이베로아메리카 제3집(2001년)

태양의 돌

: 영원한 현재에 대한 근대와 메소아메리카 우주관의 만남

송 상 기*

태양의 돌(1957)의 초판에 나오는 안내주석은 이 시의 대상인 떼노치띠뜰란의 태양의 돌이라는 이름의 거대한 원판만큼이나 신비스럽고 복잡한 옥따비오 빠스의 대표작의 해석에 접근하는 중요한 단서를 제공한다. 빠스 자신이 이 시의 지침으로 쓴 이 안내문은 우리에게 이 시의 구성과 주제에 대한 시인의 의도를 엿볼 수 있게 한다.

> 이 책의 표지에는 마야식 숫자 표기로 584라는 숫자가 씌어 있다. 그리고 멕시코 고대력(古代歷)으로 올린(Olín/움직임) 4일째와 에에까뜰 (Ehécatl/바람) 4일째에 해당하는 상징들로써 시의 시작과 끝이 구성되어 있다. 여기서 이 시가 11음절로 된 584행의 시구로 구성되어 있다는 것을 새삼 지적할 필요는 없을 것이다 (마지막 6행은 처음 6행과 같기 때문에 셈에서 제외된다. 사실 거기서 끝나는 것이 아니라 다시 시작하는 것이다). 이 숫자는 금성(샛별)의 공전 주기인 584일과 일치한다. 고대 멕시코인들은 천체의 주기를 올린 4일째부터 셈하기 시작했는데, 이로부터 584일 뒤인 에에까뜰 4일째에 금성과 동일선상에서 일치하게 되고 이것은 한 주기의 끝과 다른 주기의 시작을 의미했다. 이 문제에 관심이 있는 독자들은 라울 노리에가 (Raúl Noriega)의 글을 참조하면 될 것이다.

금성은 새벽별 (샛별/Phosphorus)과 저녁별 (Hesperus)로 하루에 두 번 하늘에 나타난다. 이 이중성(Lucifer와 Vésper)은 모든 문명의 인류에

* 고려대학교 서어서문학과

게 깊은 인상을 남겼는데, 그들은 금성에게서 우주의 근원적인 이중성의 현시를 보았던 것이다. 따라서 바람의 신성을 상징하는 에에까뜰은 죽음과 부활의 신인 께쌀꼬아뜰 (Quetzalcóatl, 깃털달린 뱀)의 분신으로 여겨졌었다. 초저녁에 사라졌다 새벽에 다시 뜨는 샛별은 달, 습기, 물, 식물, 자연의 죽음과 부활의 이미지와 연관되어서 고대 지중해 해변의 민족들에게는 이중성의 힘을 상징했다. 샛별은 곧 이쉬타르 여신, 원추형 돌, 아직 다듬지 않은 돌 (이것은 도교의 깎지 않은 통나무를 연상시킨다), 아프로디테, 키케로의 사중(四重) 금성, 파시니아의 이중의 여왕 등과 연관이 있다.[1)]

빠스의 설명대로, 이 시의 구조는 금성의 공전 주기로부터 영감을 받았는데, 첫 6행의 마지막 6행에서의 반복구조는 바로 이 주기적 회전을 강조하고 있다. 금성의 이중성은 하늘로 도주해 별이 된 께쌀꼬아뜰의 상징이기도 하다. 이 시는 바로 께쌀꼬아뜰을 상징하는 별이 회전하는 길을 따르는데, 이러한 구조는 아즈텍 달력의 맨 바깥쪽 원에 새겨진 뱀의 모습과도 일치한다. 이 시는 분명 고대 멕시코인들의 성스러운 달력을 암시하지만 시의 화자는 시적 상상의 눈으로 태양의 돌을 본다. 이러한 상상력은 아즈텍 우주관으로부터 배양을 받은 것뿐만이 아니라 그리스 로마 신화와 동양 철학 그리고 초현실주의의 신조들의 복잡한 조합으로부터 그 자양분을 받는다. 이 글에서 필자는 중남미 식민지이전 시대의 이 대표적 예술품을 빠스가 어떻게 시적 내면화하여 표현하는가에 주목하고자 한다. 그리고 이 문제는 빠스가 자신의 시 안에서 중남미 원주민들의 우주관을 어떻게 보편화, 세계화시키는가 하는 문제와 직결되어 있다.

전통적으로 고고학자들이나 미술사가들은 식민지 이전 시대의 예술품

---

1) Octavio Paz, *Obra poética* (1935-1988) (Barcelona: Seix Barral,1990), pp.776-777. 김홍근 편역 옥다비오 파스:현재를 찾아서. 범양사 1992. 82-83쪽에 나오는 번역 참조

들을 해석할 때 서구 철학의 고전적 범주들로부터 그 해석의 틀을 삼았다. 예를 들어 미겔 레온 뽀르띠야 (Miguel León Portilla)의 대표작 나우아뜰 철학(La filosofía náhuatl) 은 독일의 현상학적 접근 방식으로부터 많은 영향을 받았고 알폰소 까소 (Alfonso Caso)는 독일의 고고학자 헤르만 바이어 (Hermann Beyer)의 제자였다. 40년대와 50년대에 빠스가 접할 수 있었던 메소아메리카 문명의 예술에 대한 지식은 대부분 에두아르도 셀레르 (Eduardo Seler)와 헤르만 바이어 그리고 알폰소 까소의 작품을 통해서 습득되었다. 그리하여 필자는 빠스가 접한 고고학적 지식의 성격을 규명하고, 그것이 이 시에 어떠한 영향을 주었으며 빠스는 시에서 태양의 돌에 대한 전통적 해석을 어떻게 변형을 하는가에 주목하고자 한다.

아즈텍 달력이라 알려진 태양의 돌은 1790년 멕시코시의 대광장의 지하에서 발견되었다. 이 거대한 석조는 부조의 아름다움과 그것을 장식했던 색채의 조화로 미학적으로나 고고학적으로나 메소아메리카 유적 중 가장 독특하고 인상적인 작품으로 평가되어 왔다. 여섯 개의 원 안에 새겨진 기호와 상형문자들은 안토니오 레온 이 가마 (Antonio León y Gama, 1792), 알렉산더 본 홈볼트 (Alexander von Himboldt, 1816), 에두아르도 셀레르 (1904), 헤르만 바이어 (1923), 엔리께 후안 빨라시오스 (Enrique Juan Palacios, 1943)등에 의하여 연구되었다.[2)]

태양의 돌에 대한 첫 번째 연구서를 쓴 레온 이 가마는 세 번째 원이 아즈텍력의 한 달의 기본 조합인 20일의 상형문자들로 구성되어 있는 것을 발견하고는 이 돌이 달력의 의미를 지닌다고 생각했다. 하지만 그의 이론은 비과학적인 방법론에 의한 추론과 가설로 정설이 되지 못하였다. 그 후 차베로 등 멕시코 고고학자들이 이 첫 번째 해독을 극복하려 하였으나 달력이라는 해석의 범주를 넘어서지 못하고 명확한 검증의

2) Raúl Noriega, *La Piedra de sol y 16 monumentos astronómicos del México Antiguo* (México: Editorial Superación, 1955), p.5. 괄호안의 숫자는 각 연구서의 출판연도를 가르킨다.

부족으로 훗날 에두아르도 셀레르와 헤르만 바이어의 해석에 밀리게 된다. 멕시코 고고학계에 지대한 영향을 미친 이 독일 출신의 고고학자들은 여러 고문서에 드러나는 신성들에 대한 기호와 이 돌의 상형문자의 모습이 일치하는 것에 착안해 태양의 돌이 신의 묵시적 제단이라고 주장하게 된다.[3] 라울 노리에가는 태양의 돌의 해석의 역사를 정리하며 아즈텍의 수학적 계산에 근거해 다음과 같은 가설을 내세운다.

> 만일 태양의 돌에 새겨진 천문학적 지식이 그 자체로 아즈텍 문화의 위대성을 설명한다면, 이 부조가 주는 천문학적 역법에 대한 분석 또한 독특할 수밖에 없다.
>
> 그러한 분석은 아즈텍인들의 천문학적이고 수학적인 예리한 지식을 드러낼 뿐 아니라 서구인들이 이해하기 힘든 시간에 대한 개념을 제시한다. 태양의 돌을 설계했던 아즈텍의 승려들은 날, 주, 달, 해, 세기를 계산함에 있어서 미시적 시간과 거시적 시간을 동일하게 보아, 시간이 하나의 동일성 아래 영원의 한계가 없는 차원에서, 하루가 한 세기이고 한 세기가 하루인 시간으로 보았다.[4]

노리에가에 의하면, 하루가 일년과 연관되고 한 순간이 한 세기와 관통하는 아즈텍의 시간관을 형상화하면 만달라의 모습을 띄게 된다. 적어도 빠스에 있어서 태양의 돌은 만달라처럼 명상의 도구가 되기도 한다.

