

옥타비오 파스에 있어 몸과 기호

윤 영 순
단독/전북대학교

Yun, Young-Sun(2004), *Cuerpo y signo en Octavio Paz. Revista Iberoamericana*, 15, 125-145.

El itinerario poético de Octavio Paz parte de la conciencia de orfandad: arrojado a este mundo, el hombre se siente solo. Al nacer, percibe el mundo como el otro y está destinado a convivir con la heterogeneidad dentro de sí mismo. Paz adopta a este Otro heterogéneo como su objeto poético. En general el tú, objeto poético, se nos presenta como una mujer. Luego el cuerpo de la mujer aparece identificado con la naturaleza desde *Bajo tu clara sombra* (1937). Si Baudelaire reconoce la naturaleza como un templo de signos, el poeta mexicano la acepta como cuerpo de la mujer. Cuando el poeta se acerca al objeto heterogéneo con el deseo de complementar la carencia existencial para lograr la totalidad, el Otro aparece como mujer, máscara poética. De esta manera, la mujer no sólo muestra la naturaleza sino también lo sagrado del ser. Por consiguiente, el encuentro con ella quiere decir el encuentro con el secreto del universo y de ser.

En el pensamiento de Baudelaire, Paz lee la visión de la naturaleza formada de un sistema de signos: Dios no ha creado el mundo, sino ha descrito o expresado sus pensamientos. En consecuencia, el mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos. Para él, el mundo es un libro total y las cosas forman una estructura orgánica donde se reflejan el uno en el otro ligadas continuamente.

Paz acepta la tendencia simbolista: la naturaleza extendida como signos es la descripción exterior del mundo ideal. Además agrega a sus instrumentos de composición poética el pensamiento de los primitivos: el lenguaje es igual a la naturaleza, dicho de otro modo, las palabras son vivas como las cosas de la naturaleza y lo que ocurre en la naturaleza también ocurre en el lenguaje. Por lo que el principio que se encuentra entre las cosas de la realidad también funciona entre las letras del poema gracias a su relación analógica. Los signos del poema representan el mundo a través de comparaciones, metáforas, metonimias, etc. Por esa razón, los poemas y el cuerpo de la mujer son idénticos en el mundo poético de Paz.

La verdad del mundo y del yo sólo se muestra en el estado de iluminación que no se puede describir con perfección, el tú nos muestra su rostro exterior, no su interior. Ese exterior es los signos que descifrar. Por tanto, al identificarse las palabras y la mujer, ella implica sólo su cuerpo exterior, no ella misma. Aunque el poeta busca su aspecto original más allá de la mujer exterior, ella se queda en un lugar que no permite ninguna descripción. Además no puede conocer el cuerpo de ella en su totalidad; sólo puede experimentarlo en partes. Cuando trasciende cada parte, mana la totalidad. En ese momento transcendental cada parte muestra lo entero y un cuerpo, el universo.

En la mayor parte de los poemas de Octavio Paz aparece el poeta en busca del tú. Sin embargo, de hecho el tú no existe apartado del yo. Por no ser visible el tú verdadero, no puede hablar contigo; tiene que leer las palabras, es decir, el texterior, y con ellas puede describirte. En consecuencia, tu esencia no queda junto al yo, sólo existe la imaginación a través del lenguaje. La mujer no existe sola apartada, sino la crea el yo. En fin, lo que interpreta e imagina el yo se vuelve la esencia de la mujer que ha buscado.

Key Words: Octavio Paz/ Cuerpo y Signo/ Poesía mexicana, 옥타비오 파스/ 몸과 기호/ 멕시코시

멕시코 시인 옥타비오 파스의 시작 활동의 출발은 그의 표현을 빌리자면 ‘세상에 홀로 내동댕이쳐졌다’는 느낌, 즉 고아의식으로부터 시작된 다. 인간은 태어남과 동시에 내 앞에 놓여있는 세계를 타자로 바라보는 상황에 처하게 되며 심지어는 ‘나’라는 개념 속에도 이질성을 안고 살아가는 운명에 처하게 된다.¹⁾ 파스는 이 ‘이질적 타자’를 그의 시적 대상으로 삼고 있으며, 시적 대상인 ‘너’는 대개 여인의 모습을 띤다. 1937년 세계 지식인 대회 참석을 전후로 해서 쓴 『너의 투명한 그늘 아래서 *Bajo tu clara sombra*』에서부터 여인의 몸은 자연과 동일시되어 나타나는데, 보들레르가 자연을 기호들의 사원으로 인식하였다면 파스는 자연을 여인의 몸으로 받아들이고 있다고 볼 수 있다. 이때 여인은 자연뿐만 아니라 존재적 신성성을 함께 보여준다.²⁾ 그것은 시인의 실존적 결핍을

