

저항가요, 공간, 기억*

우석균(서울대학교 언어교육원)**

- I. 들어가면서
- II. 빅토르 하라 스타디움과 집합적 기억
- III. 대통령 궁 모네다와 공간의 정치
- IV. 아우마다 거리와 거리의 약사들
- V. 맺는말

I. 들어가면서

기억은 과거의 일에 대한 취사선택과 해석을 수반하는 법이다. 또한 어떤 과거를 어떻게 기억하느냐가 현재를 살아가는 방식을 규정하기도 한다. 기억하고자 하는 과거사가 역사적, 사회적으로 커다란 파장을 불러일으킨 사건인 경우 ‘기억’이라는 행위는 당연히 역사에 대한 해석과 직결된다. 그러나 누가 무엇을 어떻게 기억할 지에 대한 사회적 합의를 도출하는 것이 쉬운 일만은 아니다. 그래서 기억을 둘러싸고 험난한 기억투쟁(Struggle of Memory)이 벌어지게 된다.¹⁾ 1973년 피노체트가 일으킨 군부쿠데타도 칠레 사회에 첨예한 기억투쟁을 야기했다. 칠레 현대사에서 너무도 큰 사건이었기에 1973년 9

* 이 논문은 2002년 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음(과제번호: KRF-2002-072-AL2010).

** Suk-Kyun Woo(Seoul National University, Language Education Institute, wooskk@hanmail.net), “Canción de protesta, espacio y memoria”.

1) 기억투쟁의 양상이나 이에 대해서 유념할 점에 대해서는 정호기(2003), 김민환(2003)을 참조하였다.

월 11일을 기억해야 한다는 데에는 이견이 없었다. 그러나 누가 기억해야 할 일인지에 대한 합의조차 도출되지 않았다. 피노체트의 지지자들도 그날을 기억하고 쿠데타의 피해자들 역시 그날을 기억한다. 누가 9월 11일을 기억하느냐에 따라 무엇을 기억하는가가 달라지는 것은 물론이다. 즉, 피노체트 지지자들은 칠레를 공산주의로부터 구한 군인들의 공을 기억하고, 쿠데타의 피해자들은 군사독재의 끔찍한 탄압을 기억한다. 어떻게 9월 11일을 기억하는가의 문제는 더욱 복잡한 양상을 지닌다. 이는 가령 쿠데타를 비판하는 진영에서조차 합의가 되지 않고 있는 사안이다. 살바도르 아옌데(Salvador Allende) 정권에 참여했던 사람들이나 지지자들에게 9월 11일은 분명 칠레 민주주의의 조종을 울린 날로 기억된다. 그러나 그렇지 않은 사람들은 군사독재 시절의 인권유린에 비판적이기는 하지만, 9월 11일만큼은 민중연합(Unidad Popular) 시절의 극단적인 좌우대립이 파국을 불러일으킨 날로 기억한다.

물론 가장 치열한 기억투쟁은 가해자와 피해자 사이에 벌어지고 있다. 그 단적인 예는 피노체트가 1998년 10월 영국에서 체포, 억류되었을 때, 이를 지지하는 반피노체트 시위와 이를 규탄하는 친피노체트 시위가 동시에 벌어져 국론 분열 양상까지 띤 사건이다. 가해자와 피해자가 아직 생존해 있고, 피노체트 시대의 수혜자와 피해자의 이해관계가 대립하는 현실이 상존하는 한 기억투쟁은 이처럼 첨예할 수밖에 없는 것이다. 더구나 칠레의 경우 기억투쟁은 일상화되어 있다. 민선정부가 들어선 1990년 이래 매년 쿠데타가 발발했던 날인 9월 11일이 되면 피노체트 지지자들은 그의 저택 앞에서 찬양 집회를 열고, 피노체트 반대자들은 시내에서 규탄 대회를 벌이는 일이 되풀이되고 있다는 점이 그 좋은 예이다.

피노체트 지지자와 반대자의 시위 장소가 다르다는 것은 기억투쟁이 공간을 둘러싸고도 일어난다는 것을 의미한다. 사실 산티아고의 공간은 칠레 사회에서 기억투쟁이 얼마나 치열하고 또 일상의 삶에 얼마나 깊숙이 개입하고 있는지를 여실히 보여준다. 가령, 대통령 궁 모네다 앞에 아옌데 동상이 서 있는가 하면, 쿠데타를 기념하기 위

한 9.11로(11 de Septiembre)라는 이름의 시내 간선도로가 존재한다. 쿠데타를 기념하는 도로를 타고 시내 중심으로 나가면 쿠데타의 정당성을 부정하는 아옌데 동상이 존재하는 공간적 아이러니를 일상생활에서 겪고 있는 것이다. 공간을 둘러싼 기억투쟁의 이런 양상은 민주화 과정에서 일정 역할을 담당한 저항가요에도 투영되어 있다. 저항가요들이 군부독재 비판이나 민주화 요구 등의 정치적 현안에 대한 메시지만 담고 있는 것이 아니라 어떤 공간을 기억해야 하고 그 공간을 어떤 방식으로 기억해야 하는지에 대한 담론을 형성함으로써 기억투쟁을 선도한 것이다. 그러나 저항가요의 기억투쟁은 결코 쉽지만은 않았고 늘 성공적인 것도 아니었다. 때로는 과거에 상징적 의미를 지녔던 공간이 의미를 상실하고 망각의 늪으로 빠져드는 것을 막을 수 없었다. 군부독재의 검열이나 금지 혹은 저항가요 생산자들의 두려움과 침묵 때문만은 아니었다. 세월의 흐름과 신자유주의의 도입으로 인한 사회변화 그리고 음악적 유행의 변화 등이 저항가요를 통한 기억투쟁에 더 큰 장애물이었다.

공간을 둘러싼 저항가요의 기억투쟁의 성과와 한계에 대해 살펴보고자 하는 본고에서 다루고자 하는 노래들은 주로 1960, 70년대에 태동한 노래운동인 누에바 칸시온(Nueva Canción), 누에보 칸시오네로(Nuevo Cancionero), 누에바 트로바(Nueva Trova)의 산물이다. 사실, 비록 1967년 쿠바에서 제1회 국제저항가요제(Primer Festival Internacional de la Canción Protesta)라는 이름의 대회가 열리기도 했지만 당시 노래운동의 주역들은 ‘저항가요’보다는 ‘혁명가요’라는 용어를 선호했다. 쿠바혁명의 성공 이후 혁명이 멀지 않았다는 낙관적 전망이 전라틴아메리카를 휩쓸고 있었던 만큼 사회 부조리를 고발하는 ‘저항가요’라는 용어보다 새로운 세계를 건설하기 위해 혁명을 호소하는 것이 당시 노래운동의 대세였다(Correa de Azevedo 1993, 69). 그래서 빅토르 하라(Victor Jara)나 빠블로 밀라네스(Pablo Milanés)처럼 두 용어의 차이에 대해 뚜렷이 인식하고 ‘혁명가요’라는 용어를 쓸 것을 천명한 경우도 있었다. 그러나 칠레의 민주화 운동 시기나 그 이후에 상당 부분을 할애하면서 기억투쟁을 다룬 본고에서는 ‘혁명가요’

보다는 ‘저항가요’라는 용어를 사용할 수밖에 없을 것 같다.

