 시선을 상대방 어깨 너머로 던질 따름이다. 고개를 외로 돌린 채 짓는 이 무심한 시선은, 중국에는 결핍감만 안은 채 자신의 고독한 세계로 되돌아가야 할 순간을 대비한 것이다. 어쩌면 강렬한 열망을 무심한 시선으로 위장하는 것이다. 탱고의 이 독특한 시선은 파트너를 정면으로 바라보면서 정서를 공유하는 다른 춤들과는 선명하게 구별된다. 이 차이는 곧 탱고가 애환과 음울한 향수를 정조로 하는 유일한 대무(對舞)임을 말해준다. 발산되는 열정이 아니라 은밀하게 억제된 침묵의 열정, 그것이 바로 탱고이다.

그러고 보면, 오늘날 에로티시즘을 전면에 내세워 탱고를 소개하는 것은 초기 탱고로부터 얼마나 멀리와있는 것일런가. 관객의 시선을 위한 무대탱고는 서구화된 탱고이고, 이는 상업적 전략과 맞물려 보다 정교하게 에로티시즘의 색깔을 입힐 필요가 있었던 것이다. 무

대탱고의 화려한 의상은 물론이고, 전형적인 울동 - 격렬하고 반경이 크며 무용수끼리 몸이 밀착되기도 하는 안무 - 도 아르헨티나식 탱고와 판이함은 말할 필요도 없다. 실제로 아르헨티나 안에서도 외국인 관광객을 위한 탱고 공연장에서는 무대탱고 형식이 일반적이라는 사실이 이를 반증한다.

이상에서 탱고와 에로티시즘을 기계적으로 연결시키는 경향에 제동을 거는 논의를 전개시킨 것은 무대탱고의 변성에 대한 단순한 거부감 때문만은 아니다. 탱고가 에로티시즘을 담지 않은 춤임을 강변하기 위한 것도 아니다. '변두리 탱고(오리아 탱고)'에서 '살롱탱고'를 거쳐 '무대탱고'에까지 이르는 동안 탱고의 지평이 넓어진 것은 부정할 수 없는 사실이다. 그러나 연원을 거슬러가보지 않고 전략화된 현재의 외양만으로 한 문화를 규정한다면, 더 심도있게 그 문화를 알게 될 기회마저 박탈당하는 셈이기 때문이다.

1910, 20년대 서구유럽이 탱고를 받아들인 방식이 바로 이 에로티시즘을 부각시키는 전략이었다. 엑조티즘(이국화)의 수단으로서 에로티시즘을 전면화시켰던 셈이다. 단적으로 탱고는 “엑조티즘을 통해 타자(성)를 에로틱하게 표현하고 연기(演技)하고 생산”(Savigliano, 1995:73)한다. 서구유럽이 탱고를 받아들이는 과정에서 엑조티즘이 메카니즘으로 작동하던 시기로 되돌아가 논의를 전개시켜보자.

3. 탱고의 서구화: 이국성과 식민성

“탱고는 대개 유입이민자들(inmigrant)의 삶의 슬픔과 외로움을 거울처럼 반사하는 춤으로 묘사되어왔지만 실은 그렇지 않다. 그것은 떠난 사람(emigrant), 언제나 떠나있어 결코 고향을 찾을 수 없는 사람의 음악이다.”(<http://www.showgate.com/tango/essay1.html>) 이는 ‘포에버 탱고’의 창단자인 루이스 브라보가 하는 말이다. 이 말의 핵심은 이민자의 외로움과 상실감은 타향 혹은 타국에 ‘들어왔다’는 사실이 아니라 고향 혹은 고국을 ‘떠나왔다’는 사실에 기인한다는 데 있다. 이는 19세기말 탱고를 탄생시킨 그 사람들에게 탱고가 가졌던 의

미가, 오늘날 아르헨티나를 떠나있는 아르헨티나인에게도 유사하게 작용함을 염두에 둔 말이기도 하다.