> 불타는 얼굴, 삼켜진 얼굴,
> 쫓기는 천진한 얼굴,
> 환영(幻影)의 해(年)들, 돌고 도는 날들,
> 순간이 불타고, 불길에 비치는
> 얼굴들의 행진, 모두 한 얼굴이다,
> 모든 이름들은 단지 한 이름,
> 모든 얼굴들은 단지 한 얼굴,
> 억겁의 세월 속에 눈동자 몇 개들이
> 미래로 가는 걸음을 멈추게 한다,[5]

---

3) Ibid., pp.5-6.
4) Ibid., p.9.
5) Octavio Paz, *Obra Poética* p.264. 김 홍근 편역, Op. Cit. P.62. 앞으로 이 글에서

태양의 돌에서 모든 시간들은 한 순간으로 집약되고 모든 공간들은 어느 한 공간으로 응축되어 나타난다. 조일라 넬켄 (Zoila E. Nelken)은 태양의 돌에서 시인은 자아와 타자가 육체적이거나 정신적으로 융합하는 완벽하고 초월적인 순간을 추구한다고 본다.[6] 여기서 나오는 시간이 직선적 시간이 아닌 것처럼 시의 흐름이 단지 한 방향으로만 흐르진 않는다. 태양의 돌에 나오는 시간이 원형이므로 어느 특정한 순간의 추구는 직선적 시간의 종착역이나 유토피아적 공간의 추구를 상정하진 않는다는 것을 여기서 명기해둘 필요가 있다. 오히려 이 순간은 우연에 의한 즉흥적이고 찰나적인 계시에 가깝다. 태양의 돌 표면에 있는 원심적이고 구심적인 여러 개의 원들의 다양한 평면 안에서 각각의 괘도는 안으로 향하기도 하고 바깥으로 향하기도 하며 서로 연관되어 있다.

유리 구슬 버드나무, 물방울 미루나무,
바람에 휘어지는 높은 분수,
땅을 디디고서 춤추는 나무,
유연히 휘어지는 강물의 흐름,
흐르고 흘러, 막히면 돌아서
마침내 도달한다, (1-6)

이 시의 마지막 여섯 행에도 반복되는 첫 여섯 구는 단순히 원형적 구조를 제공할 뿐만이 아니라 같은 괘도 안의 그 어느 지점에 있는 점도 중심과 등거리에 있다는 원의 정의에 부합하는 의미소를 산출해낸다. 이 시는 소문자로 시작되어 시간의 시작이 없다는 것을 암시한다. 하지만 시적 구조에서는 이 첫 6행이 마지막 6행과 이 시에서 유일한 댓구를 이룸으로써 구조적 시작임을 명시적으로 드러낸다. 빠스가 앞서 말한 바와

태양의 돌의 국문 번역은 김 홍근 의 번역으로 한다. 그리고 태양의 돌은 빠스의 시를, 또 태양의 돌은 지금 멕시코 국립 인류학 박물관에 있는 지름이 3.57 미터인 원형의 돌을 의미한다.

6) Zoila E. Nelken, Los avatares del tiempo en *Piedra de sol* de Octavio Paz. *Hispania* March 1968. P.92.

같이 마지막 6행은 처음의 반복이므로 584행에 계산되지 않는 여분의 6행인데, 이는 아즈텍 달력에 있어서 여분의 가면 쓴 나날들을 우리에게 상기시킨다.[7] 이 행들에서 빠스는 강물 표면 위에 반영된 나무의 모습을 묘사한다. 그가 물살 위에 비친 나무의 모습을 기술함으로써, 나무의 춤추는 모습은 바람에 의해서, 그리고 강물의 흐름에 의해서, 이중적으로 증폭되어 나타난다. 반영의 이미지는 존재의 본질(esencia)과 외양(apariencia)의 문제를 제시한다. 나무의 본질은 바람과 물의 반사로 인한 춤추는 나무의 모습의 외양으로 인해 희석화된다. 강물의 흐름은 시간의 흐름을 암시하고 바람은 역사를 움직이는 동력이 될 수 있다. 시간의 흐름으로 인해 존재의 본질은 영원히 외양 내지 허상으로 퇴색해 보인다. 땅을 디디(고서)지만 춤추는 나무[8] (un árbol bien plantado mas danzante)의 싯구에서 드러나듯 본질과 외양의 갈등 속에서도, 같은 시공간에서 존재의 본질과 외양은 유지하는 바 춤을 추는 나무도 결국 나무의 본질을 유지한다. 잘 심겨진 나무가 바람에 의하여 뿌리가 뽑히지 않듯이 전 존재 내지 우주는 시간의 부침(浮沈)에 의하여 사라지지 않는다. 도도히 흐르는 역사(유연히 휘어지는 강물의 흐름)는 흐르고 흘러, 막히면 돌아서 존재의 충만함 혹은 계시의 바다로 항상 도달한다. 바람에 흩날리며, 물살에 의해 다르게 반사되는 각 순간 순간에도 나무의 외양은 그 본질을 드러낸다. 거울처럼 물은 나무에게 그 존재의 반영(反影)을 비추어 준다.

나무와 물의 이미지는 물에 비친 나무의 이미지로 서로 융합될 뿐 아니라 유리 구슬 버드나무, 물방울 미루나무에서 나타나듯 이미지의 시적

---

7) 존 페인 (John M. Fein)은 가면 쓴 나날들과 이 시의 마지막 6행을 연관 지으면서 가면 쓴 나날들에 나타나는 불길한 징후들이 마지막 6 행에도 형식상 나타난다고 보았다.
John M. Fein, *Toward Octavio Paz: A Reading of His Major Poems 1957-1976* (Lexington: The University Press of Kentucky,1986) p.38.

8) 필자가 인용한 국문 번역에서는 본질과 외양 간의 대립관계(mas)가 병렬 관계(más)로 번역되었기에 이를 수정한다.

연관 (correlación poética)의 미학적 효과도 자아낸다. 린다 버크 (Linda Burk)는 이 두 이미지에서 죽음과 재생의 상징을 발견한다.

> 강이나 물은 이중적 힘을 지니기에 퍽 유용한 상징이다. 그것은 생명을 가져다 주기도 하고 가져가는 능력을 지닌다. 각 고대 사회의 신화에서 물은 종종 새 것을 생성하는 반면 옛 것을 파괴하기도 한다. 이 사회들의 신성한 시간에서 파괴는 항상 재생을 선행한다. 빠스가 기술한 나무들은 죽음과 부활의 상징이다. 버드나무와 미루나무는 저승의 입구에서 자란다. 버드나무는 그것의 물과의 연관으로 인해 달나라에서의 성스러운 식물이다. 그리하여 이 첫 번째 시행들에서, 빠스는 계속되는 재생이 있다는 것을 이러한 이미지들을 통해 암시한다.[9]

금성 주기력의 첫 번째 날은 4 올린 (Olín, 움직임)이고, 태양과 금성이 만나 그 주기의 끝과 새로운 주기의 시작을 알리는 584일 후는 4 에에까뜰 (Ehécatl, 바람)이다. 빠스가 이즈텍 달력을 상징하는 태양의 돌을 제목으로 붙여 쓴 이 시의 처음과 끝의 6 행에서 바람과 움직임의 이미지를 쓴 것은 어쩌면 당연하다 할 수 있다.

태양의 돌의 한 가운데에 새겨진 신비스러운 얼굴의 정체를 두고 많은 논쟁이 있어왔다. 헤르만 바이어는 그것이 또나띠우 (Tonatiuh)라는 태양의 신이라 본다.

> 많은 전문가들이 이 부조의 중앙 얼굴이 태양의 신의 얼굴이라는데 동의하고 있다. 태양의 원반의 중심에 태양의 속성을 지니는 것이 당연하다는 논리이다. 하지만 거기에는 몇 가지의 증거가 있다.[10]

---

9) Linda Burk, Cyclical Time in Octavio Pazs *Piedra de sol Cincinnati Romance Review.* Vol 2. 1983. P.21.

10) Hermán Beyer, El llamado Calendario Azteca: Descripción e interpretación del Cuauhxicalli de la Casa de las Águilas *El México Antiguo* Tomo X. 1965. P.149.

바이어가 제시하는 첫 번째 증거는 태양의 돌의 중심 얼굴의 색깔이 또나띠우의 얼굴과 몸 색깔과 같은 붉은 색이라는 것이다. 두 번째 증거는 이 얼굴에서 내밀고 있는 혀가 희생의 제의용 칼로 변환되어 보이는 것이다. 혀가 칼처럼 변환되어 나타나는 것이나 칼이 입에서 나오는 것처럼 보이는 특이한 모습은 태양의 신의 여러 그림이나 조각에서 나타난다.[11]

까를로스 나바레떼 (Carlos Navarrete)와 도리스 헤이든 (Doris Heyden)은 눈이 있는 손톱과 송곳니, 그리고 구슬 팔찌의 모습은 또나띠우에 나타나지 않고, 대지의 여신인 뜰랄떼꾸뜰리 (Tlaltelcuhtli)의 조각에서 나타난다고 본다.[12] 그들에 의하면, 볼에 그려진 원들은 대지의 여신의 전형적 흔적이다. 그들은 아버지 태양의 신과 어머니 대지의 여신의 관계가 고대 멕시코 문명의 우주관의 특징인 이중성 (dualismo)을 드러내는 것으로 해석한다.