본고는 산티아고의 빅토르 하라 스타디움, 모네다, 알라메다, 아우마다 등등의 공간을 중심으로 산티아고의 몇몇 공간과 저항가요 및 기억의 관계를 추적하고 그 의미와 한계를 지적할 것이다. 이들 공간에서 나름대로 의미심장한 기억투쟁이 벌어지고 있다는 판단을 하게 된 것은 각종 문헌과 노래를 통해서였으며, 2003년과 2004년의 산티아고 방문을 통해 재확인할 수 있었다. 비록 본 논문이 음악에 관한 전문적인 글이라고는 할 수 없지만 문헌과 음악 자료와 필드워크를 넘나드는 작업을 했다는 데서 일말의 의의를 찾고자 한다. 또한 본 논문에는 빅토르 하라 재단이나 라이브 카페에서의 인터뷰 등도 상당히 도움이 되었음을 밝혀둔다.²⁾

II. 빅토르 하라 스타디움과 집합적 기억

1990년 3월의 마지막 밤 산티아고 국립경기장에서는 의미심장한 공연이 열렸다. 국립경기장을 가득 메운 8만 명의 청중은 멀리 쿠바에서 찾아온 실비오 로드리게스(Silvio Rodríguez)를 열광적으로 맞아 들었다. 공연이 시작되고 얼마 후 실비오가 이날의 공연을 빅토르 하라에게 바치고 싶다고 말하면서 「이상한 사람」(“El hombre extraño”)이라는 노래를 부르기 시작했다. 청중들의 우레 같은 박수와 환호성 그리고 힘찬 구호는 노래가 시작해도 한동안 잠잠할 줄 몰랐다. 그러나 나지막한 실비오의 목소리가 8만 청중의 폐부를 서럽도록 적시

2) 본 논문은 누에바 칸시온, 누에보 칸시오네로, 누에바 트로바의 기원, 전개, 평가 등을 다루거나 선행 연구에 대해서 자세한 소개를 하지 않고 있다. 본고를 꼼꼼히 읽어보고 이 점을 지적해 주신 심사자들에게 감사드린다. 다만 라틴아메리카 노래운동에 관해서는 이미 상당히 많이 다루어졌기 때문에 굳이 기본적인 작업을 되풀이할 필요를 느끼지 못했다는 점을 말씀드리고 싶다. 가령 국내에서도 김홍근(연도 미상), 이성형(2000), 배운경(2000), 서남준(2003), 신현준(2003) 등이 이에 대해 다루고 있다. 물론 기존 자료를 새롭게 해석할 여지가 있기는 하겠지만 본고의 관심사는 산티아고의 공간이 기억투쟁 및 저항가요와 어떤 관계를 지니고 있는가에 대한 구체적인 사례를 드는 것이다. 필자가 알기로는 이에 대해서는 외국에서도 다루어진 바가 없으므로 이 주제에 대해 가능한 한 많은 지면을 할애하는 것이 더 낫다고 판단했다.

면서 박수와 환호성과 구호는 이내 숨죽인 흐느낌으로 변했다. 그리고 오로지 인간의 뜨거운 가슴에서만 우리나라를 수 있는 전류가 국립경기장에 감돌았다. 수많은 사람들이 라이터를 꺼내 들고 노래에 맞춰 천천히 좌우로 흔들기 시작했다. 처연한 그리움으로 사무친 그 불꽃들이 하나가 되어 가슴 몽클한 파도가 되어 물결치던 그날 밤 비로소 칠레는 17년 전 쿠데타가 일어난 지 며칠 뒤에 민중가수라는 이유로 혹독한 고문을 당하고 살해된 빅토르 하라를 공식적 기억의 장으로 복원시킬 수 있었다(Álvarez et al. 2003).

이 날의 공연은 빅토르 하라에 대한 기억 복원 이상의 의미가 있었다. 공연이 열린 시점이 민선정부가 들어선 지 얼마 되지 않았던 무렵이라는 점이나, 피노체트 시절에는 입국조차 허용되지 않던 노래꾼(cantautor)이 등장했다는 점에서 그렇다. 주지하다시피 실비오 로드리게스는 쿠바혁명의 문화적 전위의 성격을 지닌 누에바 트로바의 기수이다. 그리고 쿠바혁명은 칠레의 민중연합 정권이 들어서는데 커다란 영향을 미쳤고, 누에바 트로바는 칠레의 누에바 칸시온처럼 혁명을 화두로 삼았던 노래운동이었다. 결국 이날의 공연은 빅토르 하라 개인이 아니라 민중연합과 누에바 칸시온에 대한 기억을 복원할 것을 요구한 것이었다. 더구나 공연이 열린 그 국립경기장이야말로 쿠데타 직후 수천, 수만의 사람이 수용되어 고문당하고 살해당한 비극적 현장이었으니 공연을 보러온 살아남은 자들의 회한은 이루 말할 수 없었다. 그 절절함이 빅토르 하라를 추모한 「이상한 사람」을 통해 한꺼번에 분출되었던 것이다.³⁾ 결론적으로 실비오 로드리게스의 공연은 1973년 9월 11일을 둘러싼 기억투쟁에 있어서 두 가지 제안을 하고 있다. 첫째는 1973년 9월 11일을 기억하는 주체가 군사정권 시절처럼 가해자여서는 안 된다는 것이다. 두 번째로는 민중연합 시절의 이상과 열정 그리고 문화가 민선정부 하에서는 고스란히 복원되어야 한다는 것을 주장하고 있다. 쿠데타의 국외자인 실비오

3) 사실 「이상한 사람」은 빅토르 하라의 투쟁적인 삶이나 참혹한 죽음에 대해 직설적으로 다루고 있지는 않다. ‘모든 것에 입을 맞추었다’라는 비유를 통해 인간에 대한 빅토르 하라의 숭고한 사랑을 기린 곡이었을 뿐이다. 그럼에도 그날의 공연 분위기가 빅토르 하라는 물론 쿠데타 이후 사망한 수많은 사람들의 한을 기억하게 만들었다.

가 칠레의 기억투쟁을 위해 등장하고 열띤 호응을 얻을 수 있었던 것이 바로 그 때문이다.

적어도 이 날의 공연에 모여든 청중 사이에서는 누가 무엇을 어떻게 기억해야 하는가에 대한 합의가 어느 정도 이루어졌다고 볼 수 있다. 그러나 이 합의가 결코 사회 전반적으로 승인된 것은 아니었다. 빅토르 하라 스타디움에 관한 일화가 이를 입증한다. 실비오 로드리게스의 공연에서 그토록 많은 사람이 빅토르 하라를 위해 눈물을 흘렸지만 그가 살해당한 칠레 스타디움을 빅토르 하라 스타디움으로 개명하자는 청원은 1998년에야 제기되었을 뿐이다. 또한 개명에 이르기까지는 음악인들과 일반 시민의 끈질긴 청원이 필요했고, 결국 5년의 세월이 더 걸렸다. 게다가 빅토르 하라 스타디움으로의 개명이 기억의 문제를 완전히 종결시킨 것도 아니었다. 이 공간에 대해 무엇을 어떻게 기억할 것인지 하는 문제가 여전히 남아 있다. 사회학자 토마스 물리앙의 경우 이 스타디움을 군사정권의 공포 통치가 작동한 대표적인 공간으로 지목하고 있다(Moulian 1997, 181-182). 쿠데타 직후 수많은 사람들이 칠레 스타디움에 연행되어 고문을 겪었고, 그곳에서 빅토르 하라가 죽기 직전에 쓴 마지막 노랫말이 훗날 유포되어 공포에 대한 기억을 증폭시켰기 때문이다.

1973년 쿠데타가 일어난 날 빅토르 하라는 쿠데타에 맞서 무엇을 할 것인지를 동료 및 학생들과 토의하기 위해 교수로 근무하던 국립기술대학(현 산티아고대학)에 출근했다가 칠레 스타디움으로 연행되었다. 그리고 민중가수라는 이유로 남들보다 심하게 고문을 당하고 마침내는 9월 16일 이른 아침 시체로 발견된 것이다. 그곳에서 살아나온 사람들에 따르면 칠레 스타디움 전체가 생지옥이었다고 한다. 음식도 물도 주지 않고 계속되는 고문, 수시로 쏘아대는 기관총, 확성기에서 끊임없이 흘러나오는 거친 위협 등등의 집단적 광기 앞에 칠레 스타디움에 수용된 오천 명의 사람들의 분노와 좌절감 그리고 무력감은 깊어 갔고, 관중석에서 몸을 던져 자살하는 사람이 나오고 이성을 잃고 발악하다 기관총 세례를 받은 사람도 생겼다. 빅토르 하라는 이미 고문으로 망신창이가 된 몸으로 9월 14일 동료들로부터

연필과 종이를 구해 마지막이 된 노랫말을 만들었다. 「칠레 스타디움」(“Estadio Chile”)이었다.⁴⁾ 바로 이 노랫말에 칠레 스타디움의 집단적 광기와 야만 그리고 공포의 기억이 고스란히 담겨있다.