19세기말 20세기초에 걸쳐 아르헨티나에, 더 정확하게는 부에노스아이레스의 빈민촌에 자리잡은 유럽이민자들에 의해 탱고가 탄생했음은 앞에서 밝힌 바 있다. 그들이 탱고를 ‘탄생’시킴으로써 향수와 애환을 달랠다면, 오늘날 아르헨티나 밖, 유럽과 미주에 살고있는 아르헨티나인들은 탱고를 ‘재생산’함으로써 향수에 맞선다고 하겠다.

탱고와 망명의 밀접성은 사비글리아노의 연구에서 잘 다뤄지고 있다. 그녀에게 탱고의 역사는 ‘망명의 역사’이다. 여기서 망명은 넓은 의미의 떠나있음을 말한다. 탱고를 탄생시킨 사람들은 이런 의미에서 모두 망명자들이었다. 부에노스아이레스 변두리 슬럼가로 건너온 유럽이민자들의 망명, 농촌지역에서 떠나와 항구도시로 이주한 끄리오요들의 망명, 아프리카 노예들의 망명이 그러하다. 그녀 자신 고국을 떠나있는 아르헨티나인으로서는 탱고 연구서를 쓰기 시작했기 때문에 이 점에 대해 더 예리하게 파악하고 있다. 코란에 낙타가 굳이 거론되지 않는 것은 아랍에 낙타가 있다는 사실이 지극히 당연하기 때문이듯이, 자신이 국내에 살고 있다면 굳이 탱고를 추고 가르치고, 탱고 노래를 부르고, 탱고에 대해 말하고 할 필요가 없었음을 안다. 타국에 있기 때문에, 곧 망명의 상태에 있기 때문에 탱고가 향수를 달래는 수단이 되고, 아르헨티나인이라는 이유로 즉각 자신이 탱고와 동일시되는 것을 경험한다. 이렇게 ‘타자화’되고 ‘이국화’되는 경험을 몸소 겪음으로써 그녀는 탱고가 이국화되는 매커니즘을 날카롭게 분석하고 있다.

탱고가 이국화된 최초의 역사는 바로 유럽에 전파되던 시기이다. 1차세계대전이 끝날 무렵 프랑스와 영국을 중심으로 한 유럽사회에서 탱고는 다른 이국적인 음악 및 춤들과 병렬적인 위치를 차지한다. 그들에게 탄생지 부에노스아이레스에서 탱고가 지닌 사회사적 의미는 관심의 대상이 아니었다. 그래서 유곽에서 탄생했다는 사실은 묵과된 채, 호전적인 동작은 우아하고 세련되게 정화, ‘위생화 sanitization’(Guy, 1990:146-7)되고, 음악은 밝고 선율적인 곡조로 바

편다. 흑인의 음울하고 음침한 음악인 재즈가 1950년대에 음악 교육을 제대로 받은 백인음악가들에 의해 세련화되어 '쿨재즈'라는 스타일로 융성하게 된 것과 같은 맥락이다. 탱고는 파리 상류사회의 살롱과 카바레를 거치면서 우아하고 밝으면서도 정열적인 춤으로 변모된 것이다.

이국화 전략이 더욱 위협적일 수 있는 것은 타인의 시선을 통해 이국화된 자신의 모습을 그대로 자기정체성으로 받아들이게 될 위험성 때문이다. 피식민자가 식민자의 관점에서 자신의 피식민의 기원을 추적하게 되면 '자기이국화'와 그로 인한 식민화는 더욱 심화된다. 이때 식민자의 이미지를 완전하게 드러내는 것은 영영 불가능해진다(Savigliano, 1995:9). 아르헨티나 중상류층은 탱고를 부에노스아이레스 천민의 춤이라고 배척했지만, 유럽 상류사회의 위생화 단계를 거치자 아르헨티나로 역수입되어 부르주아층에게 퍼져간다. 이것이 곧 '자기이국화' 현상이다. 이국화과정은 일차적으로는 계층을 막론하고 작용하지만, 다음 단계에서는 지배층이 피지배층에게 적용할 수 있는 전략이 되어주기도 한다.