1) 나의 내부에서 느끼는 이질성에 대해서는 자크 라캉의 다음 책을 참조할 것. Jaques Lacan(1990), “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 504-505.

채우고 총체성에 이르려는 욕망을 안고 타자에게 다가설 때의 자연을 포함한 이질적 대상이 그에게 여인의 모습이라는 시적 마스크라로 인식되고 있기 때문이다. 따라서 그녀와의 만남은 우주와 그 속에 속한 나의 존재의 비밀과의 만남을 의미한다.

이 글에서는 자연과 여인의 몸을 기호로 인식하고 있는 시인의 인식을 바탕으로, 타자적 세계인 자연이 어떤 과정을 거쳐 시인의 시적 대상인 ‘너’와 동일시되는지 그 과정을 알아보고 나아가 파스의 ‘너’는 결국 무엇을 나타내고 있는지 그 가능한 의미에 다가가 보고자 한다.

1. 자연, 기호, 아날로지

파스는 보들레르의 사고에서 자연을 기호의 체계로 보는 관점을 읽어낸다. 신은 세상을 창조했다기보다는 그가 생각하는 세계를 기술 또는 표현해 놓은 것뿐이다. 그러므로 “세계는 사물들로 이루어진 것이 아니라 기호들의 총체다. 각각의 사물들은 단어들이 된다. 산과 강은 각각 하나의 단어이며, 풍경은 구가 된다”.³⁾ 상징주의자들은 눈앞에 보이는 현실이라는 것은 시인 내면에 존재하는 사상과 감정의 세계, 혹은 그가 추구하는 이상적인 세계를 감추고 있는 외면에 불과한 것이라고 생각한다. 이 개념이 보들레르에게 있어서는 그의 유명한 소네트 「상응 Correspondances」에 그 윤곽을 드러낸다.

2) 파스의 시 속에 나타나는 여인이 이러한 성향을 나타내는 것은 초현실주의자들의 경향과 유사하다. 앙드레 브레통이나 폴 엘뤼아드의 시에서 볼 수 있듯이 초현실주의에서 여인은 우주의 아날로지적 모습을 띠며, 절대성으로 향하는 문을 제공한다 여겨진다. 그가 본격적으로 파리에서 초현실주의자들을 접촉한 것은 1945-1951년 무렵이지만 초현실주의는 아주 일찍부터 그의 시작(詩作)에 중요한 부분을 차지하고 있음을 알 수 있다.

3) Octavio Paz(1987), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 108. *이 책은 『타자의 목소리 *La otra voz*』와 한데 묶여서 우리말로 번역되어 나왔다. 옥타비오 파스(1990), 『흙의 자식들: 낭만주의에서 전위주의까지』, 김은중 역, 서울, 숲 출판사.

대자연은 하나의 사원이니 그 속에서
살아있는 기둥들이 때로 알 수 없는 말들을 새어 내보내니
사람은 낮익은 눈길로 자기를 지켜보는
상징의 숲을 가로질러 가네.

어둠처럼, 광명처럼 거대하며
컴컴하면서도 깊은 통일 속
저 멀리서 혼합되는 긴 메아리들처럼
향기와 색채와 음향이 서로 화답하네.⁴⁾

「상응」은 자연을 바라보는 보는 상징주의자들의 기본 태도를 잘 드러 내주는 대표적인 시다. 다양한 향기들에서 시인은 부패와 풍요로움과 승리를 느낄 수 있다. 그리고 자연의 물체들은 단순히 물체에 그치는 것이 아니고 그들 뒤에 숨겨져 있는 이상적인 형태들의 상징이다. 여기서 우리는 상징주의의 두 가지 경향을 읽을 수 있다. 하나는 설명되지 않은 상징들을 사용해서 시인의 사상이나 감정을 독자의 마음속에 재현시키는 것이다. 다른 하나는 시가 보여주는 구체적인 이미지들이 시인 내부의 특정한 감정이 아니라 현실 세계가 불완전하게 나타내고 있을 뿐인 광대하고 보편적인 이상세계의 상징으로 사용된다. 19세기에 와서 기독교가 쇠퇴함에 따라 신비주의나 종교에 전적으로 의존하던 ‘현실세계를 벗어난 이상세계로 향한 동경’이 시 속에 자리 잡게 된다. 다시 말해 시를 통해서 이상세계에 도달할 수 있다는 생각이 자리 잡았다.⁵⁾