> 하늘을 아버지와 같이 보고 대지를 어머니와 같이 보는 개념은 보편적인 것이다. 멕시코의 여러 사본에서, 대지의 거대한 입이 해가 질 때 태양을 먹어 삼키고 태양이, 동틀 녁 동쪽에서 다시 나오기 위해, 밤새도록 대지의 밑에서, 여행을 하는 과정이 발견된다. 우리는 매일 같은 이러한 결합이 남성적 요소와 여성적 요소의 결합으로 볼뿐만 아니라, 이중적 성격을 지니는 궁극적 존재의 예시로 본다. 태양이 땅 속에 들어가 밤새 대지의 한 부분이 됨으로써 둘과의 관계는 불가분의 관계에 놓이게 된다.[13]

하지만 나바레떼와 헤이든의 이러한 해석에도 불구하고 많은 전문가들은 헤르만 바이어의 가설을 지지한다. 안또니오 로렌소 (Antonio Lorenzo)의 해석은 이 독일의 고고학자의 입장을 재정리한다.

---

11) Ibid., pp.149-155.
12) Carlos Navarrete y Doris Heyden, La Cara Central de la Piedra del Sol: Un Hipótesis *Estudios de Cultura Náhuatl* Vol. XI. 1974. P.357.
13) Ibid., p.357.

> 올린 (움직임) 기호 안에 있는 또나띠우는 왕관, 코걸이, 목걸이, 귀걸이 등의 태양의 신이 지니는 소도구를 가지고 있다. 혀 대신에 돌칼이 입에서 나오는 것은 그 신이 피로 자양분을 보충할 필요가 있다는 것을 상징한다. 양쪽에는 팔찌로 치장되고 심장을 쥔 손톱이 있는 손이 있는데, 각 손에는 한쪽 눈과 눈썹이 있어 아무것도 감출 수 없다는 것을 의미한다.[14]

빠스가 태양의 돌을 쓸 때 안내 주석에서 언급한 라울 노리에가의 책을 통하여 바이어의 해석을 접했을 가능성이 높다. 434-472 행에서는 세계사의 필요한 요소로서 희생에 대한 개념이 그려진다.

> 아무 일 없어, 너는 조용히 눈만 깜박인다,
> (쉿, 천년처럼 긴긴 이 커다란 순간에
> 천사 한 명이 지나갔다)
> 아무 일 없고 눈만 깜박인다고?
> -에덴 동산, 추방, 최초의 범죄,
> 당나귀 턱뼈로 내리치는 둔탁한 소리,
> 재 덮인 땅에 넘어지는
> 카인의 의심에 가득 찬 시선,
> 아가멤논의 거대한 신음 소리
> 이어지는 카산드라의 비명 소리,
> 파도 소리에도 묻히지 않는 그 비명 소리,
> 감옥 속의 소크라테스 (태양은 떠오르고,
> 죽는다는 것은 잠에서 깨어나는 것: 크리톤, 에스쿨라피오에게
> 닭 한 마리 갚아 주게, 난 이제 삶이란 병에서 치유되네,
> 니니베의 폐허에서 연설하는 동물,
> 전장으로 나가기 전
> 브루투스가 본 그림자,
> 가시 침대에 누워 잠 못 이루는 목테수마,
> 달구지에 태워져 죽음으로 향해 가는 여행,
> - 끝없는, 하지만 시시각각
> 죄어드는 로베스피에르의 여행,
> 잘린 머리채를 주워 드는 망나니의 손-,
> 주홍색 옥좌처럼 술통 위에 걸터앉은 추루카,

14) Antonio Lorenzo, *Uso e Interpretación del Calendario Azteca* (México: Porrúa, 1979), p.27.

극장으로 향해 가는
링컨의 걸음 걸음,
숨을 몰아쉬는 트로츠키,
멧돼지 울음 같은 그의 탄식 소리,
쓰러진 마데로가 허공에 던지는 물음,
왜 나를 죽이느냐?
범죄자들과, 성자들과, 가련한 악마들의
비명 소리, 탄식 소리, 긴 침묵,
명구(名句)들과 고사 성어들의 무덤들,
수사학의 개들이 그 쓰레기 더미를 파헤친다,
환각, 말의 울음 소리 그리고
죽을 때 입술 사이로 스며 나오는 어두운 신음,
갓 태어난 생명의 할딱거림,
싸움터에서 뼈들이 부러지는 소리,
예언자가 입에 거품을 물고 외치는 소리,
망나니가 외치는 소리,
사형수가 외치는 소리·· (434-472)

아벨, 아가메논, 소크라테스, 목태수마, 로베스피에르, 추루까, 링컨, 마데로 그리고 트로츠키와 같은 역사적이고 상징적인 인물들의 죽음이 파노라마식으로 연대순으로 나열되기도 하고, 동시적으로 병렬되어 예언자가 입에 거품을 물고 외치는 소리, 망나니가 외치는 소리, 사형수(희생자)가 외치는 소리로 수렴되기도 한다. 이러한 인물들의 상징적인 죽음에도 불구하고, 아무 일도 벌어지지 않고 눈 깜박거림만이 있을 뿐이다. 이러한 죽음들은 태양의 화염 속에 빨려 들어가 여느 희생 제의의 제물들과 다를 바 없어 보인다. 모든 죽음은 같다 (Ubi sunt)라는 중세의 테마가 도입되며 모든 생(生)이라는 것이 영원의 관점에서 볼 때 눈 깜박하는 찰나의 순간에 불과하다는 인생무상(人生無常)의 주제도 제시된다.

모두 불꽃이다,
눈들과 그 눈들이 바라보는 사물들 모두,
귀도 불, 소리도 불,
입술은 벌건 숯덩이, 혀는 타다 남은 나뭇조각,
손과 손에 닿는 물건들, 모두 불이다,

생각과 생각하는 이와 그 대상들도,
모두가 불타오른다, 우주는 거대한 불기둥
무(無)까지도 불탄다,
무란 별게 아냐, 불탄다는 생각 그것일 뿐,
마침내 피어오르는 한줄기 연기만 남기고,
망나니도 사형수도 없다··
그런데,
그 비명 소린 대체 뭔가?
그 자체가 하나의 언어인 침묵,
말없이 말하는 그 침묵은 무의미한가?
인간들의 비명이 아무것도 아니란 말인가?
시간이 지날 때 아무 일도 일어나지 않는단 말인가?
-아무 일 없어, 단지 태양의 깜박거림만,
하나의 여린 몸짓, 무(無),
구원은 없다, 시간은 거꾸로 가지 않는다,
사자(死者)들은 그들의 죽음에 고정되어 있다,
그들은 다시 다른 죽음을 죽을 수 없다,
손 닿지 않는 그곳에서 몸짓이 굳어진 채로,
그들의 고독 속에서, 돌이킬 수 없는 죽음 속에서,
그들은 보지 않고도 우리를 보고 있다,
그들의 죽음은 이제 그들 생의 동상(銅像),
항상 고정되어 있고 항상 무인 것,
매 순간도 영원한 무다,
너의 맥박은 유령의 왕이 지배하고,
너의 마지막 모습, 너의 견고한 가면이
너의 변화하는 얼굴을 조각한다,
우리는 거의 우리와는 상관없이 이질적인,
산 것 같지 않은 어떤 생이 남기는 유적들, (473-503)

바이어에 의하면, 죽음을 빨아들이는 불꽃은 곧 태양의 돌의 중심 얼굴인 또나띠우를 의미한다. 이 불꽃은 태양의 돌의 중심 얼굴에 새겨진 대로 눈, 귀, 입술 그리고 혀를 가진 것으로 의인화된다. 모든 것을, 심지어는 사념까지도 태우는 불의 속성으로 우주는 화염, 재 그리고 먼지로 무화(無化)된다. 하지만 빠스는 공고라풍의 이미지의 강등의 미학을 쫓거나 역사적 회의주의에 빠지지 않는다. 그는 보편 역사 속에서 역사적 사건들의 초월성을 부정하지 않는다: 그러한 무는 단수한 무가 아니라

불길 속에 잠긴 상념이다 (arde la misma nada que no es nada sino un pensar en llamas). 께베도의 죽음 저 너머의 사랑(Amor constante más allá de la muerte)의 숭고한 소네트에 나오는 사랑이 담긴 먼지(polvo enamorado)처럼 빠스의 시에 나오는 연기는 단순한 무가 아니라 영혼의 자취를 지니는 연기이다. 연기 속에서 희생을 가하는 자와 당하는 자의 구분이 사라지고 결국 모든 사람들이 신들을 위한 희생의 제물이 되고 만다. 카톨릭적 구원의 약속이 없이 여기서의 시간은 뒤로 돌이킬 수 없고, 따라서 이러한 삶의 불가역성에서 그들의 죽음은 이제 그들 생의 동상(銅像)이다. 우리의 가변적인 얼굴은 죽음으로 인해 고정된 가면으로 기념비화 되고, 모든 해골들은 결국 그 모습이 같다. 신이 우리의 삶과 죽음 속에 거주하고 중재하는 것처럼, 너의 맥박은 유령의 왕이 지배하고, 우리의 삶은 거의 우리와는 상관없이 이질적인 것이다.