사비글리아노의 이런 관점은 여러 종류의 춤을 염두에 둔 데스몬드 Jane Desmond의 설명과도 별로 다르지 않다. 일반적으로 '흑인과 라틴족은 리듬을 지니고 있다'는 표현은 인종과 민족을 서로 연결짓는 것이지만, 움직이는 것과 사고하는 것, 정신과 몸 사이의 차이를 이분화하는 것이기도 하다(Delgado & Muñoz, 1997: 35). 인종과 민족 전체를 동일시하는 서구인의 이런 스테레오타입식 관념은 라틴아메리카 상류층에게도 자유롭지 않다. 차이를 구현하는 이 스테레오타입화는 태생적으로 타고난 표현적인 몸, 곧 라틴성(latinity)이 계급적 차이에 우선하여, 상류층과 하층민 사이의 계급적 차이를 무효화한다고 말하는 셈이기 때문이다.

앞에서 우리는 탱고의 탄생기를 다루면서 탱고가 아르헨티나의 것이라기보다는 부에노스아이레스의 것이라고 명시한 적이 있다. 즉, 아르헨티나 안에서 볼 때 다른 지방 사람들에게 탱고는 분명히 부에노스아이레스의 것이다. 그런데 국외에서는 탱고가 아르헨티나의 것

으로, 곧 국가적인 문화로 확대되어버리고 만다. 살레시 Jorge Salessi의 표현을 빌어 말하자면 ‘국가화 nationalization’(Delgado & Muñoz, 1997:24)되는 것이다. 탱고가 유럽에서, 그리고 미국에서 수용된 것은 이 방식을 통해서였다.

여기에서 더욱 문제가 되는 것은 아르헨티나 지배층이 서구에 의해 제조된 ‘탱고=아르헨티나, 아르헨티나성’이라는 등식을 국민들을 단일화하는 수단으로 삼았다는 점이다. 근대국가 형성기였던 만큼 지배층으로서는 유럽이민자를 포함하여 사회의 구성인자들을 단일화하는 것이 관건이었다. ‘국가(국민)적 리듬’으로 재설정된 탱고를 통해 신생 시민계급을 국가화하고 토착화하고 단일화하려는 시도가 일어났다. 탱고는 아르헨티나이고 아르헨티나 국민 전체의 춤이라는 단일화의 환상을 창출하는 것이다. 이렇게 1920년대 이후 탱고는 중산층의 춤이자 노래가 되어가는데, 이것이 가능했던 데는 바로 이 탱고의 내셔널리제이션 과정이 있었기 때문이다.

요약하자면, 서구유럽은 이국성을 내세워 탱고에 접근하여 그것을 아르헨티나성과 동치시키는데, 이 등식을 아르헨티나인 자신이 수용하게 되면 이는 결국 스스로를 식민화하는 결과를 낳게 된다는 말이다. 식민화라는 말이 아르헨티나를 식민지로 삼는다는 물리적이고 일차적인 의미의 것이 아님은 당연하다. 오히려 ‘문화의 식민성’이라고 해야 정확할 것이다. 그러나 문화의 식민성은 정치경제적 식민을 공고히 하는 발판이 되어오지 않았던가. 그런 맥락에서 탱고는 ‘탈식민화를 위한 기호’로 확장될 수도 있다(Savigliano, 1995: 13). 이는 미국에 살면서 이방인으로서 타자화되고 이국화되는 사비글리아노 자신을 탈식민화하는 방법이기도 하다.

한편으로 탱고가 탈식민화 기획의 좋은 지표가 될 수 있는 것은 그것이 ‘몸의 표현’이기 때문이다. 다시 말해 지식화하기 힘든, 몸으로 체현되는 것이기 때문이다. 이쯤에서 우리는 오늘날 몸이 머리를 더 이상 미더워하지 못한다고 했던 글 첫머리로 되돌아가는 듯하다. 체계화된 담론들이 무상해진 시대에 구체적이고 일상적인 몸의 체현이 지닌 진정성에 눈을 돌리게 될 수밖에 없음을 말했었다. 춤과 같

은 몸의 체현행위는 지식화에 대한 반항이자 도전이기 때문이다. 사이드 Edward Said가 『오리엔탈리즘』에서 분석하고 경계하고 있는 것도 이 ‘지식’이라는 것의 왜곡성이 아니던가(사이드, 1991:29). 서구 오리엔탈리스트의 오리엔탈리즘이라는 담론이 동양을 이질적이고 이국적인 타자로 대상화하는 것 말이다.⁸⁾ 객관성, 합리성이라는 명분으로 힘을 발휘하는 일종의 ‘지적 권력’(사이드, 78) 말이다.