한 명이 죽고, 한 명은 믿을 수 없을 정도로 맞았지.
 사람을 어떻게 그렇게 구타할 수 있을까?
 다른 네 명은 스스로
 모든 두려움을 떨쳐버리고자 했지.
 한 명은 허공으로 뛰어내리고,
 다른 이는 벽에 머리를 두드리면서.
 그러나 그들 모두 죽음을 똑똑히 응시했다네.
 파시즘의 얼굴이 자아내는 이 공포를 보라!
 파시스트들은 그 어떤 것도 상관없다는 듯
 예술적인 정확함으로 계획을 실행했지.
 그들에게 피는 메달이고
 학살은 영웅적 행동이지.
 신이시여! 이 곳이 당신이 만든 세상입니까?
 경이로운 7일의 노력이 이것을 위한 것이었습니까?
 (Acevedo et al. sin año, 351)

문제는 칠레 스타디움을 공포 통치가 작동한 공간으로만 기억할 수는 없다는 점이다. 칠레 스타디움은 원래 복싱 경기장이지만 1969년 7월 12일 제1회 칠레 누에바 칸시온 페스티벌(Primer Festival de la Nueva Canción Chilena)이 열린 곳이기도 하다. 이 대회에서 빅토르 하라는 「어느 농부에게 바치는 노래」(“Plegaria a un labrador”)로 대상을 차지하였다. 이 일은 빅토르 하라가 칠레 노래운동의 기수로 공인받는 계기가 된 일이고, 연극 교수로서의 안락한 삶 대신 노래를 통해 민중연합 정권을 탄생시키고 수호하는 일에 적극적으로 관여하게 되는 숙명을 안겨준 일이었다. 따라서 칠레 스타디움을 공포의 장소로서만 기억하는 것은 칠레 노래운동에서의 빅토르 하라의 역할

4) 칠레 스타디움의 분위기나 이곳에서 빅토르 하라가 겪은 일에 대해서는 그곳에 수용되었다가 풀려난 세사르 페르난데스(César Fernández)의 증언이나(Jurado y Morales 2003, 92-95) 빅토르 하라의 미망인 조안 하라의 회고록 『끝나지 않은 노래』를 참조(Jara 1993, 258-264)하기 바람.

을 망각시키는 제안이 될 수 있다.

빅토르 하라 스타디움으로의 개명이 두 가지를 다 염두에 둔 일이었다고 하더라도 또 다른 문제가 야기된다. 빅토르 하라 스타디움이라는 이름은 누에바 칸시온에 대한 집합적 기억(collective memory)을 빅토르 하라 개인에 대한 집합적 기억으로 축소시킬 여지가 있다. 칠레의 노래운동이 누에바 칸시온이라는 이름으로 통용되게 된 것도 1969년의 제1회 칠레 누에바 칸시온 페스티벌이 계기가 되었다. 즉, 빅토르 하라의 대상 수상이 개인적인 영예 이상의 의미가 있었던 것이다. 그것은 누에바 칸시온이 칠레 전통 민속음악의 적자이며, 이를 창조적으로 계승하여 도시적 감성으로 승화시켰다는 점을 인정받은 사건이기도 하다. 주로 칠레 중부평원에 뿌리를 둔 전통적인 민속음악은 도시화와 함께 이미 1920, 30년대부터 산티아고에 유입되었고, 도시화가 상당히 진전된 1960년대에는 도시적 감성을 지닌 음악으로 재창조된다. 그런데 이 과정에서 전통 민속음악은 두 갈래로 나뉘게 된다. 그 한 갈래는 비올레타 빠라(Violeta Parra)와 빠라 빠냐(Peña de los Parra) 그리고 빅토르 하라로 이어져 누에바 칸시온으로 귀결되었다. 도시민중가요(Canción Popular Urbana)로 지칭된 이 흐름은 농촌과 도시, 전통과 보편, 서정성과 혁명성을 조화시키는 것을 목표로 삼았고, 빅토르 하라의 대상 수상으로 절정을 맞이했다(Acevedo et al. sin año, 44). 또 다른 한 갈래는 신민요(Neo-folclor)로 지칭되며 와소 4인조(Los Cuatro Huasos)를 필두로 꾸아뜨로 꾸아르또스(Los Cuatro Cuartos), 마녀 4인조(Las Cuatro Brujas)로 이어지며 1960년대에는 일정한 상업적 성공을 거둠으로써 일반인들에게는 누에바 칸시온보다 인지도가 높았다. 그러나 신민요는 진정성이나 창조성을 인정받지 못하고 여러 가지 점에서 비판받았다. 신민요는 칠레 중부평원의 상징적인 인물로 와소(huaso, 칠레 농민을 일컫는 말)를 들었다. 이는 기층민들을 정형화시키는 오류를 범한 것이었다. 또한 신민요는 도시로 유입되어 정체성에 변화를 겪은 와소가 아니라 도시화 이전의 와소에만 관심을 보임으로써 근대화와 도시화라는 시대의 변화를 따라가지 못했다. 그럼에도 불구하고 신민요가 누에바 칸시온보

다 더 인기를 끌었던 이유는 지방 출신 도시민들의 향수를 불러일으키고 기존 산티아고 시민에게는 이국적인 취향으로 호소했기 때문이다. 신민요가 향수나 이국 취향에 의존했다는 점이 미래에 대한 전망이나 사회변혁 의지가 모자란다는 비판을 불러일으킨 것은 물론이었다. 1962년에서 1965년 사이 도시적 감수성과 사회변혁 의지로 무장한 누에바 칸시온이 태동하고 뿌리를 내릴 수 있었던 것은 록큰롤과 팝송, 볼레로, 차차차, 맘보 같은 외국 음악에 대한 대안적 음악이 필요했던 탓도 있지만 와소 4인조와 그 아류들에 대해 동질감을 느끼지 못하는 사람들도 다수 존재했기 때문이다(Rodríguez Musso 1988, 60).

신민요와 누에바 칸시온의 대치가 최고조에 올랐던 무대가 바로 제1회 칠레 누에바 칸시온 페스티벌이었다. 이 대회는 기독교민주당 정권 하에서 가톨릭 대학이 주최하였고, 주최 측은 누에바 칸시온 계열의 그룹 킬라빠운(Quilapayún)이 정치색이 짙다는 이유로 참가를 허락하지 않았다. 독자적인 참가 기회를 얻지 못한 킬라빠운은 빅토르 하라의 반주자로서 참가했다. 주최 측의 성향과 킬라빠운 참가 불허 등의 사건으로 대상 후보로는 신민요 계열의 그룹 와소 4인조(Los Quincheros라는 이름으로 참가)가 유력했다. 그러나 빅토르 하라가 대상을 받았을 뿐만 아니라 이듬해에는 킬라빠운이 또다시 대상을 수상하게 된다. 이런 결과가 나온 것은 단지 음악성의 문제만은 아니었다. 누에바 칸시온의 사회변혁에 대한 의지와 열망이 청중에게 강력한 호소력을 발휘했기 때문이다. 칠레 스타디움은 노래운동과 사회변혁 열망이 결합된 역사적, 정치적, 사회적, 문화적 사건이었던 것이다. 따라서 빅토르 하라 스타디움으로의 개명은 누에바 칸시온의 이런 의미가 배제되지 않을 때만이 진정한 집합적 기억으로 승화될 수 있을 것이다.

III. 대통령 궁 모네다와 공간의 정치

앙리 르페브르는 공간이 사회적 부산물이며, 따라서 정치적이고

이데올로기적인 의미를 지니고 있다고 주장하였다(1997, 234). 사실 모든 공간이 ‘순수’하거나 동질적이라는 생각은 이미 깨진지 오래다. 정치적 상징성이나 문화적 아우라가 차별화된 공간을 만들어내고, 심지어 특정 공간에 대한 개인의 경험의 차이가 공간을 비동질적으로 만들기도 한다. 칠레의 기억투쟁에 있어서 대통령 궁 모네다야 말로 르페브르가 말하는 ‘비순수한’ 공간, 즉 고도로 정치적이고 이데올로기적인 공간의 대표적인 예이다. 모네다는 1973년 9월 11일 쿠데타 군의 공습으로 화염에 휩싸였을 때부터 민주주의의 종말과 좌파의 몰락 그리고 혹독한 군부통치를 상징하는 공간이 되었다. 대통령 궁이니만큼 쿠데타와 상관없이 당연히 정치적 상징성을 띤 공간이었지만, 모네다 폭격이 칠레 역사상 처음으로 겪어본 공습이라는 점과 대통령 궁에서 아옌데가 자살했다는 사실이 모네다를 치열한 기억투쟁을 유발한 공간으로 만들었다.

