

라티노성(Latinidad) 논의의 사례와 의미*

- 라틴 음악을 중심으로

이 은 아
(서울대학교)

I. 서론: 라티노성과 대중문화

90년대 ‘라틴 붐’이 형성된 이후로 ‘Latinidad(라티노성)’¹⁾은 학술적 자료 보다는 대중 잡지나 연예란 기사에 흔히 등장하는 단어가 됐다. 90년대 이후 미국 인구 구성에서 라티노 인구가 차지하는 비중이 커지면서, 소비구매력을 갖춘 라티노 인구가 대규모로 부상하게 되었고, 엔터테인먼트 사업, 주류 저널리즘, 할리우드 영화계에서 이들의 존재를 하나의 카테고리로 묶는 개념적 용어로 라티노성을 사용하게 되었다. 여자 배우의 경우 할리우드의 대표적인 인물로, 살마 하엑(Salma Hayek), 제니퍼 로페스(Jennifer López), 페넬로페 크루스(Penélope Cruz) 등을 꼽을 수 있는데, 이들은 라티나(latina) 대중 스타

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

- 1) 어원적 측면을 중요시한다면 정확한 번역을 할 수 없다. 개념상으론 라티노성에 해당한다고 보인다. 라티노(Latino)의 라틴(Latin)은 실제 ‘라틴아메리카에 뿌리를 두고 있는’ 이라는 뜻으로 해석이 되고 있기 때문에 학자에 따라서는 미국 라티노와 라틴아메리카 라티노로 쓰는 경우도 있다. 이 글에서는 ‘Latinidad’를 라티노성으로 번역해 사용한다.

타에 관한 연구서에 자주 등장할 만큼 상업적·문화적 파워가 대단하다. 그러나 이들이 지닌 국가적, 인종적, 역사적 배경을 살펴보면 라티노성이라는 용어가 지닌 포괄적이고 모호한 성격을 짐작할 수 있다. 살마 하엑은 멕시코에서 작품 활동을 시작해 할리우드에서 상업적 성공을 이룬 치카나 배우이고, 제니퍼 로페스는 푸에르토리코계의 전형적인 뉴욕 보리쿠아(Boricua) 가수이자 배우이며, 페넬로페 크루스는 스페인에서 성공해 미국으로 진출한 후 양대륙을 넘나들며 작품 활동을 하는 배우이다. 이들을 아우르는 라티노성의 공통분모는 무엇인가. 엄밀히 살펴보면, 스페인어 사용 국가에 뿌리를 두었다는 점을 제외하고는 닳은 점이 없다. 라티노성의 대중적 사용을 두고, 학자들은 라티노 인구가 많은 대도시에서는 이미 ‘물신화된 필수 상품(fetishized commodities)’이 됐다고 해석한다. 이렇듯 ‘라티노성’이 갑자기 사회적 정체성이자 동시에 마케팅 도구가 된 듯 한 인상을 준다.

그동안 ‘이중언어나 이중문화적 맥락을 지닌 공동체’가 라티노의 일반화된 정의였는데, 90년대 이후 라틴아메리카에서 유입된 인구의 폭발적 증가로 인해 인구구성이 더욱 다양화되고 문화적으로도 혼합되면서, ‘라틴’적 느낌을 타고 나가거나 문화적으로 호흡해온 이들을 모두 통합하는 개념, 특히 라틴아메리카인과 미국 라티노의 중간 지점을 함께 아우르는 포괄적 개념으로 부상한다. 이런 변화를 대중문화를 생산하고 판매하는 곳에서 더욱 정확히 포착하고 적용하고 있기에 그동안 학계를 중심으로 활발한 논의가 진행돼 온 라티노 정체성에 대한 문제를 재점화시키고 있다는 인상을 준다.

최근 들어 ‘라티노 아메리카(latino america)’라는 용어를 학술적 글에서 어렵지 않게 볼 수 있다. 호세 마르티의 ‘우리 아메리카(nuestra america)’와는 정치적 목적이나 지향하는 범주가 다르다고 할 수 있지만, 궁극적으로 통합을 상상한다는 점에서는 같은 맥락에 존재한다고 하겠다. 현재 라티노 연구에서 탈국가적/미주간적(hemispheric) 관점이 탄력을 받고 있는 것처럼 대중적/일상적 범주에서 라티노성의 의미 변화도 이런 인식론적 전환이 구체적으로 드러난 결과가 아닌가하는 생각이 든다.

90년대 이전까지만 해도 라티노성보다는 라티노화(Latinization)가 핵심적 사안이었다. 무차별적이고 역지스러운 인구 카테고리에 그들을 집어넣으면서

역사적 차별성, 이민사의 차이, 국가적 고유성, 미국과의 상이한 정치적 관계를 무시하는 결과를 낳았기 때문이다. 물론 라티노성 또한 균일화된 영역, 아니면 라티노 그룹간의 문화 전쟁²⁾의 장소라는 이분법적 시각을 통해 단순히 바라볼 수 있다. 그러나 최근 들어 라티노 문화 비평은 라티노 대중 스타가 만들어 낸 문화적 힘의 기능 방식에 관심을 두면서 범라티노성(Pan-Latinness)의 필요성을 거론하기 시작했다. 이런 포괄적, 연계적 카테고리는 정형화의 우려와는 달리 공통의 정치적 목소리를 모으는 방식이 될 수 있다는 해석이 뒤따르고 있다. 예를 들어, 라티노 학자인 프란세스 아파리시오(Frances Aparicio)는 라티노성이 학술적 맥락에 따라 다양하게 정의되는 실례를 통해 범라티노성에 대한 흐름을 감지할 수 있다고 지적한다. 아파리시오가 열거한 예시에 의하면, 펠릭스 파디아(Felix Padilla)는 ‘라티노주의(Latinismo)’라는 사회적·정치적 접근 방식으로 시카고에 사는 푸에르토리코인과 멕시코인 사이의 전략적/공동적 움직임을 파악한다. 아를렌 다빌라(Arlene Dávila)는 라티노성은 미국 라티노 시청자들을 대상으로 라틴아메리카 프로그램의 탈국가적 방식의 주입에 의해 생겼고, 1970년대 문화 민족주의 틀로부터 1990년대 범라티노 상상력으로 통시적 패러다임이 전환된 것으로 봐야한다고 분석한다. 또한 메리다 루아(Mérida Rúa)는 라티노성을 시카고의 기타 라티노 그룹과 푸에르토리코인과의 일상적 만남과 제휴를 지칭하기 위해 사용한다.³⁾ 이런 예시들을 통해 알 수 있듯이 다양한 라티노 그룹 간의 문화적 상호작용을 통해 어떤 방식으로든 연계적/공통적 기반을 찾으려는 연구들이 존재한다.

이런 학계의 시각과 더불어 대중문화에서 이해하는 라티노성 이면에 단순한 상업적 이유를 넘어서는 보다 복잡한 권력 갈등과 연대가 역동적으로 진행되고 있다는 인상을 받는다. 이 글에서는 이런 문제의식을 바탕으로 라틴 음악계를 중심으로 벌어지는 라티노성에 관한 논의의 성격을 살펴보고자 한다. 라티노 인구의 성장, 글로벌 문화와 탈국가적 경향으로 인해 라티노-라틴아메

2) 라티노에 대한 대중적 미디어 이미지 중 가장 경쟁적인 서사라면 카리브 열대화(tropicalization)와 전통적 멕시코 스타일이다.

3) Frances R. Aparicio, "Jennifer as Selena: Rethinking Latinidad in Media and Popular Culture", *Latino Studies*, 2003, 1, pp. 91-92.