파스는 보들레르의 사고에서 상응의 아날로지적 사고에 대해 확신한다.⁶⁾ 그에게 세계는 총체적 책으로 인식되며, 이때 세계를 구성하는 사물들은 서로 끝없이 이어져 하나가 다른 하나를 반영하는 유기체적 구조로 이루어져 있다. 그리고 그대로 머물러있지 않고 끝없이 변한다:

4) 마르셀 레몽(1992), 『프랑스현대시사』, 김화영 역, 서울, 문학과 지성사, 25의 번역을 인용함.

5) Cfr. 찰스 채드윅(1983), 『상징주의』, 박희진 역, 서울, 서울대학교 출판부.

6) 보들레르에게 있어 자연은 신이 창조한 관독해야 할 형상들의 총체로서 거대한 기호와 아날로지의 저장고로 간주되며, 시인은 상상력을 동원하여 이러한 재료들을 가지고 새로운 질서를 창조하며 피안의 세계로 향해 문을 열어주는 사람이다. 마르셀 레몽, *op. cit.*, 23-25.

“구(句)들은 계속해서 변화한다. 우주적 상응은 영원한 변화를 의미한다. 세계라는 텍스트는 하나의 유일한 텍스트가 아니다. 한 페이지는 다른 페이지의 번역이며 변형이다. 이런 식으로 계속 이어진다”.⁷⁾

아래의 시 「형제애」의 배경은 밤이다. 우리의 오감 중 시각을 집중적으로 사용하여 눈앞의 즉물적인 것에 대한 인지에 열중하는 낮과는 달리 밤은 우리의 청각과 상상을 더 많이 자극한다. 밤하늘에 박힌 별들은 우리의 눈으로 보는 것이 아니라 마음으로 보는 것이다. 시각으로 확인할 수 없을 정도로 수 억 광년 떨어진 별들이지만 그 별들과 시인은 묘한 동질감을 느낀다. 그것은 바로 아날로지의 신비한 작용이다. 별들과 나 사이의 물리적 거리를 극복하게 하고 둘을 만나고 대화하게 한다. 내가 별 속에 숨겨진 이야기를 읽고 있는 동안 그 별 속에 사는 누군가가 나를 읽고 있을 것이다, 왜냐하면 그 별에서는 이 땅이 하늘일 테니까.

형제애

프톨레메우스에게

나는 사람이야, 백년도 살지 못해.
 밤은 광대하게 끝없이 펼쳐 있지.
 머리를 들어 하늘을 쳐다보면,
 별들이 반짝이며 글씨를 쓰고 있어.
 알지는 못하지만 느낄 수 있지,
 나 역시 하나의 글자라는 걸,
 그리고 바로 이 순간
 누군가 나를 읽고 있다는 걸.⁸⁾

이 시에서 파스는 자연과학에 대한 불신을 보여준다. 즉 과학을 통해서 우주의 진실에 다가갈 수 없고 이 세상을 이해할 수도 없다고 생각한다. 프톨레메우스는 천동설을 신봉하는 대표적인 인물이다. 후에 과

7) *Los hijos del limo*, 108.

8) “*Hermanidad*”, *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1990; reimpresión en México, 1991, 681.

학자들은 그의 이론을 부정했지만 그는 오늘날 과학 기술에 위협 받고 있는 낭만주의적 감성의 상징으로 부활한다. 이 시에서 파스는 세계를 서로가 반영하며 한 핏줄로 연결되어있는 아날로지적 시각을 가지고 이해하고 있음을 보여준다. 그래서 시 제목이 「형제애 Hermandad」인 것이다.