모네다를 둘러싼 기억투쟁은 민주화 이전부터 시작되었으며, 이에 관련된 대표적인 곡은 누에바 트로바의 또 다른 가수인 빠블로 밀라네스의 「나 그 거리를 다시 밟으리」(“Yo pisaré las calles nuevamente”)이다. 노래의 시작은 다음과 같다.

나 그 거리를 다시 밟으리,
피가 흥건했던 산티아고의 거리를.
그리고 해방된 아름다운 어느 광장에서
멈춰 서서 사라진 자들을 위해 울리라.(Díaz Pérez 1995, 155)

이 노래에서 ‘해방된 광장’은 산티아고의 특정 공간을 지칭하는 것은 아니다. 그러나 1973년 9월 11일 모네다 궁의 화염을 기억하는 칠레인이라면 이 곡을 듣고 모네다를 마주보고 있는 헌법광장(Plaza de la Constitución)을 연상하기 마련이다. 이 곡은 호세 도노소가 그의 소설 『절망』(*La desesperanza*)에서 한 세대의 칠레인들의 전기를 압축한 노래라고 평했을 정도로(Donosó 1986, 74) 독재 치하에서 널리 불리어진 노래이다. 또한 밀라네스가 실비오 로드리게스와 더불어 가진 1984년 아르헨티나 민주화 기념 공연에서 칠레 역시 민주화

되기를 염원하며 카랑카랑한 목소리로 부르고 난 이후 더욱 상징적인 노래가 되었다. 이에 따라 모네다를 둘러싼 기억투쟁의 핵심적 과제는 헌법광장을 해방된 광장으로 만드는 일이었다.

그런데 ‘해방된 광장’은 지극히 추상적인 개념이다. 따라서 해방을 구체적으로 상징할 기념사업이 필요할 수밖에 없었다. 아옌데 동상 건립 시도는 그 일환으로 시도되었다. 그러나 아옌데의 동상은 2000년 6월 26일(아옌데의 탄생일)에야 헌법광장에 건립되었다. 쿠데타 직후 비냐 델 마르(Viña del Mar)에 몰래 묻히다시피 한 아옌데의 유해가 민선정부가 들어선 해인 1990년에 산티아고 시립공동묘지(Cementerio General de Santiago)로 이장되면서 아옌데에 대한 기억이 복권되었다는 점을 고려하면 상당히 뒤늦은 것이다. 아옌데에 대한 기억이 모네다와 헌법광장에서 오랫동안 배제되었던 원인은 아무래도 칠레 민주화의 성격에서 찾아야 할 것이다. 칠레의 민주화는 ‘보호민주주의’ 혹은 ‘위임민주주의’로 정의될 정도로, 민주화 과정 자체가 군부와 타협의 산물(곽재성 1998, 22-27; 박병수 2002, 74)이었다. 따라서 모네다에서 아옌데를 기억하는 일은 그를 실각시킨 군부와 심각한 충돌을 야기할 수 있는 일이었다. 아옌데에 대한 기억이 배제된 또 다른 이유는 민주화 이후 대통령을 역임한 인물이 기독교민주당(Partido Demócrata Cristiano)의 애일윈(Patricio Aylwin, 1990-1994)과 프레이(Eduardo Frei Ruiz-Tagle, 1994-2000)라는 점 때문이다. 프레이의 아버지이자, 1964년에서 1970년 사이 기독교민주당을 이끌고 대통령을 역임한 에두아르도 프레이 몬탈바(Eduardo Frei Montalva)와 애일윈은 쿠데타를 묵인하여 군부의 집권을 수월하게 하는 정치적 오류를 저질렀다(Ahumada 1989, 96; Green 1991, 197). 원래부터 아옌데의 민중연합과 정치적 경쟁관계에 있었던 탓도 있지만, 1973년 무렵에는 차라리 군부가 아옌데를 실각시키고 재선거를 실시하는 것이 그들의 집권에도 도움이 될 뿐만 아니라 칠레의 안정에도 도움이 되리라고 생각했던 것이다. 따라서 아옌데를 모네다에서 기억하는 일은 애일윈과 프레이 몬탈바의 정치적 오류를 인정하는 것이 될 수도 있었다.

결국 아옌테 동상 건립은 과거 아옌테가 몸담았던 사회당 출신의 리카르도 라고스(Ricardo Lagos)가 집권하면서 이루어졌다. 헌법광장에 아옌테의 동상이 세워짐으로써 아옌테는 더 이상 조국을 소련에 팔아먹은 매국노나(군부와 우익의 시각) 급진적인 정책으로 나라를 혼란에 빠뜨린 실패한 위정자의(기독교민주당의 시각) 오명을 벗고 칠레 헌정사의 적법한 대통령으로 복원되었다. 그러나 결과적으로 아옌테 동상 건립은 ‘해방된 광장’의 상징이 되는 데는 실패했다. 무엇보다도 헌법광장에는 보수주의자들의 지원을 업고 1958-1964년 사이에 대통령을 역임한 호르헤 알레산드리의 동상과 에두아르도 프레이 몬탈바의 동상 또한 존재하기 때문이다. 이는 헌법광장에서 과연 어느 대통령을 기억해야 하는가에 대한 국민적 합의를 도출하는 것이 그리 쉽지만은 않다는 반증이다. 다만 아옌테 동상이 모란데(Morandé) 80번지에서 가까운 곳에 서 있다는 것은 의미심장하다. 모란데 80번지는 모네다 궁의 출입문 중의 하나가 있던 자리로 쿠데타 당시 아옌테의 시신이 나온 문이다. 이는 아옌테를 단순히 전직 대통령의 한 사람으로만 기억할 것이 아니라 쿠데타의 희생자로서 기억해야 한다는 것을 암시하고 있다.

칠레의 다른 전직 대통령들 동상과 같이 있다는 점 외에도 모네다가 내포하고 있던 공간의 정치성을 복원하는 데에는 커다란 걸림돌이 있다. 밀라네스의 「나 그 거리를 다시 밟으리」에서 말하는 ‘해방’은 적어도 산티아고라는 도시의 공간 정치학에서 단순히 군부독재에서 벗어나는 것만을 의미한 것은 아니다. 그것은 공간 자체의 동질화라는 유토피아가 다시 구현되는 것을 의미한다. 「나 그 거리를 다시 밟으리」에는 다음과 같은 구절이 있다.

한 아이가 알라메다에서 뛰어 놀고
새로운 친구들과 노래하리라.
그리고 그 노래는 스러진 삶,
모네다에 바치는 대지의 노래이리니.(Díaz Pérez 1995, 155)

알라메다(Alameda)는 산티아고를 동서로 가로지르는 주요 도로이다.

한 아이가 자유롭게 뛰어 놀고 노래하리라는 구절은 알라메다가 가진 상징성에서 비롯되었다. 쿠데타 당일 아옌데는 마지막 대국민 연설을 통해 “곧 넓은 알라메다가 다시 열릴 것이다”(Salvador Allende 1973)라고 말한 바 있다. 헌법광장의 아옌데 동상 뒤에 새겨져 있기도 한 이 구절의 기원은 1970년 9월 4일로 거슬러 올라간다. 1970년 대통령 선거가 있던 날인 9월 4일 자정이 조금 지나 승리의 소식이 날아들자 민중연합 지지자들은 칠레학생연맹(FECH) 발코니에 모습을 드러낸 아옌데에게 열광적인 환호를 보냈다. 지지자들은 이어 알라메다를 따라 대통령 궁으로 행진했다. 그 행렬에 빅토르 하라와 같이 있었던 조안 하라는 뽀블라시온(población) 혹은 까얌빠(callampa)라고 불리는 산티아고 외곽 빈민촌의 주민들이 처음으로 대거 알라메다로 진출해 환호를 보냈다고 적고 있다(Jara 1993, 162). 빈민들이 알라메다로 진출한 것을 특별히 기억하고 있는 이유는 이미 1850년 대부터 알라메다가 과두계층의 대저택들이 들어선 곳이기 때문이다. 19세기 말에서 20세기 초에 걸쳐서 산티아고 도시계획은 시내와 외곽 빈민촌을 분리하려는 경향이 있었다(Ramón 2000, 188-189). 부호들의 거주지는 이후 알라메다 서쪽에서 동쪽의 바리오 알토(Barrío Alto)로 옮겨갔지만 1970년까지도 알라메다는 과거의 명성을 이어가고 있었다. 1970년 아옌데의 승리와 도시빈민들의 알라메다 진출은 계급으로 분절된 산티아고 도시 공간이 동질적인 공간으로 변할 수도 있다는 유토피아적 열망의 표출이었던 것이다. 군사정권은 그 유토피아적 공간을 제거하고 또다시 계급에 따른 공간 분할을 고착화시켰다. 신자유주의 정책의 적극적인 도입으로 빈부격차가 커진 결과이다. 이사벨 아옌데의 말마따나 산티아고는 '총천연색 산티아고'와 '흑백 산티아고'로(Isabel Allende 2003, 30) 공간이 분할되었다. 알라메다와 모네다를 진정한 해방의 공간으로 기억하기 위해서는 조형물을 통한 기념사업만으로는 한계가 있는 것이다.