리카의 상호 영향의 증대, 주류 대중 음악계의 라티노 시장에 대한 관심 증가, 다변화되는 음반소비계층과 라틴 음악 장르간의 경쟁구도 확대 등으로 인해 라틴 음악은 라티노성에 관한 개념적 이해를 도울 수 있는 중요한 사례들을 보여주고 있다. 구체적인 이유를 살펴보면,

- 1) 음악분야는 대중문화 중에서도 특히 라티노의 활약상이 두드러지기 때문에 주류 사회에서 이들의 예술성, 상업성에 많이 주목한다.
- 2) 90년대 이후 미국 대중 음악분야에서 라틴 음악이 차지하는 역할이 점차적으로 증대하면서 주류 음반회사를 중심으로 라티노성에 대한 선입견, 오해, 규정, 변화 등이 빠르게 이뤄지고 있음을 간파할 수 있다.
- 3) 라틴 음악 산업이 신속하고 민감하게 변화해 가는 가운데 라틴 그래미 시상식이 생겨나게 된다. 이로 인해 장르의 분화와 집중, 유행 등으로 인해 라틴 음악 소비자층인 젊은 라티노의 핵심적 감수성이 표면화되고, 이것이 라티노성에 대한 이해에 큰 영향력을 행사하고 있다.
- 4) 음악 장르간의 경쟁으로 인해 라티노 그룹간의 문화 경쟁을 읽을 수 있거나, 혹은 장르간의 혼종으로 인해 그룹간의 상호영향을 파악할 수 있다. 따라서 라티노의 권력 경쟁 구체적으로 가시화된다.

위에 열거한 이유들을 근거로 본 논문은 라티노성이 어떻게 이해되고 차용되는지, 어떤 상업적 효과와 이데올로기적 목적에 봉사하고 있는지에 관해 몇 가지 사례를 중심으로 살펴볼 것이다. 라틴 음악에 관한 대표적 학자들의 논문 중 라티노성에 대한 쟁점을 엿볼 수 있는 논문을 중심으로 정리하면서 라티노 그룹 사이의 연대와 갈등이 이뤄지는 양상을 읽어내면서, 라티노 인구 흐름과 변동에 매우 신속하고 민감하게 대응하는 대중문화의 발빠른 움직임과 라티노 내 권력의 흐름과 라티노성 개념의 정의가 맞물리는 지점을 파악해 볼 것이다.

II. 영화 <셀레나>와 제니퍼 로페스의 라티노성

치카나인 셀레나 키타니아(Selena Quintanilla)와 푸에르토리코계 미국인

인 제니퍼 로페스가 라티노성을 연결하는 다리 역할을 수행하고 있음을 역설하는 연구 논문들이 있다. 각기 이들은 대중스타로서의 면모와 라티노 사회에 미치는 영향력으로 인해 관련 연구가 많이 진행돼 있는데, 특별히 이들을 함께 묶는 이유라면 로페스가 영화 <셀레나>에서 연기한 셀레나 덕분에 당시 지속적으로 유명세를 타던 흐름에 더욱 박차를 가해 현재의 최고의 위치에 오르게 되었다는 사실 때문이다. 여기서 한발 더 나아가 로페스는 셀레나가 도달하지 못했던 부분까지 성취하고 있는데, 그것은 음악적 크로스오버에 성공하면서 주류 대중 음악계를 점령하고, 라티노 사회뿐 아니라 인종을 막론한 모든 대중에게 두루 인정받는 대중 스타로서 확고히 자리매김했다는 점이다.

제니퍼 로페스의 엉덩이는 현재 라티노성을 드러내는 기표(signifier)로 언급되는데, 이에 관한 학술 자료가 무려 6개⁴⁾에 이른다는 사실이 흥미롭다. 그동안 라티나 엉덩이는 인종적, 성적 이미지를 정형화시키는 신체 이미지로 고착화됐다는 평가를 받았던 데 반해, 최근 들어 “큰 엉덩이는 라티나에게는 아름다움과 전체 공동체를 위한 ‘보상적 환상’을 주장하는 동일시 장소로 기능한다(the big rear end acts both as an identification site for Latinas to reclaim their beauty and a 'compensatory fantasy' for a whole community)”⁵⁾라는 비교적 긍정적 시각도 나오고 있다. 두 여가수 모두 자신의 엉덩이를 과도하게 강조함으로써 백인 주류 사회 및 가부장적 라티노 사회의 남성 관객이 지닌 에로틱한 욕망을 만족시키는 동시에 성공한 라티나 대중 스타의 공통분모로 대중에게 각인시켰다.

아파리시오는 셀레나와 로페스의 신체가 “공적인 실천이었고, 식민적 욕망

4) *Latina/os and the Media*의 127-128쪽을 보면 6편의 논문이 언급돼 있다. 열거하면, “Jennifer's butt” (Negrón-Muntaner, 1997); “Hottenthot 2000: Jennifer Lopez and her butt” (Barrera, 2002); “The Hollywood Latina body as site of social struggle: media constructions of stardom and Jennifer Lopez's 'crossover butt'” (Beltrán, 2002); “Brain, brow or bootie: iconic Latinas in contemporary popular culture” (Molina Guzmán and Valdivia, 2004); “A trail of two women: exploring the contours of difference in popular culture” (Durham and Baéz, 2007); *From Bananas to Buttocks: The Latina Body in Popular Film and Culture* (Mendible, 2007).

5) Frances Negrón-Muntaner, “Jennifer's butt”, *Aztlán*, 22, 2, p.189, p.192.

과 함께 하위주체적 저항이라는 물리적 구현이었다(Both bodies were public enactments and physical embodiments of simultaneous colonial desire and subaltern resistance)⁶⁾라고 분석한다. 이들의 몸매는 백인 주류 사회의 기준에 의하면 과도한 크기와 부피로 인해 과잉적 이미지를 낳았지만, 오히려 두 가수가 자신들의 신체를 사실 그대로 드러냄으로써 일종의 수치감을 거부하고 당당하게 인종적·민족적 함의를 펼쳤다는 점에서 저항적이라는 평가를 받는 것이다.

프란세스 네그론-문타네르(Frances Negrón-Muntaner)는 「제니퍼의 엉덩이(Jennifer's Butt)」라는 논문에서 로페스가 영화 <셀레나>에 출연한 후 엉덩이의 주인공에 관한 질문 공세를 받은 끝에 ‘크리스티나 쇼’ 인터뷰를 통해 ‘모두 내 것이에요(todo es mío)’라고 했던 일을 언급하고 있다. 신체 수치가 정확히 일치하고, 가수로서의 역량과 카리스마적 성격 등을 감안하여 인물 캐스팅 시 무려 2만 명(할리우드 캐스팅 역사상 두 번째로 많은 수)의 라티나 경쟁자를 물리치고 선택된 로페스는 치카나가 아닌 푸에르토리코 출신 이민 자라는 사실로 인해 당시 많은 팬들의 원성을 자아냈다고 한다.⁷⁾ 그러나 실제 인물에 가까운 연기와 춤으로 인해 치카노 관객들의 평가를 바꾸어 놓았고, 이후 로페스는 자신의 산 후안 개인 콘서트에서 셀레나에게 바치는 헌정 노래를 부르며 눈물을 흘림으로써 치카노 사회로부터 호의적인 반응을 온전히 얻어내는 데 성공했다.⁸⁾ 완전히 다른 배경, 즉, 콰비아와 힙합, 테하노(Tejano) 뮤직과 라틴 팝(살사) 사이의 거리로 인해, 로페스는 셀레나를 연기하기 위해 뉴욕 이민자 동네(barrio)에서 문화적으로 학습해 거의 본능적 느낌에 가까워진 도시(urban) 힙합 스타일을 지워야 했다고 고백한다.⁹⁾ 이런 로페스의 노력으로 인해 영화 상영 전 치카노 사회의 우려 섞인 반응은 완전한 호감으로 바뀌게 된 것이다.

로페스의 연거나 공연에 대한 민감한 반응은 셀레나가 치카노 사회에서

6) Aparicio, op. cit., p. 99.

7) Ibid., p. 100.

8) Ibid., p. 103.

9) Ibid., p. 101.