그리고 아날로지는 불완전한 도구이긴 하지만 본질을 엿볼 수 있게 해주는 마지막 소망을 나타낸다. 그러나 아날로지적 사고는 나와 대상 간의 순간적인 합일감에 도달하기 위해 사물들 간의 거리를 극복하는 기능을 수행하기도 하지만 동시에 태생적으로 사물들 간의 거리를 전제로 하고 있다.

아날로지는 상응의 과학이다. 그것은 오히려 차이에 의해서 존재하는데, 왜냐하면 ‘이것은 저것이 아니다’가 아니라 바로 ‘이것과 저것 사이에 다리를 놓을 수 있다’라는 말에 의해 성립되는 과학이기 때문이다. 그 다리는 바로 ‘---이다’라는 말(‘이것은 저것 같다’ 혹은 ‘이것은 저것이다’)로 이루어진다. 그 다리는 이것과 저것 사이의 거리를 없애버리지 않으며 그 중간 지점에 위치한다. 또 그것은 차이를 소멸시키지 않으면서도 상이한 말들 사이의 관계를 설정한다.⁹⁾

이처럼 아날로지는 상대적인 세계와 절대성 사이에서 매개체 역할을 할 수 있으며, 동시에 인간과 세계 사이의 피할 수 없는 분리를 선언하고 있는 것이다. 사물들 간의 거리, 나와 세계와의 거리는 아직 사라지지 않고 있다.

II. 자연, 인간, 기호

파스의 수필 「백지 위의 사색」에는 그림도 하나의 기호로 받아들이고 있음을 보여준다.

9) *Los hijos del limo*, 109.

그림의 은유는 그리 어렵지 않게 우리를 몸으로서의 글자, 즉 기본 은유로 데려간다. 그림을 읽는 것은 그것을 관조하는 것이다. 그것을 하나의 몸을 대하듯 만져보는 일이다. 그럴 때 몸의 이미지는 우리를 다른 이미지로 안내한다. 그것은 여행이나 순례의 이미지다. 몸을 만지는 것은 몸이라는 하나의 나라를 순회하는 일이다. 도시의 거리와 광장 같은 몸속으로 들어가는 일이다.¹⁰⁾

파스에 따르면, 서구에서는 이제 그림이 언덕, 꽃, 나신의 여인, 신 등 사물을 재현한다는 것에 대한 믿음은 종언을 고하고 그림은 그림이 가진 그 자체로 현존할 뿐이다. 그림은 그 자신의 세계에서 생각하고 말하고 존재한다. 그러나 여전히 그림은 색깔을 통하여 무엇을 말하고 있는 하나의 기호임을 저버리지 않는다. 그래서 파스는 “현대 서구의 그림은 언어와 현존이라는 모순 속에 살고 있다”¹¹⁾고 말한다. 그러나 이와는 달리, 탄트라 그림은 그 자체가 현존은 아니다. 그렇다고 해서 현존을 포기하지도 않는다. 이 그림은 우리를 현존의 문으로 이끌어주는 교량으로 작용한다. 현대 서구의 그림이 감상자와는 분리되어 홀로 현존한다면, 동양의 명상용 그림은 우리를 저 너머로 데려간다, 즉 다른 현존의 세계로 말이다. 여기서 이 멕시코인은 이 동양의 그림들과 시 사이의 유사점을 발견한다. 포엠(시 작품)이 끝나는 곳에서 포에지(시정)가 시작 되듯이 현존은 우리가 보고 있는 색칠된 기호가 아니라 그 기호들이 불러내는 그 무엇이기 때문이다.

여기서 더 나아가 아래의 시는 히말라야 산 중의 한 승려가 세계와 조화를 이루며 어우러져 있는 모습을 하나의 그림처럼 담은 것이다. 그것은 인간 자체가 하나의 기호로 변하는 것을 의미한다.

히마찰 프라데쉬(2)¹²⁾

10) Octavio Paz(1992), “El pensamiento en blanco”, *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 62.

11) *Ibid.*, 61.

12) 히말라야 서쪽에 위치한 한 지역. 어떤 이들은 베다 노래가 이곳에서 만들어졌다고 생각한다. Cfr. *Obra poética*(1935-1988), 790.

우리 문명은

(까까머리에, 배불뚝이에)

세상에서 제에에일

(번지르르)

오래 된

(가파른 좁은 오솔길에

걸음을 옮길 때 그의 노오란 승복은)

문명이오!