이런 한계를 극복하고 민중연합 시대의 동질적인 공간을 다시 작동시키려는 노력이 없지는 않았다. 아우마다(Ahumada) 거리의 경우가 그 대표적인 예이다.

IV. 아우마다 거리와 거리의 악사들

쿠데타 이후 칠레 문화계는 ‘문화적 정전’(apagón cultural)이라고 일컬을 정도로 깊은 침묵 속으로 빠져들었다(Jacqueline Mouesca, 재인용, Campos 1990, 51). 음악 활동 역시 크게 위축될 수밖에 없었고, 특히 민중연합 정권의 탄생에 크게 기여한 누에바 칸시온은 혹독한 탄압을 겪었다. 쿠데타 이후 처음 몇 년간 민중연합 정권과 직접적인 관계가 있는 노래는 물론이고, 누에바 칸시온의 범주에 들어가는 노래면 설사 아무리 서정적인 노래라 하더라도 감히 부르기 힘들었다. 더구나 누에바 칸시온의 주역들이 칠레 국내에서 활동하는 것은 꿈도 꾸지 못할 일이었다. 빅토르 하라 이외에도 많은 이들이 고초를 겪었다. 비올레타 빠라의 아들 앙헬 빠라(Ángel Parra)는 국립운동장으로 끌려갔다가 북부 사막의 수용소로 이송되어 몇 달간 고초를 겪은 후에 국제적인 압력으로 겨우 풀려나 망명의 길을 떠났다. 이사벨 빠라(Isabel Parra), 빠뜨리시오 만스(Patricio Manns), 오스발도 로드리게스(Oswaldo Rodríguez Musso) 등은 외국 대사관에 피신했다가 역시 망명을 선택했다. 그룹 킬라빠운과 인띠 이이마니(Inti Illimani)는 마침 해외 공연 중이어서 화는 면했지만 귀국이 금지되어 기나긴 망명 생활을 시작할 수밖에 없었다. 1968년 설립된 이래 누에바 칸시온 계열의 음반을 많이 냈던 음반사 DICAP(Discoteca del Canto Popular)은 압수수색을 당하고 대부분의 자료들이 불살라졌다. 누에바 칸시온의 요람 역할을 한 빠냐 빠라도 폐쇄되었다. 누에바 칸시온은 검열로 인해 적어도 공공장소에서는 더 이상 들을 수 없었다. 심지어 께나나 차랑고, 삼뿐냐 같은 안데스 전통악기들의 사용마저 금지되었다. 비올레타 빠라나 킬라빠운, 인띠 이이마니 등이 많이 사용하던 악기라서 불온한 악기로 간주되었기 때문이다.⁵⁾

그러나 점차 군부독재를 비판하는 저항가요가 다시 싹트기 시작했다. 누에바 칸시온의 정신을 계승, 발전시킨 저항가요는 크게 세 호

5) 누에바 칸시온의 주역들이 쿠데타 이후 겪은 고초에 대해서는 Rodríguez Musso(1988, 102-104) 참조.

름으로 나뉜다. 길라빠운과 인띠 이이마니를 중심으로 한 해외 망명 음악가 그룹의 음악, 칸또 누에보(Canto Nuevo), 칸또 뽀블라시오날(Canto Poblacional)이 그것이다(Frohnapple, 1-2). 칸또 뽀블라시오날은 주로 산티아고 변두리 빈민촌인 뽀블라시온을 중심으로 확산된 저항 가요이다. 피노체트 시절 뽀블라시온은 ‘불온사상’의 근거지라는 이유로 늘 사찰 대상이 되었고, 신자유주의 경제 정책의 최대 피해자들인 도시 빈민층의 거주지이다보니 실제로 정부에 대한 반감도 컸다(Mattern 1997, 101). 칸또 누에보는 빼냐를 중심으로 발전했으며, 바로꼬 안디노(Barroco Andino)와 야뿌(Illapu)가 대표적인 그룹이다.

칸또 누에보의 활동이 빼냐를 중심으로 이루어졌다는 사실은 민중 가요가 폐쇄된 공간으로 축출되었음을 의미한다. 또 칸또 뽀블라시오날이 산티아고 외곽의 빈민촌에 국한된 것은 도심과 변두리라는 두 공간이 단절되었다는 것을 의미한다. 이 단절은 누에바 칸시온이 어째서 칸또 누에보와 칸또 뽀블라시오날로 분화되어 진화했는지를 이해하는 단서가 된다. 빈민촌에 거주하는 무명의 아마추어 가수나 약사들에게는 물론, 일반적인 중, 하층 서민들에게 있어서도 칸또 누에보는 지식인이나 엘리트의 음악이었을 뿐이다. 뽀블라시온에서는 일상의 일이 되어버린 혹독한 탄압이나 중, 하층 국민들이 쿠데타 이후 직면하게 된 경제적 어려움 등을 칸또 누에보가 대변해 주지 못했기 때문이다(Mattern 1997, 111).⁶⁾ 이런 일련의 상황은 누에바 칸시온 시절과는 다른 공간원리가 작동하고 있음을 다시 한 번 보여준다.

폐쇄성과 단절을 특징으로 하는 공간원리의 작동이 군부독재 시절 저항가요 행위자들에게 얼마나 심각한 문제로 느껴졌는지 이해하려면 앞에서 언급한 알라메다의 행진을 다시 상기할 필요가 있다. 그

6) 칸또 누에보 계열에서 가장 체제저항적인 그룹은 야뿌였다. 군사정권 시절 해외공연을 마치고 돌아오다가 입국을 거부당하는 바람에 망명 생활을 시작했을 정도였다. 그러나 칸또 누에보는 대체로 소수 음악 엘리트의 소극적인 저항에 만족했다. 더 이상 칸또 누에보에 매력을 느끼지 못하고, 그렇다고 칸또 뽀블라시오날과 정서를 공유하기는 힘들었던 사람들 중에서는 록에서 탈출구를 찾게 된 이들도 있었다. 이웃 국가인 아르헨티나처럼 독창적이면서도 수준 높은 록에 이르지지는 못했지만, 1980년대에 로스 뿌리시오네로스(Los Prisoneros)를 위시한 록 그룹들은 반체제적인 노래를 많이 불러 커다란 반향을 불러일으켰다(García 1990, 199-200; Mattern 1997, 105-106).

런 종류의 행진은 당시 라틴아메리카에서 일반적인 것이었다. 주지하다시피 쿠바혁명 이후 라틴아메리카에는 혁명의 열기가 고조되어 어느 도시를 막론하고 집회와 시위가 잦았다. 그리고 누에바 칸시온이 혁명의 전위대를 자처한 만큼 광장이나 거리 같은 열린 공간이 민중가요의 주요 활동무대가 될 수밖에 없었다. 또한 혁명을 위해 기층민중을 조직하는 것이 중요한 과제였기 때문에 빈민촌에서 집회와 공연을 가지는 일도 잦았다. 빈민촌이 기타 도시공간과 분리된 공간이라기보다 광장의 연장선상에 있었던 것이다. 빼냐 역시 누에보 칸또의 경우처럼 폐쇄적인 공간논리가 작동하던 곳이 아니었다. 빠라 빼냐의 경우에서 알 수 있듯이, 빼냐는 누에바 칸시온의 주역들이 모여 영감을 주고받고 음악에 대한 토론을 하고 일반 대중과 접촉을 하는 장으로 이 역시 광장의 연장선상에 있었다.⁷⁾ 가령 빅토르 하라의 경우 민중연합을 지지하는 각종 집회에도 참가하는가 하면, 도시 빈민들이 빈 땅을 점유하는 투쟁을 시작해 공동체를 건설하기까지의 과정을 다룬 『뽀블라시온』(*La población*, 1972)이라는 음반을 내고, 빠라 빼냐, 발빠라이소 빼냐(Peña de Valparaíso), 국립기술대학 빼냐(Peña de la Universidad Técnica del Estado)에서 누에바 칸시온을 전파하고, 킬라빠운이나 인띠 이이마니 같은 노래운동의 전위 그룹에 지대한 영향을 끼쳤다. 누에바 칸시온은 누에보 칸또처럼 폐쇄된 공간으로 도피하거나 칸또 뽀블라시오날처럼 빈민촌에 격리되지 않는 것이었다.