차지하는 의미가 대단히 크다는 사실을 반증한다. 셀레나는 테하노 장르를 대표하는 치카나 가수로 90년대 폭발적 인기를 누렸으나 23세 젊은 나이에 자신의 팬에 의해 살해되었다. 사후에 그녀는 “치카노와 주류 대중 문화의 신화, 성자, 순교자, 전설”¹⁰⁾로 부상하였고, “기업에서 학교 연극까지, 학술적 담론에서 인터넷으로, 벽화 예술에서 가족 제단에 이르기까지, 다큐멘터리에서 영화에 이르기까지”¹¹⁾ 모든 부분에 등장하게 된다. 그녀는 “국경에 걸친 멕시코 노동자들에게, 자신의 문화적 뿌리와 모국어로 귀환할 수 있는 포차(Pocha)의 권력, 동화된 멕시코계 미국인의 능력을 상징하게 된다.”¹²⁾ 그녀는 비힙합적/비도시적/노동자 감수성을 대변하는 텍사스 지역의 배경을 지녔음에도 불구하고 라티노 사회에서 폭넓은 대중성을 획득했고, 마리아치 발라드, 콤비아, 팝을 넘나드는 다양한 장르를 섭렵하면서 테하노 장르의 범주를 크게 넓히는 데 일조하게 된다.

셀레나는 문화적 아이콘이자 아메리칸드림의 성공 사례를 넘어서, 죽음 이후 추모화 과정을 통해 새로운 위상을 부여받는다. 「셀레나를 기억하며, 라티노성을 다시 그리며(Remembering Selena, Re-mapping "Latinidad")」에서 데보라 파레데스(Deborah Paredez)는 셀레나의 죽음에 대한 애도의 의미를 탐구하면서, 치카노 사회가 추모라는 행위를 통해 가장 도발적이고 건설적인 방식으로 자신들의 라티노성을 발현했다고 주장한다.¹³⁾ “셀레나의 비극은 (저항)문화의 표현이라는 중요한 지점이자 동시에 이윤 산업으로 등장했다(The Selena tragedy has emerged as both a significant site of (counter)cultural affirmation and as a lucrative industry)”¹⁴⁾라는 분석을 통해 셀레나를 위시로 음악 산업 전반에 두각을 드러내기 시작한 라틴 음악과 라티노 소비 시장의 확대를 추모의 규모와 결집력에서 이미 보여줬다는 점을

10) Alicia Gaspar de Alba, "The Chicana/Latina Dyad, or Identity and Perception", *Latino Studies*, 2003, 1, p. 111.

11) *Ibid.*, p. 111.

12) *Ibid.*, p. 111.

13) Deborah Paredez, *Selena: Selena, Latinos, and the Performance of Memory*, Durham: Duke University, 2009, p. 67.

14) *Ibid.*, 65.

피력한다.

셀레나 추모식의 다양한 체현은 그녀를 기억하는 행위가 어떠한 지점으로 기능하는 방식들에 관한 통찰력을 제시한다. 추모 행사를 통해 엔터테인먼트 업계는 라티노 시장에 투자하고 상품화시킬 장소를 발견한다. 라티노들은 추모라는 행위를 통해 자신들의 복잡한 형태의 문화적 표현을 하게 된다. 즉, 자신들의 존재를 (주류사회에) 가시화하고, 억눌림이라는 집단적 역사에서 나온 비극을 표명하고, 새로워지고 달라진 라티노성을 주장함으로써 국가적 미래의 변화에 대한 비전을 보여주게 된다.¹⁵⁾

파레데스는 셀레나가 범라티노권에서 획득한 대중성을 그녀의 음악적 역량에서 찾는다. 테하노 장르 내부에는 이미 혼종적인 음악의 갈래들, 즉 멕시코 란체라(ranchera), 아프로-카리브적 영향이 짙은 콤비아(cumbia), 미국 주류 팝, 힙합, 컨트리 뮤직이 섞여 있었기 때문에 셀레나가 이 장르를 확대시킴으로써 미학적·문화적·국가적 경계를 넘나들게 되었다고 지적한다. 결국 이런 점이 치카노라는 특정 공동체를 넘어, 때로는 세력 갈등 관계에 있는 다양한 국적을 배경으로 지닌 라티노 공동체에 두루 호소력을 행사할 수는 계기가 되었다.¹⁶⁾ 물론 셀레나의 추모에 인종적 배경을 막론하고 다양한 라티노 커뮤니티가 참여하게 된 직접적 계기는 무엇보다도 그녀의 비극이 내포하고 있는 집단적 동일시, 즉 식민적 과거, 역사적 상실, 사회적 억압, 아메리칸 드림의 성취와 비극적 종말 때문이다.

파레데스가 언급한 저항 문화적 표현은 셀레나를 통해 라티노 인구의 규모와 능력을 스스로 확인하게 됐다는 점에서다. 당시 추모화 과정을 통해 드러난 라티노의 규모, 결집력, 소비력으로 인해 주류 사회는 라틴 붐을 소비하고자 하는 관조적 욕망과 함께 이들에 대한 경계어린 두려움을 내비칠 수밖에 없었다. 셀레나는 영어가 모국어인 미국인이었음에도 불구하고 주류 사회의 대중적 인식은 그녀의 음악과 죽음을 불러일으킨 집단적 슬픔의 정서를 멕시

15) Ibid., 69.

16) Ibid., 64.

코 문화의 일부로만 치부하려는 경향을 보인 것이다. 이에 대한 반발로 라티노 사회는 셀레나에 대한 대규모의 추도식을 진행하고, 다양한 문화적 창작물을 생산하면서 정치적으로 환기할 수 있는 통로를 마련한다. 즉 2000년 인구조사에서 셀레나의 이름을 차용하는 방식을 통해 라티노의 국가성, 시민권을 주장하는 공적 활동을 전개한 것이다. 또한 영화 <셀레나>를 통해 비극적 죽음을 더욱 비극적으로 만드는 한 모범적 미국인의 삶을 역설적으로 보여줌으로써 셀레나로 대변되는 라티노가 미국의 합법적 시민권자임을 확인시키는 계기를 만들게 된다.¹⁷⁾

아파리시오가 지적하는 라티노 간의 연대 가능성의 문제는 이들이 미국 사회에서 겪어온 경험의 동질성에 기인하는데, 로페스 또한 셀레나 연기를 할 수 있었던 가장 중요한 요인은 바로 라티나 대중 가수로서 겪어온 경험이 있다는 말로 그 근거를 마련해 준다. 그동안 주류지배사회에서 ‘라티노화(latinization)’을 통해 국가의 개별적 특성에 대한 고려없이 일반화/정형화시켰던 라티노들의 공통적 면모가 주류 사회의 지배 전략에 부합하는 데 머물지 않고, 주체적 의지에 따라 달리 사용될 수 있다는 것이다. 즉, 문화적 동질성, 망명의 고통, 지리/문화적 전치감, 식민적 역사, 인종-종족화 등의 공통된 유사한 경험이 ‘하나 됨’이라는 정치적 목적을 달성하는 기반이 될 수 있다는 점을 강변하고 있다. 그럼에도 아파리시오의 라티노성에 대한 주장은 지나친 단순화로 인해 비판을 받을 여지가 많다. 셀레나와 로페스의 경우를 통해 본 질주의적 환원이 아닌 문화적 패턴이 유사하다는 것을 강변하고 있지만, 이런 설명은 그들의 주체성 형성 과정에 일치하지 않는 많은 부분을 지나치게 간과하고 있다는 인상을 준다. 이런 의미에서 이들이 공유하는 근본적인 역사적 경험은 상이할 수밖에 없다는 알리시아 가스파르 데 알바(Alicia Gaspar de Alba)의 논박은 적절하다. 치카나인 셀레나를 푸에르토리토계 미국인인 로페스의 경우와 유사하게 간주한다면, 모두를 미국 땅의 이민자로 볼 수밖에 없다는 것이다. “치카노 문화는 이민자가 아닌 원주민의, 외국이 아닌 식민화된, 낯선 것이 아닌 다른 문화다. 아파리시오가 말하는 라티노성에 대한, 백인 미

17) Ibid., pp. 71-72.