우주의 중심 얼굴 즉 태양이 식지 않기 위해 희생 제물을 필요로 한다는 바이어의 주장을 빠스는 받아들인다. 하지만 이 시인은 더 나아가 태양에 의해 소진되고 연기가 되어 버린 모든 죽음은 태양이라는 거대한 용광로 안에서 결국 같은 존재로 드러난다고 보았다. 삶과 죽음이라는 인간 운명의 단일성과 태양의 눈 깜박 할 새(un parpadeo del sol)와 같은 인생의 짧음은 우리로 하여금 나는 타자라는 네르발의 말을 연상시키는 모든 이와의 공동체에 대하여 생각하게 한다.

-생이란, 언제 진정 우리의 것이었던가?
우리는 언제 진짜 우리였던가?
잘 보아라, 아니다, 홀로는 결코 자기가 될 수 없다,
거울 앞에 서서 텅 빈 것을 느껴 아찔할 때,
얼굴을 찡그릴 때, 두려움과 구토를 느낄 때, 그때가 진짜다,
생이란 어느 누구의 것도 아니다, 우리 모두가 생이다,
-우리는 모두 바로 우리 자신들인 그 타인들을 위한
태양의 밥이다,
내가 나일 때 나는 남이다, 나의 행위가
또한 모두의 것일 때 더욱더 내 것이 된다,

내가 존재하기 위해서는 나는 남이 되어야 한다,
나에게서 나와서 타인들 속에서 나를 찾아야 한다,
나 혼자가 아니야, 나란 없어, 항상 우리들이지,
생은 다른 것, 항상 저기 저 멀리에 있는 것,
너와 나의 밖에, 항상 수평선 위에,
우리를 빼앗고 소외시키는 생,
우리의 얼굴을 만들고 그것을 마비시키는 것,
삶에 대한 갈증, 오! 죽음이여 우리 모두의 빵이여, (504-524)

삶에게 의미를 부여하는 것은 타자의 존재이며, 인간의 존재는 타자와의 관계에서만 그 존재 가치를 획득할 수 있다. 죽음이 삶의 가치를 풍요롭게 한다는 고대 멕시코인들의 죽음에 대한 개념은 삶에 대한 갈증, "오! 죽음이여, 우리 모두의 빵이여"의 행에서 새롭게 형상화된다. 빠스에 있어서 삶의 가치는, 주체와 객체, 너와 나, 그리고 삶과 죽음의 간극이 없을 때, 그 총체적 의미를 획득하게 된다: 생은 다른 것, 항상 저기 저 멀리에 있는 것, 너와 나의 밖에, 항상 수평선 위에. 이러한 삶의 의미는 피안(彼岸)으로 우리를 이끄는 초월의 경험, 성스러운 순간에 의하여 자신의 가치를 획득한다. 피안(la otra orilla)은 빠스가 즐기는 용어로 시적 영감을 받은 상태를 의미한다: 객관적 세계를 떠나, 삶과 죽음이 없는, 마치 끊임없이 물이 흐르는 것과 같은 상태, 이를 피안(彼岸)이라 한다.[15]

주디스 베르나르(Judith Bernard)은 빠스가 신비주의에서 쓰이는 이 용어를 육체적 사랑의 경험 내지 시적 창조 행위에 차용한다고 주장한다. 키에르케고르 (Kierkegaard)가 믿음의 도약에 의하여 인간이 전존재를 획득한다고 보았다면, 빠스는 이러한 피안(彼岸)의 상태에서 인간은 자기 자신을 초월해 타자에게로 이를 수 있다고 보았다. 이러한 명상에 의하여, 빠스는 사랑 내지 사랑하는 여인에 의하여 존재의 바다에 흐르는 유대성을 획득한다고 보았다. 스페인 신비주의자들과는 달리 빠스는

15) Octavio Paz, *El arco y la lira.* Tercera edición. (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), p.122.

인간의 감각을 부정하지 않고 피안(彼岸)에 도달하는 방법으로 에로티시즘을 택한다. 그리하여 우주적이고 보편적인 여인을 찾기 시작한다.

엘로이즈, 페르세폰, 마리아,
이제 너의 얼굴을 보여 다오,
타인의 얼굴, 그 나의 진짜 얼굴을 보게,
영원한 우리 모두의 얼굴인 그 얼굴을 보게,
나무의 얼굴, 빵가게 주인의 얼굴,
운전수의 얼굴, 구름의 얼굴, 선원의 얼굴,
태양의 얼굴, 강의 얼굴, 베드로와 바오로의 얼굴,
대중 속에서 고독한 이의 얼굴,
나를 깨워 다오, 이제 태어나고 싶다,

삶과 죽음이
네 속에서 결합한다, 밤의 여신이여,
순수의 탑이여, 새벽의 여왕이여,
달의 성처녀, 시원수(始原水)의 어머니여!
세계의 몸이여, 죽음의 집이여,
나는 태어나며 끝없이 떨어진다,
너의 눈으로 나를 잡아 다오,
흩어진 나의 재를 모아 다오,
나의 분리된 뼈들을 붙여 다오,
나의 몸에 입김을 불어 다오, 너의 몸 속에 나를 묻어 다오,
너의 침묵으로, 스스로에게 화난
내 생각을 잠재워 다오, (525-545)

그리스 로마 신전 안에서 우리는 밤의 여인이자 여명의 여왕 그리고 달의 처녀인 비너스를 우주의 여성적 원리인 보편적 여인의 전형으로 볼 수 있다. 아즈텍 신화에서는 거대한 어머니의 이미지로 꼬아뜰리꾸에(Coatlicue)가 있다. 빠스에 의하면, 꾸아뜰리꾸에의 안에는 존재의 모든 속성들이 가득 차 있어서 우주의 삼라만상(森羅萬象)이 응축된 듯한 이미지를 지니며, 이러한 상징과 의미, 기호의 다양성은 허공의 거대한 모성의 입이라는 심연을 나타낸다.[16]

16) Octavio Paz, Risa y penitencia, *Puertas al campo* (México:UNAM, 1966), p.17.

시의 화자는 그가 태어났을 때부터 자신의 존재의 원천(源泉)의 심연으로 빠져 들어간다. 고대 멕시코인들에게 모성(母性)의 주요 신이었다. 아즈텍의 초상화에서 꼬아뚤리꾸에는 종종 뼈가 분해되어 쌓여 있는 모습으로 발견된다. 하지만 빠스의 시에서는 우주의 여인이 화자의 뼈와 재를 추스리는 존재로 나타난다. 이 절단된 뼈의 여신은 자신의 불행과 불구(不具)로 사자(死者)들 심지어는 살아있는 이들의 영혼을 달랜다.

태양의 돌에 나오는 또 다른 우주적 여인의 전형은 바로 대지의 여신, 뜰랄떼꾸뜰리이다. 이 경우, 화자는 대지의 여인의 거대한 심연에 빠지고 대지의 여신의 침묵은 화자의 고통스러운 영혼에게 안식을 준다. 빠스의 시적 상상력은 하늘과 대지의 에로틱한 결합이 시간의 흐름의 동력이라는 우주관을 내세우는 까를로스 나바레떼와 도리스 하이든의 생각을 예시한다. 태양의 돌에 나타나는 우주의 여인은 대지의 속성을 지닌다:

보이지 않는 칼날로 무장한
돌의 오후에 대항하여
너는 나의 피부 위에
알 수 없는 붉은 글씨를 쓴다,
그 상처들은 불붙는 천처럼 나를 덮는다,
나는 끝없이 불타 오른다,
나는 물을 찾지만 너의 눈엔 바위만 덩그러니,
너의 가슴, 너의 배, 너의 허리, 모두 돌이다,
네 입에선 먼지 내음이,
독 묻은 시간의 향내가 난다,
너의 몸은 출구 없는 우물 같다,
목마른 눈길을 비추고 또 비추는
유리 거울의 복도,
항상 제자리로 돌아가는 복도,
원의 중심을 향한 그 회랑을 따라
너는 장님을 끌듯이 내 손을 잡고 간다,
그리고 너는 일어난다,
도끼 모양으로 굳어진 불길처럼,
껍질 벗은 불빛처럼,

사형 선고 받은 사람이 교수대에 매혹되는 것처럼,
회초리처럼 탄력 있게,
초생달처럼 날씬하게,
그리고 뾰족한 너의 말들이
내 가슴을 파고들어 나를 비운다,
너는 내 기억을 하나하나 떼어 낸다,
나는 내 이름을 잊었다,
친구들은 돼지우리에서 꿀꿀거리거나,
태양에 삼켜져 벼랑 끝에서 썩고 있다, (195-222)