군부독재 기간 중 저항가요의 투쟁 방식 중 하나는 바로 이런 공간의 폐쇄성과 단절성을 극복하는 것이었다. 특히 아우마다 거리는 유토피아적 공간을 회복하려는 상징적인 투쟁의 장이 되었다. 아우마다가 피노체트 시절 보행자 전용도로로 지정되어 체제홍보 수단으로 활용된 거리이기 때문이다. 알라메다와 중앙광장(Plaza de Armas)을 잇는 아우마다의 위장된 평화를 유지하기 위해서는 많은 경찰을 필요로 했다. 그들의 존재가 시민들에게 침묵과 질서를 강요했던 것이다. 그러나 군사독재 시절 아우마다는 노래꾼들이 게릴라처럼 나

7) 빠라 빼냐의 분위기에 대해서는 Larrea y Montenegro(1997) 참조.

타나 경찰과 숨바꼭질을 하고 실랑이를 벌이는 장소이기도 했다. 이들 거리의 악사들 중 상당수는 빈민촌에서 도심으로 진출한 이들이었다. 기타 하나를 들고 아우마다에 나선 그들의 단골 레퍼토리는 비올레따 빠라의 「생에 감사해」(“Gracias a la vida”)나 「룬룬은 북쪽으로 갔네」였다(“Run Run se fue pa'l norte”). 사실 비올레따 빠라는 민중연합 정부가 들어서기 이전인 1967년에 자살했고, 이 노래들 또한 실연의 상처에서 만든 곡들이라 군사독재와는 직접적인 관계가 없다.⁸⁾ 하지만 그렇기 때문에 거리의 악사들이 최소한의 안전을 담보 받을 수 있었다. 그리고 이 곡들은 군사정권 치하에서 새롭게 해석되기 시작했다. 다음은 「룬룬은 북쪽으로 갔네」의 일부분이다.

망각의 차에 몸을 싣고
 동도 트기 전,
 세월의 정거장을
 박차고 나서
 룬룬은 북쪽으로 갔네.
 언제쯤 오려나.
 우리의 고독을 낳은 날
 다시 돌아오겠지.(Manns 1984, 154-55)

피노체트 독재 시절 칠레 국민은 「룬룬은 북쪽으로 갔네」를 아무

8) 비올레따 빠라의 마지막 연인은 스위스인 질베르 파브르(Gilbert Favre)였다. 라틴아메리카 민속음악에 관심이 많았던 파브르는 1960년 칠레로 왔고, 민속음악의 대가를 찾던 중 비올레따 빠라와 만나게 되었다. 비올레따 빠라에게 배운 계나를 바탕으로 볼리비아로 건너가 전설적인 그룹 로스 하이라스(Los Jairas)를 결성하기도 한 열정의 소유자인 파브르는 18년 연상의 비올레따 빠라와 사랑에 빠졌다. 그러나 나이 차이보다는 비올레따 빠라의 억척스러움이 파브르를 힘들게 만들었다. 그가 볼리비아행을 택한 것은, 안데스 음악의 정수를 찾기 위해서이기도 했지만, 비올레따 빠라와의 불화도 작용했다. 파브르가 최종적으로 볼리비아에 간 것이 1965년 12월이었으니 비올레따 빠라가 민속음악의 메카로 만들어보겠다고 라 레이나 구(Comuna de la Reina)에 천막을 쳤을 때의 일이었다. 1년 뒤 비올레따 빠라는 『마지막 작곡』(Las últimas composiciones)이라는 음반을 취입했다. 「생에 감사해」와 「열일곱 살로 돌아간다는 것은」(“Volver a los 17”)이 담긴 명반이었다. 이 음반의 「룬룬은 북쪽으로 갔네」는 파브르의 볼리비아 행에 대한 심경을 피력한 노래이다. 「생에 감사해」는 서정적인 삶의 예찬에도 불구하고 비올레따 빠라가 상실한 모든 것을 열거했다는 평가를 받았다(Sáez 1999, 119-120; 151-164).

리 기다리고 또 기다려도 돌아오지 않는 실종자들, “망각의 차”를 타고 떠나버린 그리운 그들을 그리워하는 노래로 받아들였다. 『마지막 작곡』의 타이틀곡인 「생에 감사해」는 삶의 은총을 예찬한 노래로 존 바에즈나 메르세데스 소사 등의 노래를 통해 비올레타 빠라의 노래 중 가장 널리 퍼진 곡이다. 이 노래는 가시밭길 속에서도 삶의 희망을 잃지 말자는 메시지를 군부독재 치하의 칠레 국민들에게 던져주었다.

생에 감사해, 내게 너무 많은 걸 주었어.
 셋별 같은 눈동자를 주어
 흑백을 온전히 구분할 수 있고,
 창공을 수놓은 별을 볼 수 있고,
 수많은 사람들 속에서 내 님을 찾을 수 있네.

생에 감사해, 내게 너무 많은 걸 주었어.
 청각을 주어 밤낮으로 귀 기울여 새기네.
 귀뚜라미, 카나리아, 망치 소리,
 물레방아, 소나기, 개 짖는 소리,
 그리고 사무쳐 사랑하는 님의 한없이 부드러운 목소리를.
 (Manns 1984, 127)

「룬룬은 북쪽으로 갔네」가 군사정권의 만행을 부각시키는 곡으로 재해석되었다면, 「생에 감사해」는 끔찍한 탄압과 감시의 눈초리 속에서도 희망을 잃지 말고 삶을 이어가자는 다짐의 노래로 새롭게 해석되었다. 아우마다에 울려 퍼진 이 노래들은 군사정권이 구축한 공간 질서에 대한 도전이었다. 거리의 악사들은 때로는 빅토르 하라의 노래도 불렀다. 비올레타 빠라의 노래와는 달리 그의 노래를 부르는 것은 위험천만한 일이었지만 1980년대 말 민주화 운동이 고조되면서 거리의 악사들도 한층 대담해졌다. 그래서 아우마다를 비롯한 인근 보행자 전용도로들은 노래꾼들이 게릴라처럼 경찰과 숨바꼭질을 벌이는 무대로 돌변하기도 했다(Mattern 1997, 108).

거리의 악사들의 기억투쟁은 빼나 중심의 깎또 누에보의 폐쇄성을 극복하고, 도심과 빈민가로 분할된 공간을 다시 합치려는 노력에서

출발하여 군사독재의 공간적 질서에 도전하는 역할을 했다는 점에서 의의를 찾을 수 있다. 그러나 공간을 재정복하겠다는 그들의 기억투쟁은 군부독재의 직접적인 탄압을 극복해야 하는 과제 이상의 문제를 안고 있었다. 이는 아우마다가 자본과 국가의 결탁으로 욕망이 지배하는 공간으로 재편되어 오늘에 이르기 때문이다.