국의 전체적 헤게모니, 즉 위로부터의 헤게모니적 구성과는 다른 것이다.(Chicano/a culture, I argue, is not immigrant but indigenous, not foreign but colonized, and not alien but different from overarching hegemony of white America and from the 'hegemonic construction from above,' to use Aparicio's term, of latinidad"¹⁸⁾라고 주장한다. 셀레나가 기반한 치카노 문화는 최근 이주하는 이민자들에 의해 물론 새롭게 수혈받고 있기는 하지만, 대부분 북미 남서부 영토의 오래된 문화적 잔재에서 비롯됐기 때문에 셀레나 현상은 주류 문화 속으로 합류한 본토 문화로 봐야한다는 말인데, 이것은 타당한 이야기다. 가스파르 데 알바의 논문은 유사성을 강조하다 보면 놓칠 수 있는 라티노 간의 근본적인 차이점을 재차 강조하는데 그만큼 라티노성이라는 포괄적 우산으로 아우르기에는 이질적 부분들이 많다는 점을 드러낸 준다.

이에 반해 마크 짐머만(Marc Zimmerman)은 셀레나와 로페스의 일치는 아파리시오가 지적하는 유사성보다는 푸에르토리코 대중 문화인들의 크로스 오버의 능력에 기인한다는 주장을 펼친다. 라티노의 정체성 형성의 경험은 대부분, 학교, 직장, 주거 동네에서 이뤄지기 때문에 라티노라는 자기 동일시 과정에는 어떤 교류들이 존재하기 마련이다. 그러나 다른 공동체에 비해 현저히 적은 인구에도 불구하고 푸에르토리코 사람들이 대중문화 영역에서 탁월한 역량을 드러낸 데에는 그들의 축적된 문화적 경험이 존재하기 때문이라고 지적한다. 이들은 미국 대중문화의 역사 내에서 미국인, 아프로-아메리카인, 다른 라티노 등으로 크로스오버에 성공적인 결과를 보여줬기 때문에 이 영화는 푸에르토리코계 미국인이 일종의 범라티노성을 획득함으로써 치카노 역할을 맡게 된 구체적인 사례 중 하나라는 사실을 역설한다.¹⁹⁾ 아파리시오나 파레데스의 연구에 대한 반박으로 보기보다는 라티노성을 이해하는 이들 연구자들의 차별적 이견에도 불구하고, 라틴 음악 시장의 큰 두 흐름, 아프로 카리브 음악과 남서부 멕시코 음악이 로페스를 통해 혼합된 효과를 만들어 낸 것

18) Gaspar de Alba, op. cit., p. 111.

19) Marc Zimmerman, "Erasure, Imposition and Crossover of Puerto Ricans and Chicanos in US Film and Music Culture", *Latino Studies*, 2003, 1, pp. 11p.

은 부인할 수 없는 사실이다. 로페스가 연기나 음악뿐 아니라 대중 스타로서의 개인적 능력을 통해 상이한 팬 층을 연결시켰다는 점과, 셀레나에서 시작된 라티노의 희망적 상을 더욱 공고히 만들었다는 점을 본다면, 대중문화에서 가볍게 거론되는 라티노성을 보다 긍정적이고 가치지향적 방식으로 이해해야 할 것이다. 셀레나와 로페스가 합일하는 부분을 밝힘으로써 단순히 이들이 어떤 라티노성을 구성하고 있다는 식의 해석보다는, 라티노성이 공적 영역에서 가시적 역량을 드러내는 시기에 이들이 담당할 역동적인 역할을 높게 평가함으로써 라티노성이 역사적 담론으로 기능하는 방식에 주목해야 할 것이다. 셀레나와 로페스를 통해 논의되는 라티노성은 라티나 유사성이 단순히 연결된 공통분모를 넘어서 생산되고 있는 지점으로 파악해야 한다. 이들을 통해 거론되는 라티노성이라는 개념은 주체성 형성의 순간에서 일치, 불일치하는 역사적·공동체적 경험으로 말미암아 불완전하지만, 공통의 문화적 정서를 공유하고 생산하는 주체를 아우른다는 측면에서는 유효한 기능을 수행하고 있다고 하겠다.

III. 라틴 음반 산업과 라티노성

『오예 코모 바(이봐, 어때) *Oye Como Va!*』라는 책은 ‘라티노 대중음악의 혼종성과 정체성’이라는 부제를 달고 있다. 이 책은 라틴 음악의 혼종적 역사를 라티노 문화 민족주의, 이민, 탈국가주의의 흐름을 통해 고찰하면서 음악 산업의 마케팅 전략이 라티노성의 정의 및 변화에 미치는 영향을 함께 다루고 있다.

지금까지 라티노 대중음악의 상업적 성공을 좌우하는 가장 중요한 요소는 라티노 인구의 위치다. 이들은 인종, 종족의 명백한 카테고리를 통해 음악인들과 시청자들을 정의하고 분류하려는 음악 산업 내에서 불안한 위치를 차지하고 있다. 미국에서 백인, 흑인과 (각기) 연결된 음악은 역사적으로 별개로 판매되었다. 반면, ‘에스닉’ 음악은 특정한 이민자 그룹에 판

매되었다. 라티노 음악과 음악인들이 민족적, 인종적으로 정의된 카테고리
의 반경을 넘어서지 못하는 한, 비라티노와 라티노 공히, 그들의 음악을
자신들의 ‘당연한’ 관객으로 치부되는 사람들에게 호소하려 들 것이다. 이
것은 주류 영어 대중음악 산업이나 스페인어 라틴 음악 산업에 모두 해당
되는 이야기로, 각자 미국 라티노 음악 활동과 음악적 기호가 어떠해야 하
는가에 대한 고정된 생각을 바탕으로 움직인다.²⁰⁾

위의 설명처럼 이 책은 음악 업계에서 라티노성, 라티노에 대한 정의가 얼
마나 마케팅 전략과 맞물려 축소, 고착, 변화를 겪고 있는지 다양한 사례를
통해 보여준다. 라틴 음악은 태생적으로 혼종적²¹⁾ 성격을 지녔음에도 불구하고,
시대적 흐름에 따라 특정 이민자 그룹과 연결되기도 하고, 라틴아메리카
대륙에 가까워지기도 멀어지기도 한다. 탈국가적 흐름이 강화되면서 최근 미
디어는 라틴아메리카화된 라티노성을 부각하기 시작했고 스페인어와 라틴아
메리카에 뿌리를 둔 음악을 강조하면서, 이중문화적 도시 라티노를 제외시키
거나 혹은 반대로 적극적으로 포섭하는 모습을 보여준다. 이를 통해 라티노성
이 반드시 대중문화 영역이 반영하는 인식적 선입견이 아닌, 음악 산업과 상
호 영향을 미치는 보다 능동적 역할을 하는 개념임을 이해할 수 있다.

라틴음악은 크게 40, 50년대 맘보가 유행하면서 주류 대중 음악계에 큰
영향을 준 후, 60/70년대에 쇠퇴기를 겪다가 90년대 이후부터 ‘라틴 붐’이라
는 흐름을 타고 폭발적인 영향력을 행사한다. 이전 시기는 비라티노 청자에
크로스오버를 성공했다면, 90년대는 다양한 라티노 인구의 취향에 호소하면
서 성공했다는 점이 다르다고 할 수 있다. 1980년대 ‘월드 비트(world beat)’

20) Deborah Pacini Hernández, *Oye Como Va!: Hybridity and Identity in Latino Popular Music*, Philadelphia: Temple University Press, 2010, p. 13.

21) 이 책은 80년대 이후의 새로운 이민자들 특히 도미니카 공화국 출신의 음악가들이 이미 정착한 미국 라티노 문화와 특히 힙합 영역에서 어떻게 잘 혼합하는가를 보여준다. 특히 바차타, 메렝게, 레게톤 장르에서 일어난다. 또한 탈국가적 문화 영역이 지역성, 인종적 정체성에 민감하게 반응하는 모습을 언급하고 있다. 예를 들어, 콜롬비아의 콤비아에 가장 근접한 바예나토(vallenato)와는 달리, 멕시코, 페루 등지에 퍼져 메스티소 노동자 계층과 친화력을 보이는 멕시코 스타일의 콤비아는 콜롬비아 이민자들에게 인기를 얻지 못한다(Ibid., p. 12).