태양의 돌은 아즈텍 캘린더라 불리는 거대한 돌에 대한 시적 명상 뿐 아니라 화자가 태양의 돌에 동화되는 과정을 그린 시이다. 우주의 여인에 부여된 대지적 속성은 화자의 옷을 벗기고 땅 속의 심연으로 끌고 간다. 대지는 시간의 역사의 문지기로서 그 내부의 마그마는 대지의 여신에 흡입된 화자의 육신에 해독할 수 없는 기호를 새긴다.: 너는 나의 피부 위에 알 수 없는 붉은 글씨를 쓴다, 그 상처들은 불붙는 천처럼 나를 덮는다. 우주의 여신이 화자의 몸에 기술하는 기호는 시간의 역사 혹은 화자의 정체성을 밝히는 시적 계시일 수 있다. 중요한 사실은 누가 시인의 숨겨진 진실을 적고 무엇이 그에게 영감을 주느냐 하는가에 있다. 사랑하는 여인의 부드럽고 대지적인 품이나 자연이 보이지 않는 뮤즈의 형태로 시인을 사로잡는다. 화자는 태양의 돌을 관찰하고 명상하고, 시적 환각의 효과나 계시의 경험으로 인해 화자는 태양의 돌이 된 자신을 발견한다. 빠스는 나는 죽지 않기에 죽는다 (muero porque no muero)라는 테레사 성녀의 스페인 신비주의의 유명한 싯구를 응용해 자신이 아즈텍 우주관과 역사의 총합체인 태양의 돌로 변환되는 엑스타시스를 나는 소진되지 않고 불타오른다 (ardo sin consumirme)라고 표현한다. 그 자신이 텍스트로 변환되기 위해선 자신의 모든 과거와 사념을 비워내야 한다: 뾰족한 너의 말들이 내 가슴을 파고들어 나를 비운다, 너는 내 기억을 하나하나 떼어 낸다, 나는 나의 이름을 잊었다. 대지의 뮤즈는 화자를 태양의 돌의 중심인 원의 중심으로 이끈다. 여기서 화자의 얼굴

은 아즈텍 캘린더인 태양의 돌의 중심 얼굴로 치환된다:

불타는 얼굴, 삼켜진 얼굴,
쫓기는 천진한 얼굴,
환영(幻影)의 해(年)들, 돌고 도는 날들,
순간이 불타고, 불길에 비치는
얼굴들의 행진, 모두 한 얼굴이다,
모든 이름들은 단지 한 이름,
모든 얼굴들은 단지 한 얼굴,
모든 세기는 단지 한 순간,
억겁의 세월 속에 눈동자 몇 개들이
미래로 가는 걸음을 멈추게 한다, (142-152)

태양의 돌의 중심 얼굴은 142-152행에 예시되어 나타난다. 각 시간의 순간을 따라 그 얼굴은 온 인류의 얼굴인 추상적인 얼굴이 되는 바, 이는 영원 회귀라는 주제를 상기시킨다. 이 추상적인 얼굴은 차츰 관찰자의 명상에 따라 자신의 얼굴로 변하기도 하고 반대로 자신의 얼굴이 추상적 얼굴로 변환되기도 한다. 이러한 시적 계시의 순간에, 개개인의 얼굴은 돌 달력의 중심에 새겨진 보편적 얼굴로 변환된다:

내 앞에는 아무 것도 없다, 단지 한 순간만이,
꿈 속의 수많은 영상들에 저항하며
오늘 밤 되살아난 한 순간 만이,
단단한 꿈의 표면에 새겨진 순간,
오늘 밤의 적막에서 끄집어 내어져
글자마다 불끈불끈 일어선다,
저 밖에는 시간이 질주하고,
잔인한 시간표를 들이대는 세계가
내 영혼의 문을 두드리는 사이,
단지 한 순간,
도시들과, 이름들과, 미각(味覺)들과, 일상들이
눈먼 내 이마에서 녹아 내리는 사이,
나의 생각이 밤의 고뇌를 굴복시키고,
나의 뼈와 나의 피가 천천히 흐르고,
나의 이빨들이 느슨해지고,

나의 눈들이 흐려지며, 날들과 해들이,
그 텅 빈 공포들이 쌓여 가는 사이, (153-170)

태양의 돌에서 시적 의식의 흐름을 통한 계시에의 추구는 후아나 이네스 수녀 (Sor Juana Inés de la Cruz)의 첫 번째 꿈(Primero sueño)의 주제와 유사하나 후아나 수녀의 시에서는 시적 무의식이 꿈을 통해 나타난다. 후아나 수녀의 영혼이 진실을 찾고자 꿈 속에서 순례를 하다가 이 여류 시인이 잠이 깰 때 좌절하고 말지만, 빠스의 시에서는 몽환적 환상세계에 의존하지 않고 현실의 순간을 맞으려 하는 화자의 굳건한 의지가 보인다. 태양의 돌은 아즈텍 달력이 다섯 개의 태양의 전설이라는 시간의 흐름을 기록한 것처럼 역사적이고 동시에 우주적인 시간의 흐름을 담아내려 한다. 이 순간의 무게는 보르헤스의 단편에 나오는 뜰 뢴의 동전처럼 현재와 과거, 그리고 미래를 축적하여, 화자의 몸과 마음의 영역에 침입하고 각인(刻印)시킨다. 화자는 이 순간의 결과물인 시간의 바다에 빠져든다.

시간이 그의 부채를 접는 사이,
그 모습 뒤로 아무것도 남지 않았을 때,
순간은 가라앉는다,
밤과 그 음울한 하품에 위협받아
죽음에 휩싸여 떠돈다,
가면을 쓴 죽음의
넋두리의 완강한 위협 하에
순간은 나직이 침투한다,
마치 주먹을 쥐듯이,
마치 과일이 제 속으로 익어 가듯이,
스스로를 마시고 토해 내며
불투명한 순간은 스스로를 닫는다,
속으로 익어 가며 뿌리를 내리고
내 속에서 자라서 나의 모두를 차지한다,
그 현란한 나뭇잎이 나를 밀어낸다,
나의 생각들은 그의 새들,
나의 핏줄 속을 그의 수은이 흐른다,

금속 나무, 시간의 맛을 내는 열매들, (171-188)

일률적인 시간의 흐름에서 어느 특정한 순간이 눈에 띄게 나타나려면, 이 순간은 어느 개인의 심상(心象) 속에 천천히 흘러 응고되고 각인(刻印)되어야 한다. 이 과정에서 화자는 결코 제논의 파라독스라는 조소(嘲笑)에 빠져들지 않는다. 옥따비오 빠스에 있어서, 이러한 응고된 시간이라는 상상은 바로크적 에토스를 반영하는 것이다. 후아나 이네스 수녀 혹은 믿음의 함정(Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe)이라는 책에서 빠스는 낭만주의의 에토스와 바로크적 에토스의 차이를 규명한다.

> 바로크주의와 낭만주의가 매너리즘이라는 유사성을 지니지만 근원적 차이를 지닌다. 둘 다 고전주의에 대항해서 부정격과 유일함의 미학을 내세우고 규범으로부터의 탈피를 주장한다. 하지만 낭만적 탈피의 행동의 축은 주체이며 바로크적 탈피는 객체 위에 작용한다. 낭만주의는 주체에게 자유를 주고 바로크는 개체의 변신(變身)의 예술이다. 낭만주의는 정열적이고 수동적이고 바로크는 지적이고 능동적이다. 낭만주의적 이탈은 주체의 예찬 혹은 추락하는 주체의 대목에서 정점화되고 바로크적 이탈은 엉뚱한 객체의 출현으로 끝난다. 낭만주의적 시학은 열정이나 아이러니에 의하여 객체를 부정하는 데에 있고 바로크에서는 주체는 바로크적 객체 속으로 사라진다. 낭만주의가 확장이라면 바로크는 폭발이다. 낭만주의 시가 흘러 넘치는 시간이라면, 바로크는 냉동된 시간이다.[17]

태양의 돌은 바로크적인 시이다. 주체인 화자는 아즈텍 달력인 거대한 돌이라는 신비로운 객체에 압도당하고 이 객체의 변신은 역사의 흐름을 요약하는 듯이 보인다. 이 돌 위에 새겨진 기호들은 우주의 창조와 조화 그리고 묵시록의 연속인 다섯 개의 태양의 신화를 기술한다. 하지만 다섯 개의 태양의 신화적 시간은 이미 석화 되어버린 시간이다. 왜냐하면

17) Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (Barcelona: Seix Barral,1982(, p.79.

께쌀꼬아뜰의 환상인 에르난 코르테스 (Hernán Córtes)가 베라끄루스에 도착함과 함께 이 시간은 그 정점에 이르러 끝이 나기 때문이다. 오늘날 태양의 돌은 응고된 시간으로 패스티시화 되어 멕시코 관광산업의 중요한 기념품이 될 뿐이다. 단지 그 신비로운 기호로 인해 고고학자들과 미술사가들의 연구의 대상일 뿐이다. 그럼에도 불구하고 이 돌의 응고된 시간은 옥따비오 빠스의 시적 명상 덕분에 다시 되살아나서 보편적이고 세계적인 의미를 획득한다. 메소아메리카의 삶과 죽음에 대한 개념과 원형적 시간관이 이 코스모폴리탄한 시인의 상상을 자극했다.