IV. 맺음말: 탕고의 근대성

언제나 유럽을 바라보면서 유럽을 추구하고 갈망하는 아르헨티나 사회를 두고 그들이 잘하는 말이 있다. 아르헨티나는 “이태리어를 말하고, 프랑스인을 찬양하며, 영국인이 되고 싶어하는 스페인적 문화이다”라고. 이는 아르헨티나가 겪어온 굴곡의 역사와, 그로 인해 왜곡된 아르헨티나인의 정체성을 단적으로 표현하는 말이기도 하다. 아르헨티나는 우선 오랜 식민기를 통해 스페인의 혈통과 문화유산을 첫 번째 낙인으로 이어받는다. 그런데 아르헨티나 서어는 세기전환기 대규모 이태리 이민자들로 인해 라틴아메리카 서어 중에서도 고유의 어휘들과 독특한 발음양상을 지니고 있다. 한편, 프랑스인에 대한 선망은 당시 엘리트귀족층이나 전문직업인이라면 누구나 파리를 여행하고, 귀족 및 대실업가의 자제라면 파리 유학을 거치던 관례에서 드러난다. 파리식 패션이나 문학예술 살롱의 유행 등도 프랑스 취향의 산물이었다. 그러면서 동시에 19세기와 세기전환기 세계경제를 주도했던 앵글로색슨계 영국인의 실용적 감각과 경제력을 부러워하기도 했던 것이다.

표현상 과장된 측면이 있긴 하지만 아르헨티나인의 성향이 유럽지향적이고 복합적인 것은 사실이며, 그 기점은 바로 아르헨티나의 근대형성기에 있다. 아르헨티나는 인구의 90% 이상이 백인이다. 19세

8) “오리엔탈리즘이란 지정학적인 지식을 미학적, 학문적, 경제적, 사회학적, 역사적, 문헌학적인 텍스트로 ‘배분하는 것’이다.”(사이드, 1991:32)

기 중반부터 시행된 유럽인이민정책이 이 라틴아메리카 남단을 백인의 나라로 만든 것이다. 라틴아메리카 안에서 가장 유럽화된 나라이지만 제 3세계 주변국이라는 원죄 아닌 원죄는 벗어날 수 없고, 그래서 아르헨티나인의 자존심은 늘 반쯤은 이지러진다. 주변 라틴아메리카국에 대한 우월감은 변창하는 몇몇 아시아국가들 앞에서 기세가 약해지기도 한다. 그래서 아르헨티나 지식인들에게는 ‘유럽화된’ ‘주변부국가’의 ‘지식인’이라는 이중, 삼중의 딜레마를 극복하기가 한결 힘든 것 같다.

탱고는 현대 아르헨티나가 그 정체성의 기초를 마련하던 시기의 문화산물이다. 유럽에서의 대량 이민과 산업화가 낳은 이혼향도로 근대도시 부에노스아이레스는 더욱 팽창하고, 농촌과의 경계로서의 도시 외곽은 하층민의 거주지로 발달해간다. 끄리오요 인구의 몇 배가 되는 이민자들의 존재는 부에노스아이레스를 더욱 혼란스러운 공간이 되게 한다. 대토지제를 유지하고 있던 농촌 실상은 부푼 꿈을 갖고 떠나왔던 유럽이민자들에게 더 이상 아무런 비전을 제시해주지 못한다. 이런 상황에서 이민자들과 끄리오요 사이의 갈등은 당연한 것이었고, 이민자들이 느끼는 고독과 향수는 물적인 결핍들 때문에 더욱 증대된다.