라는 흐름과 더불어 ‘부에나비스타 소셜 클럽(Buena Vista Social Club)’으로 인해 쿠바 음악이 부활하게 되고 마이애미가 라틴음악의 허브로 떠오르면서 라틴 음악 시장이 활성화된다. 라틴 음악의 뿌리를 이루고 있는 살사나 맘보, 메렝게 같은 음악은 80년대에는 ‘월드 비트’ 흐름에 합류하지 못하다가 쿠바 음악의 성공으로 인해 카리브적 월드 뮤직과 교류하기 시작했다. 이런 교류의 결과, 도미니카 공화국의 후안 루이스 게라(Juan Luis Guerra)나 콜롬비아의 카를로스 비베스(Carlos Vives)는 혼종 음악의 성공적인 사례를 보여준다.²²⁾

90년대 이후 주류 음반 회사들은 라틴아메리카에서 유입된 새로운 이민 인구의 변화로 생긴 라틴 음반 시장의 가능성을 파악하고 라틴 장르를 만들면서 하위 장르들을 점점 분화시키는 과정을 거치게 된다. 트로피컬/ 멕시코 지역 음악/ 테하노/ 라틴 록, 라틴 팝으로 나누면서 라틴 시장이 있다는 사실조차 부인하던 주요 음반 회사들이 갑자기 라틴 장르에서 경쟁하기 시작한다. 이 책의 7장인 “세계화 시대에 라티노성을 마케팅하며(Marketing *Latinidad* in a Global Era)”는 라틴 음악 장르의 분화와 그래미 시상식을 통해 라틴 음악계 내부의 ‘문화전쟁’을 세세하게 설명하고 있다. 이 장에 소개된 구체적인 사례는 라티노 인구변화-음반회사의 움직임-라티노성의 정의가 어떻게 서로 맞물려 있는가를 보여준다. 여기서 이런 사례들을 자세히 다루면서 미묘하게 변동하는 라티노성에 대한 개념을 파악해 보고자 한다.

먼저 일부 거대 음반 회사의 중심이 멕시코로 이동하면서 라틴 음악 내 지각 변동이 있었음을 파악할 수 있다. 90년대 들어 음반회사들은 나프타 이후 밀려오는 멕시코 이민자로 인해 과거 카리브 트로피컬 음악의 판매량이 감소하는 것을 경험하면서 텍사스 멕시코 음악 장르인 테하노에 투자하게 되는데, 예상과는 달리 1998년까지 판매량이 예상한 만큼 증가하지 않음을 확인하게 된다. 그 이유 중 하나는 멕시코 지역 음악인 노르테노(*norteño*)와 경쟁에서 밀리면서, 텍사스나 기타 남서부에서 성공하기 위해서 음악가들이 콰비어나 노르테노를 연주해야 하는 상황이 증가한 것이다.²³⁾ 새로운 이민자들

22) Ibid., p. 147.

23) Ibid., p. 149.

의 음악적 성향에 대한 분석이 어긋난 사례이다. 2002년 포노비사(Fonovisa) 음반회사가 유니비시온(Univisión) 소유가 되자, 멕시코 지역 음악을 전송하는 가장 큰 미디어가 출현한 결과를 낳는다. 유니비시온이 미국 마이애미에 지부를 두면서 멕시코 음악가들이 본국에서 성공하기 위해 오히려 미국 시장을 먼저 겨냥해야 하는 상황이 생겨난다.²⁴⁾ 당시 유엠지(Univision Music Group(UMG))가 멕시코에서 가장 중요한 독립 지역 음반 회사인 디사(Disa)의 지분을 50% 차지하고 있었기 때문에 라틴 뮤직의 거물로 등장하게 된다. 2004년 포노비사와 디사는 미국 라틴 음악 시장의 33%를 차지하게 되면서 회사를 마이애미에서 캘리포니아로 재이전하기에 이른다. 2005년에는 시비에스(CBS)에서 진행하던 라틴 그래미 시상식을 유니비시온으로 옮겨 진행하게 되면서 사용언어를 스페인어로 바꾸고 시상 분야도 멕시코 장르를 2개에서 4개로 분화시켜 추가시킨다.²⁵⁾ 라틴 음악 장르에서 멕시코 아메리칸 음반이 가장 많이 팔림에도 트로피컬을 라틴 음악의 전부로 인식시켜 온 마이애미 중심의 라틴 음악 사업에 대한 반감 때문에 자신들의 영향력을 강하게 행사한 결과다.

다음으로 라틴 그래미 시상식과 라틴 음악 산업에서 라티노 내 문화적 힘겨루기와 패권이 불일치하는 현상을 통해 라티노성을 대변하는 인구 그룹 또한 비례적으로 유사한 변화를 겪는 모습을 볼 수 있다. 처음 그래미 시상식은 라틴 음악에 대해 ‘에스닉/ 전통적(ethnic and traditional)’ 음악이라는 한 개의 항목으로 시상을 했다. 1975년 처음으로 시상 분야 숫자에 항의한 후 8년 지난 뒤에야 ‘베스트 멕시코 아메리칸(Best Mexican American)’, ‘베스트 트로피컬(Best tropical)’, ‘베스트 라틴 팝(Best Latin Pop)’이 생겨났고, 이후 다른 항목들이 첨가 됐다. 1995년에 ‘베스트 멕시코 아메리칸’이 ‘베스트 멕시코/테하노(Best Mexican/tejano)’로 이름이 바뀌었고, 1998년에 ‘멕시코 칸’과 ‘테하노’ 장르로 분리됐다. 1997년에 ‘라틴 록(Latin Rock)’과 ‘얼터너티브(Alternative)’ 생겨 총 7개 부분에 시상을 하게 되는데, 2000년에 생긴 라틴 그래미 시상식에서는 40개 항목에 대해 시상을 하게 된다.²⁶⁾ 역사적으

24) Ibid., p. 152.

25) Ibid., pp. 157-158.

로 다양한 라티노에 의해 분화된 라틴 음악이 생산되고 소비되었음에도 불구하고 주류 음반 산업계에서 이를 충분히 인지하기에 그만큼 오랜 시간이 필요했음을 나타내 주는 근거가 된다. 라티노 인구의 구매력을 과소 평가했기 때문에 라티노성에 대한 인식 또한 미비했음을 보여준다.

또한 라틴 그래미 시상식이 진행되는 과정에서 마이애미 중심의 카리브계 라티노와 멕시코계 라티노 사이의 힘겨루기를 엿볼 수 있는데, 이것은 주류 대중문화의 ‘라티노성’에 대한 인식과도 밀접하게 연관되어 있음을 확인할 수 있다. 시상식 장소가 2000년, 2001년 마이애미에서 로스앤젤레스로 바뀌는데, 첫 해는 반카스트로 정서의 쿠바계 이민자들의 반대 때문이었고, 두 번째 해는 쿠바계 망명자들의 길거리 데모를 우려한 주최측의 결정 때문이었다. 2000년 시상식에는 포노비사 음반 회사가 최근에 이민 노 노동자 계층이 선호하는 장르인 멕시코 지역 음악(Regional Mexican Music)에 대한 LARAS(음반예술과학 라틴아카데미(Latin Academy of Recording Arts and Sciences))의 편견에 반발하면서 보이콧을 했고, 2001년에는 시상식 장소가 변경된 사실 때문에 쿠바계 가수인 글로리아 에스테반와 음반 프로듀서인 에밀리오 에스테반이 보이콧을 했다.²⁶⁾

이렇듯 라틴 그래미 시상식의 시상 분야, 장소, 언어, 방송사 등의 변화는 인구 성장과 맞물린 라틴 음악 내부의 변동을 보여준다. 멕시코 노르테노의 꾸준한 성장, 다양한 국가 출신의 음악의 유입, 혼종화되는 음악 양상 등은 이미 기존의 뉴욕 중심의 라틴 음악 산업을 해체시켰고, 심지어 라틴 음악 산업에서 쿠바계 마이애미의 패권도 흔들고 있음을 보여준다. 라틴 음악 내에서 정의하는 라티노성에 대한 지각변동을 명백히 보여주는 대목이 된다.