(하나의 불꽃이었다.)

이 땅은

(마른 솔잎을 밟는 샌들 소리는)

성스럽다오.

베다의

(마치 재를 밟고) 고향.

(걷는 듯.)

인간이

(검지 손가락으로)

생각하기 시작했다고,

(단호하게)

오 천년 전에

(그 승려는 내게 보여 주었다.)

여기서. . .

(히말라야,

세상에서 제일 젊은 산봉우리들을.)¹³⁾

이 시는 두 줄기의 흐름으로 구성되었다 하나는 승려의 말을 그대로 옮긴 것이고 괄호 안의 것은 시인의 내면적 독백 또는 생각을 삽입한 것이다. 이러한 동시주의와 대화기법은 라포르그(L'aforgue)에서 시작해서 엘리엇으로 이어지는 방법으로, 파스가 1943년 말 구겐하임 장학금을 받고 미국에 2년간량 체류하면서 T. S. 엘리엇와 에즈라 파운드, 커밍스(e. e. Cummings) 등의 영미 모더니즘을 접하면서 습득한 것으로 보인

13) "Himachal Pradesh (2)", 428.

다. 파스는 멕시코뿐만 아니라 인도와 유럽의 신화, 전설을 그의 시에 차용하기도 하고 하나의 시에 다양한 국면의 이야기 흐름을 동시에 보여주거나 일상 대화를 그대로 사용하는 등 다양한 시도를 보여준다. 이것은 복잡한 현실을 다양한 기법을 동원하여 전통적 테마로 엮음으로써 중심을 찾고자했던 영미 모더니즘을 수용한 것이다.¹⁴⁾

파스의 다른 시에서와는 달리 이 시에서는 티베트 승려의 목소리를 따옴표 없이 문장도 여러 행으로 나누어 그대로 시구로 사용하고 있다. 그것은 시인에게 그의 말들이 일상적 대화로 들리지 않고 그것을 하나의 시로 받아들이고 있음을 말한다. 그리고 “마른 솔잎을 밟는 샌들 소리는 마치 재를 밟고 걷는 듯”에서 알 수 있듯이 시간의 산물인 낙엽을 재로 느끼는 것은, 이 아시아인이 밟는 것은 나뭇잎이 아니라 공이며 시간 또는 인간의 역사임을 말한다. 시인에게 그의 모습과 그의 움직임까지도 하나의 시로 다가온다. 특히 그의 마지막 말 “여기...”는 이곳이 아니라 피안의 문을 여는 한 마디이다. 결과적으로 이 시에는 세 가지의 시가 어우러져 있다. 승려의 목소리, 자연과 어우러진 승려의 모습, 이러한 내용을 담고 있는 백지 위의 글씨. 그 어우러짐 속에 나와 대상, 사물과 기호는 구분이 사라져 버린다.

III. 몸과 기호

파스는 기호로서 펼쳐진 자연은 이상세계의 외부적 기술이라는 상징주의의 사고와 더불어 언어 자체를 자연의 등가물로 보는 초기 인류의 사고, 즉 언어는 자연이 살아 있는 것처럼 살아 있으며, 자연 속에서 일어나는 것과 똑같은 일들이 언어 속에서 일어나고 있다고 하는 아날로지적 믿음을 차용한다. 다음 시 「녹색 잉크로 찍어진 글자들」은 시인의 이러한 사고를 잘 함축하고 있다.

14) Cfr. Alberto Ruy Sánchez(1991), *Una introducción a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 59-60.

녹색 잉크로 씌어진 글자들

녹색 잉크는 글자들이 노래하는
정원, 밀림, 초원, 수풀을 만들어내고
나무로 된 단어들을 펼쳐놓으며
녹색 별자리들로 이루어진 문장을 써 놓는다.

내 단어들이 내려앉아 그대를 덮도록 허락하여 주어요,
마치 눈 덮인 들판에 나뭇잎들이 비 되어 내리듯이,
마치 동상에 이끼가 덮이듯이
마치 이 종이에 잉크가 입히듯이.

팔, 허리, 목, 가슴,
바다 같은 이마,
가을 숲으로 된 목덜미,
폴줄기를 물어뜯는 이빨들.