화자가 순간의 심연에서 시적 도약에 의해 발견한 자신은 살아 있고 가면을 쓴 죽음 (la muerte vivaz y enmascarada)이다. 고독의 미로 (El laberinto de la soledad)라는 수필집에서, 빠스는 콜롬부스 이전 문화의 에토스에 나타나는 삶과 죽음 사이에 존재하는 밀접한 관계에 관해 논의한다.

> 고대 멕시코인들에게 죽음과 삶의 대립은 오늘날 우리에게서 처럼 극심하게 드러나지 않는다. 삶은 죽음의 연장선 속에 있거나 그 반대이다. 죽음은 삶의 자연적 끝이 아니라 영원한 싸이클의 한 국면일 뿐이다. 삶과 죽음과 재생은 우주의 끝이 없는 흐름이다. 삶은 죽음의 상위관계에 있는 것이 아니라 서로 보충관계에 있다. 죽음 그 자체가 하나의 끝이 아니다. 사랑은 죽음과 함께 삶의 부족한 욕구를 충족시킨다. 희생 제의는 두 가지 목적을 지니고 있다. 하나는 신에게 자신의 존재가치의 빚을 갚는 창조적 행위에 인간이 참여하는 것이고 다른 하나는 바로 이런 희생 제의를 통해 신이 우주적 삶의 자양분을 공급받는데 있다.[18]

살아 있고 가면 쓴 죽음에 의해 석화된 시간은 과일이 제 속으로 익어 가듯이, 스스로를 마시고 토해 낸다. 빠스에 의하면, 고대 멕시코인들은 그의 운명을 결정짓는 시공간을 제각기 지닌다. 시간과 공간은 연결

18) Octavio Paz, *El laberinto de la soledad,* tercera edición. (México:Fondo de Cultura Económica, 1972), p.49.

되어 분리될 수 없는 것이다. 각각의 방위와 각각의 중심에 특정한 시간이 부여되었다. 이러한 시간과 공간의 조합은 인간의 삶에 깊은 영향을 주었다. 어느 날에 태어나건 고유의 공간과 시간, 색채 그리고 운명이 있었다. 모든 것이 미리 결정되어 있었다.[19] 태양의 돌의 화자가 경험하는 순간의 심연의 시적 도약은 자신의 생을 지배하고 규정짓는 시공간을 깨닫는 계시의 순간이라 할 수 있다.

고독의 미로에서 빠스는 하비에르 비야루티아 (Javier Villarrutia)의 죽음의 향수 (Nostalgia de la muerte)라는 시를 분석하면서, 생의 끝이나 열매가 아닌 향수로 보는 죽음에 대한 견해는 우리가 삶으로부터 오지 않고 죽음으로부터 왔다는 시각과 일치한다고 보았다. 그는 비야루티아가 생이 그에게 가져다주지 못한 계시를 죽음에서 찾고자 했다고 보았다.[20] 개개인의 죽음은 삶의 계시적 순간 내지 총체성을 드러낸다.; 죽음은 삶처럼 반복될 수 없는 것이다. 우리가 살 듯이 죽지 않는다면 그것은 삶이란 것이 실제로 우리의 것이 아닌 것처럼 우리를 죽이는 불행이 우리에게 속해 있지 않기 때문이다. 네가 어떻게 죽는지 말해 다오, 그러면 나는 네가 누구인지 말할 수 있다.[21]

빠스는 삶의 총체성을 드러내는 수간은 시적 경험으로부터 연유된다고 믿는다. 활과 칠현금 (El arco y la lira)에서 빠스는 이러한 순간의 경험을 양적 시간인 크로노스가 아닌 질적 시간인 카이로스적 시간과 연관짓는다.

> 삶과 죽음에 있어서 시는 종교적 영원한 생이나 철학적 영원한 죽음이 아닌, 이승이 저승일 수 있는, 죽음을 내포하는 삶의 가능성을 열어준다. 몽테뉴가 얘기한 것처럼 인생이라는 것이 죽기 위한 준비 과정이 아니고, 실존주의자들의 주장처럼 인간의 존재가 죽음에로 투사(投射)된 존재가 아니라는 것을 시는 보여 준다. 오히려

19) Ibid., pp. 50-51.
20) Ibid., p.56.
21) Ibid., pp.49-50.

> 브르통이 말하는 삶과 죽음, 현실과 상상, 과거와 미래, 소통과 몰이해, 높음과 낮음의 경계가 지워져 있는 상태를 시는 보여 준다. 그리고 그것은 영원한 생명의 피안(彼岸)의 세계가 아니다. 그것은 바로 지금 여기에 있다. 인간은 자신을 이루는 이러한 대립에 투사(投射)된 존재이다. 그러한 대립들을 안고 태어났기 때문에 그 모두가 될 수 있고, 사실은 이미 그들이어왔다. 그가 그 자신이듯 그는 타자이다. 그러한 사실을 드러내는 것이 시인의 임무이다. 시는 우리에게 영원한 생명을 주지 않고 니체가 말한 이해할 수 없는 생의 역동성을 안겨다준다. 시적 경험은 이러한 존재의 원천(源泉)을 여는 것이다. 되돌아오지 않을 한 순간. 영원한 순간. 우리가 과거의 우리였고 미래의 우리일 순간. 산다는 것과 죽는다는 것, 그것은 한 순간. 이러한 순간에 우리는 삶과 죽음이며 이것이고 동시에 저것이다.22)

태양의 돌에 대한 명상은 화자를 시작 계시의 순간으로 이끌고 이러한 계시는 자신의 존재 내의 타자성 혹은 상이성을 깨닫게 한다. 특정한 시공간에 의해 점지워진 운명에 대한 고대 멕시코인의 생각은 또 다른 나에 대한 계시와 관련이 있다. 나무가 내 속에서 자라서 나의 모두를 차지한다, 그 현란한 나뭇잎이 나를 밀어낸다는 싯구에서 내 안에 또 다른 내가 자라나 이제는 객체화된 자신을 노래한다. 나와 타자, 삶과 죽음, 과거와 현재는 계시의 순간 속에서 용해된다.

> 아! 이제껏 살아온, 또한 앞으로 살아야할 생이여,
> 밀물처럼 밀려오는 시간이여,
> 얼굴을 보이지 않고 흘러가는구나,
> 지나간 것은 가버린 게 아니라 여기에 머무른다,
> 살며시 다른 순간 속에 스며들어간다,
> 그 또한 사라지지만, (189-194)

태양의 돌에서 시인은 이 돌에 대한 고고학자들이나 미술사가들의 해석을 엄격히 따르지 않는다. 오히려 그러한 자료들을 가지고 그 해석의 이면에 있는 의미를 찾으려 한다. 이 시의 화자에게 시적 계시의 순간을

22) Octavio Paz, *El arco y la lira* p.155.

안겨 주는 것은 바로 사랑의 경험이다. 철학적 성찰이 아닌 사랑의 구체적 경험이 시간의 총체적 의미를 제공해 준다.

불길 위에서 노래하는 바람처럼
홀연히 나타나는 모습 하나,
세상의 산과 바다를
나직이 응시하고 있다,
황(黃)보석을 뚫고 나온 빛의 몸,
빛의 다리, 빛의 내장, 해안선,
타는 듯한 바위, 빛의 내장, 해안선,
타는 듯한 바위, 살색 구름,
서둘러 뛰쳐나온 한낮,
시간이 빛을 내며 몸을 가진다,
이제 세상은 너의 몸을 통해 보이고,
너의 투명함에 따라 펼쳐진다, (23-33)

여기서 빛의 투과는 차츰차츰 사랑하는 여인의 실루엣을 그린다. 자연의 전경과 여인의 육체의 이미지의 병렬과 조합 속에서 여명(黎明)의 빛은 이 두 이미지를 비춘다. 이는 세계가 여인의 육체와 일치하는 계시의 순간이다. 사랑하는 여인의 존재는 화자에게 세계의 충만함을 안겨준다. 프란시스 칠리스 (Francis Chiles)는 화자가 거니는 상상의 지형은 사랑하는 여인의 육체와 유추가 되며, 정오의 태양은 성적 충만함과 연관이 있다고 본다: 정오의 햇살 아래 / 소금과 바위와 새들이 머무는 곳 (50-51).[23] 해가 지면, 에로틱한 경험은 화자의 의식 속에 기억의 형태로 남는다. 순간의 충만한 축제는 끝나고 이 순간은 시간의 흐름 속으로 사라져 가며 추억의 단편으로 남는다. 결국 지속적인 충만함을 누리려는 화자의 의도는 실패한다:

이마 (내 얼굴)를 빠져 나오며 나는 찾는다,

23) Frances Chiles, *Octavio Paz: The Mythic Dimension.* (New York: Peter Lang Publishing, 1987) p.105.