마지막으로 2, 3세대 도시 출신 라티노 인구의 음악적 역량과 소비 구매력을 감지한 라틴 음반 회사들이 라티노성을 이중문화적 맥락 내에서 이해하는 경향을 보여줌을 확실히 파악할 수 있다. 라틴 그래미 시상식은 51% 이상이 스페인어/포르투갈어로 가사가 이뤄진 6곡 이상으로, 미국 혹은 라틴아메리카나 스페인에서 출시된 음반에 대해 시상하게 된다. 라틴 음악의 가장 중요

26) Ibid., p. 153.

27) Martínez, op. cit., p. 384.

한 정의를 언어에 뭉으로써 문화적·언어적 코드 변환에 기반한 음악을 생산하고 소비하는 라티노의 경험을 제외하는 듯 한 효과를 가져왔다.²⁸⁾ 이중문화/이중언어에 속한, 혹은 영어를 위주로 사용하는 젊은 도시 라티노들이 주류 대중음악에 훨씬 익숙할 것으로 생각하고 음반 회사는 2000년대 이후 그들의 초점을 라틴아메리카 시장에 맞추게 된다. 스페인어 미디어의 성장과 세계화로 인해 음반 회사들은 라틴아메리카 태생의 스페인어 중심 인구에 보다 치우친 라티노성 개념을 그리게 되는데, 이는 물론 객관적이라기보다는 상업적 이익에 근거한 것이다. 그러나 2005년 레게톤(reggaeton)이 폭발적인 인기를 얻으면서 힙합 문화에 익숙한 젊은 라티노들에게 크게 인기를 얻게 되고, 대디 양키(Daddy Yankee)가 ‘바리오 피노(Barrio Fino)’ 앨범에 실린 ‘가솔리나(Gasolina)’를 국제적으로 히트시키면서 라틴적 감수성과 힙합 문화의 배경을 함께 보유한 라티노의 위력에 대해 새롭게 인식한다.²⁹⁾ 이에 대한 반응으로 2005년 빌보드는 51%만 스페인어나 포르투갈어로 된 가사를 사용하면 라틴 앨범으로 인정하는 가이드 라인을 제시하는데,³⁰⁾ 이는 라틴 그레미 시상식의 기준과는 상이한 계산에서 나온 것이다. 이중언어사용자를 라틴 음악 시장에 확실히 포함시키겠다는 생각에서 나온 것이다. 모든 방송사에서 헐번(Hurban(Hispanic+Urban)) 스타일에 집중하면서 음악 산업은 라티노의 크로스오버 능력에 대해 확실히 파악하게 된다.³¹⁾

이런 사례를 본다면 앞으로 음반 회사들이 다양한 국적의 도시 라티노 젊은이와 새로운 이민자들의 취향을 사로잡기 위해 라티노성에 대한 이해를 보다 신속하게 재조정하게 될 것이라는 사실을 쉽게 유추할 수 있다. 음악 업계에서 라티노성은 여전히 사회적으로 편견이 짙은 알팍한 정형화에 기대어 있고, 주로 상업적 이익과 계산에서 나온 것이지만, 위의 사례들이 보여주고 있듯이, 그 외연이 점차적으로 확장되고 중심축이 지속적으로 변화하고 있음을 감지할 수 있다. 이렇듯 음악 산업에서 라티노성은 주류 사회에 의해 그러지

28) Ibid., p. 383.

29) Hernández, op. cit., p. 160.

30) Ibid., p. 162.

31) Ibid., p. 161.

는 수동적 측면이 강하지만, 현실 변화를 빠르게 감지해서 반영한다는 면과 이 용어가 주는 위상이 나날이 향상되고 있다는 면에서는 긍정적으로 평가해야 할 것이다.

IV. 라틴 음악의 탈국가적 경향과 라티노성

사실상 라틴 음악 산업에서 라티노성은 모호하고 포괄적 성향으로 인해 중립적 개념으로 보이지만, 이민을 둘러싼 이데올로기적 차이로 인해 라티노 사회가 겪어야 하는 긴장과 갈등을 이해한다면 이 용어가 함축한 정치적 이해 관계를 놓칠 수 없을 것이다. 이 장에서는 마리아 엘레나 세페다(María Elena Cepeda)의 「이상화된 탈국가적 시민, 샤키라(Shakira as the Idealized, Transnational Citizen)」라는 논문과 카팅카 마르티네스(Katynka Martínez)의 「카리브 영혼을 지닌 아메리칸 아이돌: 쿠바성과 라틴 그램미 시상식 (American Idols with Caribbean Soul: Cubanidad and the Latin Grammy)」라는 논문을 중심으로 라틴 음악이라는 범주 안에서 특정한 라틴아메리카 국가와 연관된 라티노성이 어떻게 이데올로기적으로 혹은 상업적으로 활용되는지를 살펴볼 것이다.

음악시장에서 탈국가적 경향의 성공을 이야기하면 도미니카 공화국의 후안 루이스 게라의 바차타, 푸에르토리코에서 출발한 레게톤, 콜롬비아 출신 후아네스(Juanes) 등을 들 수 있다. 콜롬비아 출신 샤키라의 경우는 셀리아 크루스(Celia Cruz)와 비교를 통해 국가성과 라티노성을 동시에 언급할 수 있다는 점에서 적절한 사례로 보인다. 쿠바계 미국인인 셀리아 크루스는 ‘살사의 여왕’이라는 호칭으로 불린다. 크루스와 샤키라는 국가적 배경뿐 아니라 활동 시기, 음악 장르도 다르지만, 자신의 국가성을 라티노성이라는 우산으로 아울렀다는 측면에서 유사하다. 라틴아메리카 국가성과 라티노성이라는 개념이 분리 혹은 동반될 수 있다는 사실 자체가 라티노 인구의 탈국가적 경향을 반증해 준다.

라틴 음악이 탈국가적 성향을 가속화해 된 계기는 시대적 흐름에 있겠지만,

보다 직접적계기로는 뉴욕이나 LA에 있던 라틴 음반 회사들이 90년대 이후 마이애미로 이주하고 주요 라티노 엔터테인먼트 사업 또한 함께 이주했기 때문이다. 마이애미는 인구의 3분의 2가 라티노이고 그중 절반이 쿠바계다. 이 중언어적/이중문화적 라티노가 우세한 도시 분위기와 특히 거주 인구가 경제, 교육, 문화적 측면에서 상위계층에 속한다는 측면이 라티노 음악가들을 유인하는 매력적인 이유가 되었다. 그로 인해 아프로 카리브적 성향의 음악이 득세하게 될 가능성이 농후했고 마이애미가 라틴아메리카로 사업을 펼치기 위한 출구로 간주됐기 때문에 라틴 음악이 보다 라틴아메리카에 치우치는 현상이 가속화되었다.³²⁾

마르티네스 논문은 쿠바성과 라틴 그래미 시상식의 상관관계를 살피면서 글로리아 에스테반, 에밀리오 에스테반, 셀리아 크루스의 예술가로서의 역할과 자기 정체성에 대한 인식이 마이애미 쿠바 공동체의 반카스트로적 정서, 혁명 이전의 쿠바에 대한 애착, 라틴 음악 산업과 어떻게 얽혀있는지를 보여준다. 마이애미 음악 산업의 실세이자 라틴 그래미 시상식에 영향력을 행사하는 에밀리오 에스테반과 시상식 진행자 중 한명인 글로리아 에스테반은 현재 라틴 음악을 언급할 때 빼놓을 수 없는 음악가들이다. 마르티네스는 이들이 취한 쿠바와의 거리두기가 라틴 그래미 시상식이나 마이애미의 라틴 음악 산업의 이데올로기적 기반 때문이었고 그것은 그들의 음악적 성공에 도움이 됐다는 주장을 펼친다. 출신국이 환기하는 민족적 뿌리는 삭제된 채 미국 이민자라는 사실로 라티노성을 설명해야만 했기 때문에 그들이 선택한 길은 카리브적 특성을 강조하거나, 미국 시민권자임을 피력하는 방식이었다.