아우마다에 작동하는 욕망의 공간원리에 대해 알아보기 위해서는 우선 이 거리에 대한 묘사가 필요할 것이다. 아우마다는 중앙광장 쪽에서 접근할 수도 있고 버스를 타고 갈 수도 있지만 알라메다의 칠레대학역에서 지하철을 내려 진입하는 것이 가장 편안한 방법이다. 이곳을 지나가는 지하철 1호선은 1968년에 처음 계획되었지만 완공된 것은 군사정권 시절이다. 1975년 일부 구간이 개통되었고, 칠레대학 역까지 연장, 개통된 것은 1977년의 일이었다. 피노체트 정부가 지하철을 칠레의 안정과 발전의 상징으로 홍보했음은 물론이다. 지하철을 이용하는 것이 아우마다 거리에 가장 손쉽게 진입하는 방법인 이유는 칠레대학역에서 에스컬레이터를 타고 올라오면 아우마다 거리로 바로 들어서기 때문이다. 반면, 알라메다를 따라 건설된 지하철 1호선의 다른 역들의 경우 일단 알라메다로 나온 후에야 안쪽 거리로 진입할 수 있다. 에스컬레이터를 타고 아우마다로 진입하는 순간 수많은 상점과 아케이드가 있는 변화한 거리가 불현듯 나타나 시선을 사로잡는다. 이들은 지하철과 마찬가지로 칠레가 근대화된 나라라는 인식을 심어준다. 아우마다의 특이한 카페들도 비슷한 인상을 풍긴다. 이들 카페에서는 몸에 착 달라붙는 제복을 입은 여성들이 주로 나이가 지긋한 신사들이나 인근 직장인들에게 커피를 서빙하고 대화 상대가 되어준다. 주변 상점들의 번잡함 속에서도 적절한 휴식 공간이 있는 문명국의 이미지를 풍기는 것이다. 실제로 아우마다는 군사정권 시절부터 서민들에게는 도심 속의 휴식 공간이 되었다. 아우마다 거리를 따라 벤치가 있고, 거리가 끝나는 곳에는 분수대가 설치되어 여름철에 시원함을 선사하고, 분수대를 지나면 노천 카페가 설 곳을 제공한다. 또한 분수대를 지나 중앙광장에 들어서면 아름드리나무들이 눈의 피로를 씻어주고 상큼한 그늘을 선사한다.

광장에는 시민들의 눈길을 끄는 두 개의 조형물이 있다. 커다란 원주민 두상과 칠레의 정복자 페드로 데 발디비아(Pedro de Valdivia)의 동상이다.

아우마다에 작동하는 공간원리의 가장 큰 특징은 시선이 생산되는 방식에 있다. 에스컬레이터를 타고 아우마다로 들어서자마자 마주치는 수많은 점포들은 시선을 분산시킬 수밖에 없다. 짐멜은 「메트로폴리스와 정신적 삶」(“The Metropolis and Mental Life”, 1950)에서 근대적 삶의 양식이 발견되는 도시에서의 시선의 문제를 분석하면서 시각적인 것이 근대 도시문화를 지배한다고 말한 바 있는데(재인용, 마이크 새비지 & 알렌 워드 1996, 148), 바로 아우마다가 군사정권을 거치면서 시각이 지배하는 근대화된 공간으로 탈바꿈한 것이다. 그런데 아우마다에서 생산된 분산된 시각은 욕망에 의해 지배당한다. 맥도널드, 페리아 델 디스코(Feria del Disco, 칠레 최대의 음반 체인), 대형 약국, 특색 있는 카페, 여행사, 아케이드마다 가득 들어선 점포들은 상품에 대한 욕망을 자극하고 소비문화를 부추긴다. 아우마다에서는 누구나 다 그 상품을 고르고 향유할 자유가 있고 그것이 천박한 욕망이 아니라 정당한 권리라는 안도감을 주기 마련이다. 한 가깝게 욕망의 발산과 소비를 할 수 있도록 벤치, 분수대, 노천카페, 아름드리나무 같은 아늑하고 쾌적한 공간이 마련되어 있기 때문이다. 중앙광장의 두 조형물은 그 욕망이 어떤 조건 하에서 보장받을 수 있는지 여실히 보여준다. 아우마다에서 중앙광장으로 진입하자마자 조우하게 되는 원주민 두상은 국가가 가장 소외받는 원주민까지 국가에 통합시키고 보호하는 노력을 기울이고 있다는 인상을 시민들에게 심어준다. 하지만 이런 인상은 발디비아의 동상을 보는 순간 사라지게 된다. 원주민 학살을 진두지휘한 인물의 동상이 원주민 동상과 같이 있을 수 있는 것은 칠레의 창건이라는 국가적 중대사를 결코 포기할 수 없다는 의미이다. 즉, 국민 개개인의 권리보다 국가의 가치가 우위에 있음을 시사하는 것이다. 이를테면 아우마다라는 공간이 제공하는 욕망은 국가의 안녕을 저해하지 않을 때만 보장되는 것이다. 독재정권이 아우마다를 보행자 전용도로로 지정하고 정

비한 것은 욕망이라는 미끼를 써서 시민들을 혼욕하고 통제하기 위해서이며, 자본은 의식적이든 무의식적이든 간에 그 목표를 달성하는 데 충실히 협조했다. 그리고 민선정부가 들어선 이후에도 아우마다에 작동하는 욕망의 공간원리는 변하지 않고 있다.

1980년대 말에 최고조에 달한 거리 악사들의 연주가 일반 시민들의 시선을 오래 붙들어 두기는 결코 쉽지 않았을 것이다. 시선이 분산되는 거리요, 사회정보보다는 소비가 우선시되는 공간이고, 저항보다는 안정이 회구되는 곳이기 때문이다. 이는 민중연합 시대에 시선이 생산되던 방식과는 현격한 차이가 있는 것이다. 민중연합 시대의 행진이나 집회 중의 공연에서 시선은 늘 공연자를 향하였다. 그 당시가 군사정권 시절에 비해 전근대적이었기 때문이라기보다는, 자본주의 논리를 배격하고 공동체의 가치를 우선시하던 사회 분위기가 구심력 있는 시선을 생산했다고 보는 것이 옳을 것이다. 따라서 누에바 칸시온을 통한 거리의 악사들의 기억투쟁은 일정한 한계를 지닐 수밖에 없었다. 또한 민주화가 된 현 상황에서도 누에바 칸시온을 집합적 기억으로 승화시키는 끌어올리는 데 한계가 있을 수밖에 없다.

V. 맺는 말

오늘날 누에바 칸시온은 베야비스타(Bellavista)에서조차 축출되었다. 라이브 카페가 많이 있는 이곳에서 누에바 칸시온은 90년대 초반 잠시 부활할 수 있었다. 민주화 바람을 타고 금지곡들이 다시 통용되기 시작하면서, 많은 사람들이 저항가요에 대해 느낀 향수와 호기심이 상업적 이윤도 보장했기 때문이다. 그러나 현재 베야비스타에서는 라틴 재즈가 전성기를 구가하고 있다. 이라케레(Irakere)나 로스 반 반(Los Van Van) 같은 그룹들은 시대를 선도하고 있다는 평가까지 받는다. 어쩌면 칠레인들은 쿠바 출신이면서도 정치적이지 않은 이들 그룹의 모습에서 세계화 시대의 미덕을 느끼고 있는지도 모

른다. 2003년과 2004년 누에바 칸시온의 자취를 찾을 수 있는 곳은 브라질 광장 일대였다. 빅토르 하라 재단이 있고, 빠라 빼냐를 흉내 낸 나이뚝이라는 빼냐가 있고, 헌책방에서는 쿠바혁명과 민중연합과 누에바 칸시온과 관련된 중고 음반이나 해적판 음반, 포스터와 휘장, 배지 등을 겹해서 팔고 있었다. 그러나 브라질 광장은 산티아고에서는 망각된 공간이나 마찬가지로이다. 산티아고 도심과 서쪽 중간쯤에 위치한 브라질 광장은 이미 쇠락의 그림자가 짙게 드리워진지 오래여서 오늘날은 서민층의 주택가일 뿐이다. 광장 자체는 넉넉하다 싶을 만큼 넓고 오래된 나무들이 많은 반면 주변에는 고층 건물이 없어서 마치 한적한 소도시 같은 인상을 풍긴다. 안데스 산맥과 접한 동쪽으로만 주로 발전해 가는 산티아고에서 브라질 광장이 재개발되거나 매력적인 공간이 될 수 있을 가능성은 적다. 빅토르 하라 재단 역시 허름한 2층집을 재단으로 사용하고 있으며, 빠냐 나이뚝에서 만날 수 있는 누에바 칸시온은 노래운동으로서의 그것이라기보다 단편적인 향수만 불러일으킬 뿐이다. 빠라 빼냐시절처럼 누에바 칸시온의 모든 주역들이 모여 노래를 부르고 토론하면서 서로에게 예술적 영감을 주는 일을 나이뚝에서 기대하는 것은 더구나 난망한 일이다.