한 순간을 찾는다, 만나지 못할지라도,
밤 숲 사이로 달리며
번개와 벼락의 얼굴을 찾는다,
어두운 정원의 비에 젖은 얼굴을,
내 갈비뼈 사이로 흐르는 끈끈한 물을, (84-89)

태양의 빛으로 드러나는 시간의 흐름과 사랑하는 여인의 육체가 가능케 하는 세상에 대한 계시는 서로 연관되고, 태양 빛으로 상형문자의 형태로 표면에 새겨진 태양의 돌은 사랑의 순간 순간의 총합체이다. 낮 밤이 교차하여 반복되는 원형의 시간의 흐름에서 화자는 지금 한밤에 홀로 있어 연인의 존재가 가져다주는 빛과 영감이 부족한 상태에 있다.

만나지 못해도 난 찾는다, 난 홀로 시를 쓴다,
아무도 없고, 날이 지고, 해(年)가 간다,
난 순간적으로 떨어진다, 깊숙한 바닥까지,
거울 위에 펼쳐지는 보이지 않는 길,
거울은 이지러진 내 모습을 보여 준다,
나는 날을 밟는다, 걸어온 순간들을,
내 그림자의 생각들을 밟는다, (90-97)

화자는 절대적 충만의 추억의 단편을 쥐려 한다. 거울 속에서 조각난 자신의 얼굴을 본 고통 속에서 계시의 순간을 겪고 난 후 저승 세계에 가 영혼의 통합을 얻기 위해 방황하는 께쌀꼬아뜰처럼, 이 시의 화자는 절망적으로 그의 그림자의 단편(斷片), 즉 기억을 밟는다.

빠스는 개인의 사적 영역 그리고 인류의 역사와 신화의 영역 중 의미 있고 극적인 순간 순간들을 엮어 인류의 달력의 모자이크를 만든다. 이 모자이크의 구조는 원적 구조로서 마침표 없이 쉼표만의 나열로, 그리고 첫 6행과 마지막 6행의 반복으로 그 효과를 자아낸다. 빠스가 스페인 내전에 참전한 에피소드가 상징적으로 이 시를 두 부분으로 나눈다. 존 페인은 1937년 이전의 사건들의 기술인 첫 부분을 고독의 시라 규정하고, 뒷 부분을 공동체의 시라 표현한다.[24] 고독한 미로에서 빠스는 자신의

젊은 날의 참전 경험에 초월적 의미를 부여한다.

> 스페인에서 전쟁 중에 내가 타인이 되고 또 다른 종류의 고독을 느끼는 초월적 계시를 받은 것을 기억한다. 그 경험은 아직도 나를 떠나지 않는데, 만일 누군가가 희망을 보았다면 그는 결코 그 기억을 잃지 않을 것이다. 그는 그것을 모든 천상과 모든 사람들 속에서 찾는다. 그는 어느 방향으로 흐를지 모르지만 하여간 내일이 다를 것이라는 것을 꿈꾼다. 모든 이들에겐 타자가 될 수 있는 잠재력이 있다.[25]

태양의 돌의 전반부에서 그것이 비록 기억의 환영일지언정, 에로틱한 경험을 통해 충만한 순간을 찾으려 하는 화자의 노력은 그보다 더 강한 실존적 고독 속에 빠져들게 할 뿐이었다. 후반부에서 개인의 경험은 보다 통합된 사회와 타자에의 추구로 확대 재생산된다. 내전의 폭력과 혼돈의 와중에서 인간의 소외감은 보다 새로운 사회에 대한 열망과 유대감 속에 사라지고 만다.

> 마드리드, 1937,
> 천사의 광장에선 여인들이
> 바느질하며 애들과 노래하고 있었다,
> 그때, 사이렌이 울리고 비명 소리가 들렸다,
> 무너진 집에서 피어나는 먼지,
> 기울어진 종탑과 파편 맞은 건물들,
> 맹렬한 모터 소리, 나는 똑똑히 보았다,
> 그때 두 연인이 옷을 벗더니 정사(情事)를 벌이는 것을,
> 우리들의 영원한 몫을 지키려는 듯이,
> 우리들의 시간과 낙원을 지키려는 듯이,
> 우리들의 뿌리를 움켜잡으려는 듯이,
> 천만년 전에 생의 도둑에게 빼앗겼던
> 우리들의 재산을 되찾으려는 듯이,
> 둘은 옷을 벗고 키스했다,
> 뒤엉킨 알몸들은 시간을 초월하는 법,

---

24) John M. Fein, op.cit. p.19.
25) Octavio Paz. *El laberinto de la soledad.* P.25.

불사조들, 아무도 침범 못한다, 원점으로 돌아갔다,
너도 없고, 나도 없고, 내일도 어제도, 이름들도,
두 사람이 한 몸, 한 영혼으로 뭉친 이 사실!
아! 완벽한 존재여‥ (288-307)

스페인 내전 중의 폭파와 파괴 속에서 피어난 두 연인의 사랑은 저항과 생성의 형태로 자라난다. 까를로스 푸엔떼스 (Carlos Fuentes) 의 떼라 노스뜨라 (Terra nostra)의 끝부분에서 뽈로 (Polo Febo)와 셀레스띠나 (Celestina)가 묵시론적 상황에서 정사(情事)를 벌여 새로운 천년왕국의 존재를 생성하는 것처럼, 태양의 돌의 두 연인은 파괴의 잔해 속에서 천상의 희망을 물려받을 완전한 존재를 창출하며 사랑을 나눈다. 이러한 사랑의 경험은 타자와의 나눔이라는 에토스를 생성하며 화자를 역사의 바다로 편입시키고 세상의 중심에 서게 한다.

모든 형태가 변하고 신성해진다,
각각의 방이 세계의 중심,
첫날밤, 동트는 신새벽,
둘이 키스할 때 세계가 탄생한다, (334-337)

사랑은 역사를 구원하는 유일한 동력이다. 다시 말해, 자본주의의 위선이나 전체주의의 억압 등 모든 사회의 부조리에 맞서는 무기는 폭력이 아니라 사랑이다.

사랑하는 것은 투쟁하는 것,
둘이 키스하면 세계가 변한다,
욕망이 육화(肉化)하고, 사랑이 육화하고,
노예의 겨드랑이에서 날개가 돋아난다,
세상은 진실로 가득 차고, 비로소 만져지며,
포도주는 포도주, 물은 물, 빵은 빵 맛이 난다,
사랑은 투쟁, 그것은 문을 여는 것,
얼굴 없는 주인 밑의 무기수가 되어
이름표 하나 달고 사는
유령 같은 삶을 때려치우는 것,

생은 바뀐다,
둘이 마주보고 서로 통하면,
사랑한다는 이름이라는 옷을 벗는 것, (365-375)

맑시즘적 은유를 쓴다면, 교환 가치의 허상 속에서 사용 가치는 사랑의 작업을 통하여 그 원래의 가치를 되찾는다고 볼 수 있다. 사랑의 행위는 그 자체로 가치를 지니며 존재 가치의 이유가 되고 존재의 한계를 벗어나게도 한다. 두 연인의 사랑 사이에는 지위나 성(性)이나 핏줄 등 그 어떤 장벽도 없다. 빠스는 서구 브르조아 사회의 규범에 자신을 갇히느니 차라리 그것이 사회적 규범을 벗어난 것이다 하더라도 그 어떤 모든 종류의 것들을 사랑하며 사는 것이 낫다고 주장한다. 그것이 에로스이거나 아가페 혹은 신비주의의 형태를 지니건 간에 사랑하며 산다는 것은 정직하며 용기 있게 사는 방법이다 (375-407).

이런 사랑의 찬가에 있어서 가장 주목할 만한 것은 그것에 대비되는 소위 근대화의 주역이라는 사람들의 위선적 행동과 서구자본주의의 일상생활에 대한 혹독한 비판이다.

그때 무너진다, 생쥐 같은 자들이 독식하는
법률들, 은행의 안전 금고들,
감옥들, 종이 철책들, 철조망들,
초인종들, 가시들, 바늘들,
총구가 뱉어내는 둔탁한 설교,
제의(祭衣) 입고 점잔 빼는 전갈,
실크 해트 쓴 호랑이, 채식주의 협회
회장과 적십자사 총재,
교육자 얼굴의 망아지, 자칭 구세주인 악어,
민중의 지도자, 위대한 동지 백상어,
전도 양양한 건축가,
유니폼 차려 입은 돼지,
신성한 물에 검은 틀니를 씻고,
영어를 지껄이고 민주주의를 팔아먹는
교회의 신도 회장,
보이지 않는 벽돌, 인간을 인간들로부터,

인간을 자기 자신으로부터
떼어놓는 썩은 가면들,
거대한 한 순간에
모두가 무너진다, 그때 우리는
인간이라는 어쩔 수 없는 가벼움,
인간이라는 영광, 그것들을 들여다본다,
그때 우리는 빵과, 태양과, 죽음과,
우리가 잊고 있던, 살아 있다는 이 놀라움을 나눈다, (342-364)

이는 멕시코 민중의 열망이 배반당한 혁명 이후의 멕시코의 지도층에 대한 혹독한 비판이다. 그들은 자기의 이기심으로 인한 소외를 통해 짐승의 탈을 쓴 모습으로 그려진다. 세상은 자신의 탐욕을 감추는 가면 쓴 자들로 득실거리는데, 이러한 허상의 모습들은 한 순간에 사라진다. 아즈텍 캘린더가 자신의 중심 얼굴의 바깥 원에 새겨진 네 개의 태양의 멸망을 기록하는 것처럼, 태양의 돌은 근대적 재앙을 기록한다. 고대 멕시코인들이 태양으로 구현되는 우주의 질서를 지키기 위해 희생자의 피를 필요로 했던 것처럼, 시인은 부패한 사회를 구원하기 위한 도구로 공동체 의식을 통한 유대감을 제시한다.