당신의 몸은 새싹들이 돌아난 나무처럼
녹색 기호들이 흩뿌려져 있어요,
하찮은 작은 상처에 슬퍼하지 말고
하늘에 별이 새긴 녹색 문신을 보아요.¹⁵⁾

이 시의 제목 「녹색 잉크로 씌어진 글자들」이 암시하듯 첫 연은 말과 자연의 일치를 다루고 있다. 일반적인 그냥 잉크가 아니라 굳이 “녹색 잉크”이라고 언급한 데는 자연이 입고 있는 옷 색깔, 즉 초목의 색깔을 의미하고자 하는 것이다. 따라서 우리가 눈으로 보고 있는 자연은 자연의 외부적 모습인 것이다. 자연은 말들의 사원이라고 노래한 보들레르적 감성에 빚지고 있는 이 시는 “녹색 별자리들”(verdes constelaciones)이라는 시어의 등장으로 말라르메의 주사위 놀이까지 한데 어우르고 있다. 별자리의 모습처럼 시를 흩어 놓은 말라르메의 시를 그대로 훑내 낸 것은 아니지만 지상의 초목들을 별자리로 봄으로써 이 시는 우주적 차원으로 확대된다. 인간을 포함한 지상의 존재들은 아날로지적 상응에 의해

15) “Escrito con tinta verde”, 128-129.

하늘의 별들과 교감할 수 있는 것이다. 두 번째 연에서 “그대”가 등장하면서 시인의 말들은 바로 ‘너’를 덮고 있는 옷임을 알 수 있다. 그것은 연속적인 세 가지 비유로서 강조되는데, 즉 봄에 새싹들이 들판을 뒤덮듯이, 넝쿨이 동상을 덮듯이, 글자들이 백지를 채우듯이. 그렇다면 시인이 시로써 표현하고자 하는 대상이 바로 ‘너’다. 3연에서는 더 직접적으로 너의 육체와 자연의 비유를 볼 수 있다. 너의 몸을 부분 부분 나열하다가 이마를 언급한 뒤에 갑자기 바다와 연결짓는다. 얼핏 보면 파스가 이 행에서 육체 각 부분과 자연의 사물들을 임의로 나열해 놓은 듯하지만 더 자세히 살펴보면 그 연결 물들 사이에서 긴밀한 유사성을 발견할 수 있다.¹⁶⁾ 3행에서 “...같은” (como)마저 사라지고 목과 숲이 직접 연결되더니 4행에서는 아예 이빨과 풀이 주어와 목적으로 그대로 사용된다. 여기서 시인의 의도를 해석해 내기는 쉽지 않다. 동물이 풀을 물 수도 있지만 바람에 의해 풀이 꺾여질 수도 있다. 후자는 보이지 않는다는 속성으로 인해 ‘너’의 속성과 유사하다. 그럴 경우 풀잎 한 줄기는 바로 ‘나’로 대치될 수 있다. 보이지 않는 너의 이빨에 물린 나는 그 물린 흔적을 안고 살아간다.

마지막 행에 오면 너의 몸과 자연, 기호가 서로 혼합을 이루면서 끝난다. 나뭇잎이 나무를 감싸듯이 너는 기호들로 싸여있다. ‘기호들로 싸인 너’를 2연과 연관해서 생각해 본다면 ‘시어로 둘러싸인 너’다. 그러나 이때 단어들은 너를 가리기 위한 것이 아니라 너를 찾고자 하는 것이다. 시인은 너를 가리고 있는 방해물인 옷인 너의 몸, 글자, 말, 기호, 나무, 새싹, 숲을 부정적으로 보지 않는다. 그 옷은 밤하늘의 반짝이는 별과 같이 희망적이다. 그 반짝임 자체가 주는 아름다움과 아울러 ‘나’의 길을 안내해주는 길잡이가 될 수 있기 때문이다.

다음 시 「마이투나」¹⁷⁾에서도 너의 몸과 글자 사이의 긴밀한 일치를 볼 수 있다.

16) 바다는 그 평평함으로 인해 이마와 어울린다. 이따금 파도가 일더라도 이마에도 주름살이 있어서 별 문제가 되지 않는다. 그렇지만 숲과 목의 유사점을 찾아내려면 더 많은 노력이 필요하다. 숲은 그냥 숲이 아니고 가을 숲이다. 나뭇잎이 떨어지고 미끈한 줄기만을 드러낸 나무들로 이루어진 가을 숲은 미끈한 목과 잘 어울린다. 미쳐 떨어지지 않은 잎이 있어도 좋다. 그것은 목 위에 휘날리는 머리카락 정도로 보면 된다.