글로리아 에스테반은 첫 라틴 그래미 시상식에서 자신의 정치적 성향뿐 아니라 쿠바 이민자 공동체의 반카스트로적 정서로 인해 쿠바와의 연관성에 대해 직접적인 언급을 회피한다. 팬이나 지인들에게 감사를 전하는 다른 시상식과는 달리 라틴 그래미 시상식에서는 수상자들이 라틴아메리카의 특정 국가인 자신들의 모국에 감사를 전하는 발언을 한다.³³⁾ 이는 음악가들이 라틴

32) Paredez, op. cit., pp. 156-157.

33) Katynka Z. Martínez, "American Idols with Caribbean Soul: Cubanidad and the Latin Grammys", *Latino Studies*, 2006, 4, p. 382.

음악의 범위를 미주라는 보다 큰 개념으로 인식하고 있다는 확실한 예증이 된다. 반면, 크루스나 에스테반의 경우는 각기 ‘미국인’ 혹은 ‘카리비안’으로 불릴 뿐 쿠바와의 연관성을 표면화하지 않고 범종족적 개념으로 정체성을 표현한다. 자신들의 출신 국가를 언급하면서 음악적 유산을 감사하는 시상식에서 이국적이고 비특정한 열대 국가 출신이라는 말로 쿠바와의 거리두기를 함으로써 쿠바계 미국인, 쿠바계 라티노의 정체성이 가져오는 딜레마를 해결한 것이다.³⁴⁾

2003년 라틴 그래미 시상식에서는 크루스의 죽음을 애도하는 의미로 각 참여자들이 그녀에게 바치는 헌정 노래를 부르면서 라티노성을 강조했다지만, 에스테반은 마이애미라는 도시와의 연관성외에는 다른 배경을 구체화하지 않은 채 이 ‘살사의 여왕’을 ‘미국인의 우상’³⁵⁾으로 한정하는 데 그친다. 크루스의 죽음 이후 그녀의 팬들이 보내는 경의를 살펴보면 “나이와 국가적 경계를 가로질러, 적어도 일시적으로나마 라티노를 통합하는 문화적 기억의 도구로서(as a vehicle of cultural memory that unifies Latinos, at least temporarily, across age and national borders)”³⁶⁾ 살았다는 의견이 강하다. 다양한 라틴아메리카 신문은 크루스 음악을 통해 미주를 아우르는 라티노성의 존재를 확인하고 음악적 힘을 얻었다는 인터뷰 기사들을 많이 소개하였다.³⁷⁾ 그러나 이런 보편적 인식과는 달리 그녀를 카리브 출신 라티나라고 명명함으로써 라티노성을 국가적 색채를 지우는 편의적 개념으로 도용하고 만다. 이 음악가들의 표현 방식이 혁명 전의 쿠바에 머물고 있을 뿐 아니라, 대중적 성공과는 상관없이 비자 문제로 인해 쿠바 출신 음악가들이 한동안 시상식에 참여하지 못했다는 사실은 라틴 음악 산업이 정치와는 무관한 예술 산업이 아님을 여실히 보여주는 근거가 된다. 이런 차원에서 라티노성은 그 포괄적 측면으로 인해 민족성, 종족성을 지우는 이데올로기적 방패로 사용될 수 있음을 시사한다.

34) Ibid., p. 391.

35) Ibid., p. 392.

36) Ibid., p. 395, 재인용.

37) Ibid., p. 396.

반면 세페다는 샤키라의 라티노성이 ‘유동적 시민권’에 대한 근거가 된다는 주장을 한다. 저임금을 받고 노동시장에 투입된 제 3세계 젊은 여성에게는 샤키라의 직업적 성공이 종족, 인종, 젠더, 계급, 이데올로기가 얽힌 세계적 시장에서 가장 화려하게 꽃을 피운 사례로 기능한다.³⁸⁾ 세페다는 라티노성이란 이 복잡한 인식 망에서 샤키라라는 인물이 미디어와 국가적 공동체의 욕망이 산출한 이미지를 어떻게 구축하는지, 미디어의 산물이자 정체성의 기표인 라티노성이 그녀에게 어떤 이득을 가져 오는지를 분석한다.

샤키라가 미국 음악계에서 성공을 이루게 된 데는 우선 ‘라틴 붐’이 사전에 조성됐다는 점, 음악적 역량이 풍부하고 스타일이 혼합적이라서 라티노/비라티노를 아우르는 넓은 팬 층을 확보했다는 점, 마이애미로 진출에서 글로리아 에스테반의 도움을 받았다는 점, 주류사회에 호소할 수 있는 라티나 신체 이미지를 지녔다는 점 등이다. 세페다는 샤키라가 라티노성이라는 감각을 대중에게 표출했던 콘서트 장면을 이야기하면서 이 장면이 그녀가 콜롬비아인에서 미국 라티나로 변모한 순간이라고 평가한다. 1999년 뉴욕에서 열린 ‘엠티비 라틴아메리카 언플러그드 스페셜(MTV Latin America Unplugged Special)’ 공연에서 샤키라는 마리아치 그룹인 로스 모라 아리아가(Los Mora Arriaga)와 함께 그녀의 히트곡인 ‘Ciega, sordomuda’라는 곡을 부르게 된다. 관객의 환호에 응답하면서 “멕시코 만세, 콜롬비아 만세, 우리 라티노성 만세(Viva México, Viva Colombia, Viva nuestra latinidad)”라고 외치게 된다.³⁹⁾ 이후 샤키라는 탁월한 음악적 독자성을 바탕으로 록/팝 양 장르에서 모두 히트곡을 만듦으로써 라틴 음악이라는 장르에서 정면 승부를 거쳐 입증된 아티스트로 부상한다. 2010년 애리조나 이민법 통과에 대한 반대 성명을 공식적으로 발표한 점을 본다면, 여기서 언급한 라티노성의 연대적 측면을 입증하고 있는 셈이다.

샤키라의 성공을 두고 미국 문화 산업이 이제 서쪽(유럽)에서 남쪽(라틴아

38) María Elena Cepeda, *Musical Imagi/Nation: U.S. Colombian in the Latin(o) Music "Boom"*, New York: New York University Press, 2009, p. 63.

39) María Elena Cepeda, "Shakira as the Idealized, Transnational Citizen: A case study of Colombianidad in Transition", *Latino Studies*, 2003, 1, p. 218.

메리카)로 패러다임 전환을 가하고 있다는 분석이 뒤따랐다. 샤키라 자신도 콜롬비아 정체성을 공식 석상에서 여러 차례 언급했고, 이로 인해 탈국가적 상상적 공동체를 형성하는 데 일조했다고 평가받는다. “이상화된, 탈국가적 콜롬비아인”으로 그녀가 성공을 거둔 이후 콜롬비아에서는 라티노성/콜롬비아성을 동시에 성공적으로 육화한 사례로 꼽는다.⁴⁰⁾ 그러나 이에 대해 세페다는 “샤키라가 다양한 상징적 행동을 통해 라티노성을 받아들이는 데 자유롭고, 그래서 미국 라티나로 변모하는 동안, 다른 한편에서는 대부분 다른 이들의 정치적, 경제적 이득을 위해 라티노성을 그녀에게 억지로 덧붙인다(while Shakira is herself free to accept latinidad by means of numerous symbolic acts-and thereby "become" a US Latina-on the another hand, latinidad is at times thrust upon her, largely for the purpose of the political and economic gain of others)”⁴¹⁾라고 문제제기를 한다.