단지 음악에 대한 취향의 변화라든가 혹은 민주화가 진전되어 저항가요의 효용성이 많이 사라졌다는 점만이 이런 상황을 야기한 것은 아니다. 신자유주의의 모범국이라고 일컬을 정도로 자본의 논리가 지배하게 된 칠레이니만큼 누에바 칸시온이 성행하던 시절과는 또 다른 문화 논리가 작동하고 있는 것이다. 본고는 그 중에서도 공간 질서가 자본주의의 논리에 따라 재편되었기 때문에 누에바 칸시온을 기억하는 것이 그리 쉽지만은 않다는 것을 지적한 바 있다. 따라서 누에바 칸시온의 명맥을 계승하고 그에 대한 기억을 되살리는 것을 목표로 했던 대부분의 저항가요들 역시 일정한 한계를 보일 수밖에 없었다. 민중연합 시대의 유토피아적 공간원리, 즉 균질적이고 개방적이며 구심력이 작동하는 시선을 생산하는 공간을 되살려보고자 하려는 시도는 욕망에 의해 작동되는 소비주의적 공간과의 기억 투쟁에서 그다지 큰 성과를 거두지 못하고 있다. 그렇다면 현재 누

에바 칸시온을 둘러싼 기억투쟁이 최우선적으로 염두에 두어야 할 것은 단순히 누에바 칸시온의 주역들에게 가해진 탄압을 고발하고 그들의 명예를 회복시켜주는 작업이 아니다. 또한 누에바 칸시온이 과거에 어떤 의미를 지니고 있었는지 추적하고 복원하는 작업에 만족해서도 안 된다. 칠레가 신용카드가 개인의 정체성을 결정짓는 소비사회로 진입했다는 지적까지(Moulian 1997, 102-110) 대두된 현 상황에서 누에바 칸시온을 둘러싼 기억투쟁은, 알튀세르 식으로 말하자면 새로운 문제설정이 필요하다. 욕망이 지배하는 소비사회를 대상으로 인식하고, 그 모순을 파헤치고, 대안을 모색하는 문제설정만이 칠레의 기억투쟁이 지속적으로 진행되고 성과를 거둘 수 있는 진정한 출발점이 될 것이다.

Abstract

El golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 causó una lucha de memoria en Chile. A pesar de la transición a la democracia en 1990, la sociedad chilena todavía no llega a tener un consenso con respecto a los sucesos posteriores al golpe. Es decir, muchas memorias están compitiendo por obtener la legitimidad. Esta competencia se refleja en muchos espacios de Santiago. Mientras que en un espacio se exalta el patriotismo del ejército, en otro se recuerda a las víctimas del golpe. A veces diversas memorias compiten por la legitimidad dentro de un mismo espacio como sucede en La Moneda. La canción de protesta posterior al golpe registra estos fenómenos en términos de la lucha por la memoria. El objetivo de esta canción de protesta en relación con el espacio ha sido la recuperación de la lógica del espacio del período de la Unidad Popular. No ha sido un intento en vano porque hizo resonar las voces de las víctimas y reconquistó el espacio perdido, lo cual desempeñó un papel importante en la lucha de la memoria del pueblo

chileno. Pero este intento se vio limitado ya que la sociedad chilena sufrió un cambio radical durante el período la dictadura. Además el consumo generalizado de la sociedad chilena después del auge económico impuso otra lógica del espacio. Como se contempla en la Ahumada, ahora el espacio es guiado por la lógica del deseo. Bajo esta situación, la lucha de la memoria asumida por la canción de protesta o Nueva Canción debería tomar otro rumbo. No es suficiente con criticar el olvido y denunciar injusticias sociales y políticas.

Key Words: Chile, Nueva Canción, Canción de protesta, Espacio, Memoria, / 칠레, 누에바 칸시온, 저항가요, 공간, 기억

논문투고일자: 2005. 01. 09

심사완료일자: 2005. 01. 25

게재확정일자: 2005. 02. 18

참고문헌

- 강내희(2002), 『공간, 육체, 권력』, 2nd ed., 문화과학사.
- 곽재성(1998), 「인권의 시각으로 본 칠레의 민주화와 신자유주의」, 이베로아메리카연구, No. 9, pp. 17-46.
- 김민환(2003), 「누가, 무엇을, 어떻게 기억할 것인가」, in 김진균 편, 『저항, 연대, 기억의 정치 -한국사회운동의 흐름과 지형』, 문화과학사, pp. 399-416.
- 김홍근 편역(연도 미상), 『스무개의 사랑의 시와 하나의 절망의 노래』, 필로트로바.
- 마이클 새비지 & 알랜 워드(1996), 『자본주의 도시와 근대성』, (김왕배/박세훈 역), 한울.
- 박병수(2002), 「민주주의의 이행과 인권: 아르헨티나와 칠레」, 라틴아메리카연구, Vol. XV, No. 2, pp. 73-100.
- 배윤경(2000), 『노동하는 기타, 천일의 노래(빅토르 하라와 누에바 칸 시온)』, 이후.
- 서남준(2003), 『월드뮤직 멀리서 들려오는 메아리』, 대원사.
- 신현준(2003), 『신현준의 World Music 속으로』, 웅진닷컴.
- 앙리 르페브르(1997), 「공간정치에 관한 반성」, in 최병두/한지연 편역, 『자본주의 도시화와 도시계획』, 5th ed., 한울아카데미, pp. 231-245.
- 이성형(2000), 「칠레의 새노래 운동: 궤적과 그 의미」, 이베로아메리카연구, No. 9, pp. 107-130.
- 정호기(2003), 「민주화운동의 기억투쟁과 기억」, in 김진균 편, 『저항, 연대, 기억의 정치 -한국사회운동의 흐름과 지형』, 문화과학사, pp. 417-433.
- Acevedo, Claudio et al.(sin año), *Victor Jara: Obra musical completa*, Santiago: Fundación Víctor Jara.
- Álvarez, Abel et al.(2003), 인터뷰, 2003-01-29.
- Allende, Isabel(2003), *Mi país inventado: un paseo nostálgico por Chile*, New York: HarperCollins Publishers.
- Allende, Salvador(1973), “El último discurso”, <http://revolucion.8k.com/>

- [allende/ultima.htm](#).
- Campos, Javier F.(1990), “La cultura chilena en el momento del cambio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 482-483, pp. 49-60.
- Díaz Pérez, Clara(1995), *Pablo Milanés. Con luz propia*, 2nd ed., Tafalla: Editorial Txalaparta.
- Donoso, José(1986), *La desesperanza*, Barcelona: Seix Barral.
- Frohnapple, Jacob(sin año), “Beyond and Back: The Three Spirits of Chile's Nueva Canción”, pp. 1-42, <http://www.hichumanities.org/AHproceedings/Jacobo%20Frohnapple.pdf>.
- García, Ricardo(1990), “Cantar de nuevo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 482-483, pp. 197-202.
- Jara, Joan(1993), *Víctor un ccanto inconcluso*, Santiago: Fundación Víctor Jara.
- Jurado, Omar y Juan Miguel Morales(2003), *El Chile de Víctor Jara*, Santiago: LOM Ediciones.
- Larrea, Antonio y Jorge Montealegre(1997), *Rostros y rastros de un canto*, Santiago: Ediciones Nunatak.
- Manns, Patricio(1984), *Violeta Parra*, 2nd ed., Madrid: Ediciones Júcar.
- Mattern, Mark(1997), “Popular music and redemocratization in Santiago, Chile. 1973-1989”, *Studies in Latin American Popular Culture*, No. 16, pp. 101-113.
- Moulian, Tomás(1997), *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago: ARICS Universidad/LOM.
- Plath, Oreste(1997), *El Santiago que se fue: apuntes de la memoria*, Santiago: Grijalbo.
- Ramón, Armando de(2000), *Santiago de Chile*, Santiago: Editorial Sudamericana.
- Rodríguez Musso, Osvaldo(1988), *La nueva canción chilena: continuidad y reflejo*, La Habana: Casa de las Américas.
- Sáez, Fernando(1999), *La vida intranquila: Violeta Parra. Biografía esencial*, Santiago: Editorial Sudamericana.