17) 탄트라에서 성전의 벽에 새겨진 성교하는 남녀 상.

너의 등에 풀어 헤쳐지고
 너의 가슴에 얹혀있는
 언어들
 뻗죽한 글자로
 너를 쓰는 글씨
 타다 남은 기호로
 너를 부정한다
 너를 벌거벗기는 옷
 너에게 수수께끼를 입히는 글씨들
 내가 묻히고 마는 글씨의 숲¹⁸⁾

이제는 육체와 기호의 구분이 사라지고 너의 몸에 피부처럼 덮여있는
 글자들을 곧바로 읽어간다. 그 글자들은 풀어 헤쳐지기도 하고 얹히기도
 한다. 너를 나타내는 동시에 너를 부정한다. 이러한 대립적 요소의 공존
 은 결국 “너를 벌거벗기는 옷”이라는 역설적 표현에까지 이르게 된다.¹⁹⁾
 이것은 앞의 「녹색 잉크로 찍어진 글자들」의 끝 행처럼 긍정적 의미를
 내포한다. 너의 몸은 투명인간과 같아서 그대로는 보이지 않고 몸을 가
 리는 옷의 도움을 받아야 너의 모습을 조금이나마 엿볼 수 있기 때문이
 다. 그러나 아직 너의 진짜 벌거벗은 모습은 보이지 않고 나는 글자 속
 에 묻혀있다. ‘너’는 무언가 말하려다 침묵하고 마는 먼 이웃(Prójimo
 lejano)이다.

먼 이웃

어젯밤 물푸레나무
 내게 무언가 말하려다
 그만 입을 다물었다.²⁰⁾

18) “Maithuna”, 463. *옥따비오 빠스, 『태양의 돌』 (민용태 역, 서울, 청하, 1986)의 번역 참조.

19) 시 「마이투나」에 대한 상세한 분석은 Jorge Rodríguez Padrón(1975), *Octavio Paz*, Madrid, Ediciones Júcar, 123-128을 참조할 것.

20) “Prójimo lejano”, 435.

IV. 몸과 시

파스에게 있어 시는 다름 아니라 ‘너’를 덮고 있는 글자들을 백지에 옮겨 놓은 것이다. 시 속에서 사용되는 기호들은 비교, 은유, 환유 등을 통하여 작동하는 세계의 반영이다. 그렇기 때문에 파스에게는 시와 여인의 몸은 동일한 차원으로 받아들여지며, 시는 별들 · 세포들 · 원자들 · 사람들 사이에 나타나는 밀고 당기고 다투고 결합하고 사랑하고 헤어지는 일들이 그대로 일어나는 하나의 역동적 우주다. 시와 우주는 아날로지로서로 연결되어있는 형제인 것이다.²¹⁾

현실 세계에서 의 에로티시즘은 아날로지 관계에 있는 글자들 사이에서도 나타난다. 시는 세상의 반영이기 때문이다. 에로티시즘은 동 · 식물 사이의 교접뿐만 아니라 그것의 은유적 재현(인간의 성행위시 상상적 이미지의 영역-동물 흉내, 남녀의 합일을 통한 세계화의 일치감 등)과 아날로지적 재현(별들과 자연 현상에서 읽어내는 변형된 성관계)을 의미한다.²²⁾ 다음 시의 시행들은 파스의 많은 다른 시들처럼 서로 엇갈려서 맞물린 형태를 띠고 있다. 독자에게 마치 연인이 서로 사랑을 나누는 듯한 이미지를 준다.

건너기

공기보다 더

물보다 더

입술보다 더

가벼운, 가벼운

너의 몸은 너의 몸의 흔적²³⁾

21) Cfr. Octavio Paz(1990), *La otra voz*, Barcelona, Seix Barral, 138-139. 옥타비오 파스, 『흙의 자식들: 낭만주의에서 전위주의까지』, 346-347.