빠스는 근대성에 대한 비판과 더불어 그에 대한 대안으로 근대 과학이 제기한 상대성의 원리와 사차원의 영역 등 새로운 시간과 공간에 대한 재정립에 주목한다. 아방가르드의 신화는 바로 감각에 의해 느껴지는 현실에 기초하지 않고, 자유로운 상상의 흐름에 바탕을 둔 시간과 공간의 재정립에 있었다.

빠스는 자신의 시 안에 서구와는 근원적으로 다른 아즈텍의 시공간 개념을 도입하는데, 그 우주관에서는 시간과 공간이 서로 긴밀하게 연결되어 있다. 고대 멕시코의 연대기에는 공간이 하나가 아니고 여러 개인 것처럼, 다양한 시간의 층이 존재했다. 고대 멕시코인들의 멘탈러티에는 추상적 시간이나 공간의 개념이 없었고, 단지 구체적인 시·공간만이 존재했었다. 세상이나 인생의 현상은 각각 구체적인 시간과 공간을 지녔으며, 미래에 대해 추측할 수 있는 억양과 느낌은 이러한 구체적인 시간과

공간의 결합에 따라 달랐다. 이러한 시공간들은 서로 무리를 지어 사랑이나 죽음과 같은 계시의 순간으로 통합되기도 하고 여성의 성스러운 모습으로 그려지기도 한다. 이 시의 화자의 운명을 결정짓는 시공간에서 시인은 죽음과 부활의 은유를 통하여 자신의 분리된 자아를 통합한다.

삶과 죽음이
네 속에서 결합한다. 밤의 여신이여,
순수의 탑이여, 새벽의 여왕이여,
달의 성처녀, 시원수(始源水)의 어머니여!
세계의 몸이여, 죽음의 집이여,
나는 태어나며 끝없이 떨어진다,
너의 눈으로 나를 잡아 다오,
흩어진 나의 재를 모아 다오,
나의 분리된 뼈들을 붙여 다오,
나의 몸에 입김을 불어 다오, 너의 몸 속에 나를 묻어 다오,
너의 침묵으로, 스스로에게 화난
네 생각을 잠재워 다오, (533-545)

뼈를 추스르고 조각 난 육체를 재생하는 이미지는 화자를, 저승에서 자신의 몸을 추스려서 광휘로운 물체로 거듭나는, 그리고 자신의 피로써 부셔진 뼈들에게 생기를 불어넣는 께쌀꼬아뜰과 일치시킨다. 께쌀꼬아뜰의 경우처럼 화자는 사랑의 힘을 통하여 자신을 구원한다.

태양의 돌에서 세계사의 주요 사건들이 아즈텍의 시공간관을 통하여 그려지는데, 이러한 콜럼부스 이전 시대의 신화적이고 철학적인 틀 안에서, 서양과 동양이 만난다.

세상은 가면을 벗는다,
그 한가운데서, 우리가 신(神)이라고 부르는,
이름없는 존재인 그 떨리는 투명함이
무(無) 위에서 명상하고 있다,
그때 얼굴 없는 존재가 스스로로부터 태어난다, 태양 중의 태양,
존재와 이름들의 충만함, (402-407)

서구의 절대적인 유일신 이면에는 아즈텍적 우주관(태양 속의 태양, 존재와 이름들의 충만함)의 틀 안에서 도교적 메시지(이름없는 존재)와 선(禪: 무(無) 위에서 명상)적인 세계가 혼재한다. 상형적인 돌에 대한 명상은 빠스로 하여금 고대 멕시코의 우주관과 신화관을 시화하고 보편화하여, 그것을 근대성에 대한 대안으로서 현대 생활에 적용시킨다.

화자의 운명을 계시하는 순간에의 추구는 화자를 시공간의 구현체인 태양의 돌로 변환시킨다.

> 나는 계속해서 저 멀리 나가고 싶지만 그럴 수 없다,
> 순간은 시시각각 빠져나간다,
> 나는 빛이 없는 돌의 잠을 자고 있었다,
> 긴긴 화석(化石)의 시간 뒤에
> 갇혀 있는 나의 피가 노래하는 것을 들었다,
> 빛이 중얼거리는 것처럼 바다가 노래하고,
> 벽은 하나씩 하나씩 허물어져 갔다,
> 모든 문들이 붕괴되고
> 태양이 내 이마를 뚫고 들어왔다,
> 닫힌 눈꺼풀을 열게 하더니
> 겉가죽을 찢고 나의 존재를 끄집어냈다,
> 화석의 세월들에 깊이 잠들어 있던 나를 깨우더니
> 나에게서 나를 떼어놓았다,
> 그리고 거울의 마술을 걸어 소생시킨다, (571-584)

신비주의자들이 신과의 합일을 위하여 광명의 시기(via iluminativa)를 필요로 하듯이, 태양의 빛은 화자의 잠들어 있는 의식을 깨우고 비춘다. 오랫동안 태양의 돌은 땅 속에 묻혀 있었는데, 그 이유는 화산이 폭발하여 다섯 번째 태양의 세계가 끝이 날 때, 태양의 돌이 땅 속에서 솟구치며 올라오며, 묵시론적 계시를 온 세상에 드러내기 위함이었다. 그렇기에 고대 멕시코인들은 다섯 개의 태양의 역사를 새겨넣었고, 그 장구한 세월들은 이 돌의 좁은 공간 안에 응축되었던 것이다. 아즈텍의 달력이 땅의 움직임을 뜻하는 4 올린(Olín)으로부터 시작되는 연유도 여기에 있다. 태양의 돌이 묵시론적 시간과 창세기적 시간이 합일하는 계시적 순

간에 하늘로 오르며 우주와 합쳐지는 것처럼, 화석이 된 화자도 거울의 마술 속에 깨어나 세계와 하나가 된다. 여기서 거울의 마술이란 내 안의 또 다른 나를 발견함을 의미한다. 또 다른 나를 만난다는 것은 과거의 나 혹은 미래의 내가 현재의 나와 만나는 것일 수 있고, 사랑하는 여인과의 만남일 수도 있다. 여기서 중요한 것은 이중성이라는 아즈텍 철학의 원리로부터 나와 너, 남성과 여성, 천상과 지상, 그리고 삶과 죽음이 서로 만나 공존하는 것이다. 이 시에서 태양의 돌의 중심 얼굴이 계속 변신을 하는 것도 바로 이러한 연유이다.

돌 위에 새겨진 기호의 미로를 따라 화자는 주요 순간들을 이 원판의 모자이크에 스케치하고, 이러한 순간들은 현대사로 확대된다. 아즈텍의 신화는 역사 속으로 들어오고 과거는 현재를 되돌려 준다. 즉 아즈텍 신화는 다섯 번째 태양과의 유추를 통해 근대성이라는 신화를 비판하기 위해서 현재적 관점에서 해석된다. 그리고 땅의 움직임은 오늘날 숱한 전쟁과 혁명과 같은 사회적 지진으로 변모된다.

> 아즈텍 사람들에게 있어서 태양의 신화는 그들 역사의 중심이었다. 우리들에게 있어 역사는 우리를 이끄는 신화이다. 이 신화는 이데올로기적이고 맹목적이기까지 하다. 어떤 사람들과 조직은 역사의 진보를 알았으며 우리에게 미래의 문을 열어줄 열쇠를 갖고 있다. 이것은 과학적 권위가 망쳐버린 신화다. 그 신화의 명목으로 독재자들은 이 지구상의 절반을 수용소로 만들어 놓았다.[26]

그렇다면 이데올로기적 역사의 신화의 시대에서 빠스가 우리에게 제안하는 것은 무엇일까? 아즈텍의 우주관과 이중성의 철학은 그 어떤 일방적인 생각을 비판할 수 있는 좋은 잣대가 된다. 아즈텍의 독특한 우주관과 시간관이 초현실주의의 정신과 어우러져 있는 빠스 특유의 바로크적 에토스는 근대성을 비판하는 도구가 되기도 하고 타자에 대한 배려와 죽음이 삶의 활력소라는 인식을 통해 우리를 포월로 이끌기도 한다.

---

26) Octavio Paz, Mesoamerica *Los previlegios de la vista II: Arte de México.* (México: FCE, 1993) p.39

사랑하는 것은 투쟁하는 것(amar es combatir), 이것이 바로 복잡다단(複雜多端)한 근대성/탈근대성의 시기에 빠스가 우리에게 던지는 구호이다.