샤키라의 경우는 탈국가적 경향으로 인해 새롭게 획득한 라티노성이 오히려 출신 국가의 이미지를 쇄신하고 상승시키는 데 이용된 경우라 할 수 있다. 이런 측면에서 라틴아메리카에서 라티노성은 이제 복수의 시민권을 성공적으로 획득하고 미국사회에서 인정받는 표식으로 기능하기도 한다. 음악 사업과 대중 미디어에서는 라티노의 혼종성, 다양성을 인식하고 저항하고 적응해 왔다. 이에 따라 라티노성에 대한 개념을 확장하기도 축소하기도 하고, 라티노에 대한 본질주의적 선입견으로 인해 경제적 이익을 상실하기도 하고, 빠른 대응을 통해 선취하기도 한다. 상업적 이익과 연관된 라티노성의 존재 유무나 정의 방식 외에도, 크루스나 샤키라의 경우처럼 특정 국가적 뿌리를 표출하는 방식이 라티노성을 강조하는, 혹은 약화하는 다른 방식의 정치적 영향력이 될 수 있음을 보여준다. 이런 사례를 통해, 음악 산업에서도 이제 라티노성이 비슷한 소비 취향과 욕구를 지닌 라티노 인구가 막연히 공유하는 문화적 코드를 넘어서, 가수 자의든, 혹은 다른 제도나 권력에 위해서든, 대중 스타와 팬 사이의 유기적 관계에서 획득할 수 있는 부차적 정체성의 하나가 되었다는 점을 알 수 있다.

40) Ibid., pp. 226-227.

41) Ibid., p. 227.

V. 결론

오천만에 육박하는 라티노 인구 덕분에 미국은 세계에서 두 번째로 스페인어를 많이 사용하는 국가가 되었다. 라틴 음악은 이런 현실을 드러내는 가장 확실한 범주다. 라티노 학자들은 일반적으로 라티노라는 개념을 이야기하면서 각 그룹의 고유성, 특수성을 상실할 위험에 관해 경고하지만, 이 용어 자체가 이미 일종의 연대감, 합일점을 지향하고 있다고 인정해야 할 것이다. 이제 범라티노성을 거론한다는 사실 자체가 라티노의 달라진 위상을 시사한다. 본 연구에서 언급했듯이 라틴 음악인들은 크로스오버에 강한 능력을 보여 주었다. 크로스오버의 가능성과 성공이 정치적 연대에도 얼마나 가능한 지 가늠해 볼 일이다. 짐버만의 질문처럼 라티노 역사의 일부인 분열과 갈등 속에서도, 특정한 국가적 정체성을 상실하지 않은 채, 좀 더 큰 목적을 위해서 기능할 있는 담론 혹은 문화를 만들 수 있을지를⁴²⁾ 고민해야 할 것이다.

앞서 언급했듯이 라티노 정체성에 대한 논의가 지난 약 20여 년 간 라티노 학계를 달구었다. 그럼에도 지속적으로 유입되는 라티노 인구에 의해 여전히 민족적/탈민족적 문제가 반복적으로 거론되고 있다. 반면, 라티노성에 대한 용어의 주도권은 이미 대중문화에 빼앗겼다고 해도 과언이 아닐 만큼 보편적인 개념이 되었다. 그러나 음악 산업 특히 음반 회사가 라티노 소비 인구의 취향과 선호도를 통해 라티노성을 정의한다는 것은 라티노성의 대중적 표현이 그만큼 확실해 졌다는 의미이다. 이로 인해 지역 공동체 운동이나 문화 교류를 통해 고찰되는 라티노성 연구와 더불어 대중문화영역에서도 라티노성이 어떤 정치적 의미를 획득하는지에 대한 연구가 보다 많이 산출될 전망이다. 세태다가 던지고 있는 질문처럼 라틴 아메리카 사람들은 언제 어떻게 라티노가 되는지, 라티노성이 사회적 정체성과 미디어/마케팅 도구로 동시에 인식될 때, 어떤 영향을 받는지에 대한 연구가 구체적으로 더욱 진행될 것이다.

42) Zimmerman, op. cit., p. 121.

❖ 참고 문헌

- Aparicio, Frances R. "Jennifer as Selena: Rethinking Latinidad in Media and Popular Culture", *Latino Studies*, 2003, 1, pp. 90-105.
- Beltran, Mary C. *Latina/o Stars in U.S. Eyes: The Making and Meangins of Film and TV Stardom*, Champaign: The University of Illinois Press, 2009.
- Caminero-Santangelo, Marta. *On Latinidad: U.S. Latino Literature and the Construction of Ethnicity*, Gainesville: University Press of Florida, 2007.
- Cepeda, María Elena. *Musical Imagi/Nation: U.S. Colombian in the Latin(o) Music "Boom"*, New York: New York University Press, 2009.
- _____. "Shakira as the Idealized, Transnational Citizen: A case study of Colombianidad in Transition", *Latino Studies*, 2003, 1, pp. 211-232.
- Flores, Juan. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*, New York: Columbia University Press, 2000.
- García, Lorena and Mérida Rúa. "Processing Latinidad: Mapping Latino Urban Landscapes Through Chicago Ethnic Festivals", *Latino Studies*, 2007, 5, pp. 317-339.
- Gaspar de Alba, Alicia. "The Chicana/Latina Dyad, or Identity and Perception", *Latino Studies*, 2003, 1, pp. 106-114.
- Hernández, Deborah Pacini. *Oye Como Va!: Hybridity and Identity in Latino Popular Music*, Philadelphia: Temple University Press, 2010.
- Martínez, Katynka Z. "American Idols with Caribbean Soul: Cubanidad and the Latin Grammys", *Latino Studies*, 2006, 4, pp. 381-400.
- Negrón,-Muntaner, Frances. *Boricua Pop: Puerto Ricans and the Latinization of American Culture*, New York: New York University Press, 2004.
- _____. "Jennifer's Butt", *Aztlán*, 22, 2, pp. 181-194.
- Paredes, Deborah. *Selena: Selena, Latinos, and the Performance of Memory*, Durham: Duke University, 2009.
- _____. "Remembering Selena, Re-Membering "Latinidad", *Theater Journal*, 54, 1, pp. 63-84.
- Steward, Sue. *¡Musica! the rhythem of Latin America*, San Francisco: Chronicle Books, 1999.
- Valdivia, Angharad N. *Latina/os and the Media*, Cambridge: Polity Press, 2010.

- _____. and Isabel Molina Guzmán. "Brain, Brow, and Booty: Latina Iconicity in U.S. Popular Culture", *The Communication Review*, 7, pp 205-221.
- Zimmerman, Marc. "Erasure, Imposition and Crossover of Puerto Ricans and Chicanos in US Film and Music Culture", *Latino Studies*, 2003, 1, pp. 115-122.

❖ ABSTRACT

Rethinking Latinidad in Latin Music

Lee, Euna

This study examines how Latinidad can be reclaimed as a site for exploring affinities of Latinos in Latin music industry, especially from the 90s. By looking at sites where Latinidad is constituted, such as the case of Jennifer López becoming Selena, it intends to suggest that the concept can be deployed as a political bridge to connect latinos. And by examining Cuban-American artists' self identification in Latin Grammy Awards, it reveals that the latin music business definitions of Latinidad is coded differently for them as 'Caribbean' to erase a natural resonance of Cuba. In addition, by dealing with Shakira's somewhat contradictory representation of Colombianidad, the study argues that Latinidad serves as a social construct and newly emerges as a convenient interstitial place between the Latin American and the US Latino. Shakira's case serves to show how the transnational trends of latin music contribute to create a simultaneous sense of Latinidad and Colombianidad. Focusing on the commercial significance of understanding of what latino is or should be, this paper aims to interrogate current understandings of Latinidad in the realm of latin music and popular culture.

Key Words

라티노성, 라틴 음악, 셀레나, 라틴 그래미 시상식, 샤키라

Latinidad, Latin Music, Selena, Latin Grammy Awards, Shakira

논문접수일: 2011. 04. 16.

심사완료일: 2011. 05. 25.

게재확정일: 2011. 06. 10.