탱고가 탄생한 것은 도시와 농촌이 만나는 이 접경지대, 이민자와 끄리오요 사이의 갈등이 상존하는 이 빈곤의 공간에서였다. 부에노스아이레스라는 대도시 문명과 끄리오요 농촌 전통 사이에 존재하는 근대적 삶의 긴장이 탱고를 낳은 것이다. 탱고의 탄생지인 빈민촌, 그 변두리 공간은 바로 근대화시대의 산물이다. 지리적 카테고리상의 긴장은 동시에 인적, 문화적 카테고리의 긴장이기도 했던 것이다.

부에노스아이레스가 그런 상황에 있지 않았더라면 탱고라는 춤은 발생하지 않았을런지도 모른다. 혹은 부에노스아이레스가 연방수도로 변모하지 못하고 일개 주(州) 수도에 머물렀더라면, 탱고 또한 한 지방의 민속음악에 머물러 있었을 것이다. 19세기말의 부에노스아이레스, 세계화되어가던 연방수도 부에노스아이레스가 있었기에 탱고의 탄생이 가능했다는 뜻이다. 탱고가 아르헨티나의 춤이 아니라 부

에노스아이레스의 춤이었다고 하는 건 이런 맥락에서이다. 근대도시 부에노스아이레스의 욕망과 애환은 바로 탱고 속에 소롯이 담겨있는 것이다.

참고문헌

- 곽재성, 우석균, 『라틴아메리카를 찾아서』, 서울: 민음사, 2000.
- 에드워드 사이드(1978), 『오리엔탈리즘』, 서울: 교보문고, 1991.
- 우덕룡 외, 『라틴아메리카:마야 잉카로부터 현재까지의 역사와 문화』, 서울: 송산출판사, 2000.
- 조르쥬 바타이유(1957), 『에로티즘』, 서울: 민음사, 1989.
- 크리스 실링 편저(1993), 『몸의 사회학』, 서울: 나남, 1999.
- Allen, Jeff, *Quickstart to Tango*, Cranston: QQS Publications, 1998.
- Collier, Simon [et al.], *Tango! The dance, the song, the story*, New York: Thames and Hudson, 1995.
- Desmond, Jane C., "Emboding Difference: Issues in Dance and Cultural Studies", Delgado, Celeste Fraser & Muñoz, José Esteban(ed.), *Everynight Life*, Durham and London: Duke Univ. Press, pp. 33-64, 1997.
- Floria, Carlos A. & García Belsunce, César, *Historia de los argentinos*, Tomo I, Bs. As.: Edics. Larousse Argentina, 1992.
- García Jiménez, Francisco, *Estampas de Tango*, Bs. As.: Rodolfo Alonso Editor, 1968.
- Guy, Donna J., "Tango, Gender, and Politics", *Sex and Danger in Buenos Aires*, Nebraska: Univ. of Nebraska Press, 1990.
- Pellettieri, Osvaldo(comp.), *Radiografía de Carlos Gardel*, Bs. As.: Edit. Abril S.A., 1987.
- Sábato, Ernesto(1963), *Tango, Discusión y Clave*, Buenos Aires:

Losada, 1997.

Salessi, Jorge, "Medics, Crooks, and Tango Queens: The National Appropriation of a Gay Tango", Delgado, Celeste Fraser & Muñoz, José Esteban(ed.), *Everynight Life*, Durham and London: Duke Univ. Press, pp. 141-174, 1997.

Savigliano, Marta E., *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder-Oxford: Westview Press, 1995.

<Historia del Tango>

<http://www.interlog.com/-elshaw/historia.html>

<62, modelo para armar el mito de Gardel>

<http://www.lanacion.com.ar/97/06/22/s01.htm>

<Tango. So that you know who I am>

<http://www.showgate.com/tango/essay1.html>

<The Tango: A dance, a culture, a way of life>

<http://www.showgate.com/tango/history.html>

<Tango>

<http://my.netian.com/-tangozi/tango/tango2-1.htm~4.htm>

<Tango, the Argentine Social Dance>

<http://www.bridgetothetango.com>