22) 섹슈얼리티, 에로티시즘, 사랑에 관한 파스의 사고는 다음을 참고할 것. Rita Guibert(1971), “Octavio Paz: Amor y Erotismo”, *Revista Iberoamericana*, vol.37, núms.76-77, 513-515. También véase Rita Guibert(1974), “Octavio Paz”, *Siete voces*, entrevista, México, Novaro, 208-209.

23) “Pasaje”, 458.

원래 위의 시는 「젊음 Juventud」, 「일치 Concorde」, 「X Aspa」와 함께 『시각 원반 Discos visuales』(1968)에 실렸던 시다. 『백지 Blanco』(1967), 『공간시 Topoemas』(1968)와 같은 선상에 있는 실험적이고 공간적인 시였다. 파스는 리타 기버트와의 인터뷰에서 이 『시각 원반』에 대해 다음과 같이 말했다.

내 목적은 두 가지다. 첫째는 시각적 리듬을 이용해서 텍스트에 역동성을 주려했고 둘째는 그로인해 시 읽기를 더 천천히 유도하기 위함이다. 오늘날 빨리 읽기는 유행처럼 되어버려서 심지어 속독을 배우는 학원까지 생겨났다... 우리는 천천히 읽는 법을 배워야 한다고 생각한다, 특히 시에서는 더욱 그렇다.²⁴⁾

두 개의 두터운 종이가 겹쳐져서 중심축이 고정되어 있고 시계방향으로 돌리면서 보게 되어 있다. 네 방위의 모퉁이에 위의 4행이 순서대로 썬어져있고 종이 하나를 180도 돌리면 위의 4행은 사라지고 밑에 감추어져 있던 마지막 행이 내부에 원을 그리며 나타난다: “너의 몸은 너의 몸의 흔적”(TU CUERPO ES LA HUELLA DE TU CUERPO). 흥미로운 사실은 등글게 배열되어 있기 때문에 “너의 몸”(TU CUERPO)은 처음 나온 단어를 끝에도 사용할 수 있게 서로 맞물려 놓은 것이다. 따라서 “TU CUERPO”는 한 번밖에 등장하지 않으므로 읽는 독자로 하여금 다양한 상상을 불러일으키는 열린 텍스트로 작용한다. 처음의 몸이 표면적 몸이고 후자의 몸이 본질적 몸이라고 볼 경우에는 너의 몸이라는 말은 두 번 필요하다. 그러나 시인은 『시각 원반』에 실린 원 시에서 한 번밖에 사용하지 않았다. 그것은 너의 본질적 몸이 너의 표면적 몸과 다른 것이 아니란 의미를 내포하고 있는 것이다. 마치 불교에서 깨달은 후에 이르게 되는 삼사라와 니르바나가 일치되는 경지를 암시하는 듯하다.

이와 같은 원 시를 『此岸 Ladera este』(1969)나 『시 모음집 Obra poética』(1999)에 실을 때는 행들이 지그재그로 물리케 배열하고 있다,

24) *Siete voces*, 241.

마치 단어들이 서로 애무하듯이. 이러한 단순한 시행의 변화는 아폴리네르와 환 따블라다 시풍의 영향을 받아「성체 안치대 Custodia」와 같은 형태로 발전하기도 한다.

CUSTODIA

El nombre
 Sus sombras
 El hombre La hembra
 El mazo El gong
 La i La o
 La torre El aljibe
 El índice La hora
 El hueso La rosa
 El rocío La huesa
 El venero La llama
 El tizón La noche
 El río La ciudad
 La quilla El ancla
 El hembro La hombra
 El hombre
 Su cuerpo de nombres
 Tu nombre en mi nombre En tu nombre mi nombre
 Uno frente al otro uno contra el otro uno en torno al otro
 El uno en el otro
 Sin nombres²⁵⁾

시 「성체 안치대」는 시인이 그의 시적 여정을 통하여 줄곧 찾아 헤맸던 여인의 본질을 우리에게 암시한다. 단어들이 문법적·의미론적 층위의 성(性)을 고려하여 음양의 조합에 의해 잘 배치해 놓았다. 게다가 이 시는 여인의 몸과 기호의 일치를 다시 한 번 확인시켜준다. 원 시를 살

25) "Custodia", 468.

리기 위해 번역은 생략하고 그대로 옮겨보았다.

“성체 안치대”는 가톨릭 전통에서 그리스도의 몸을 담아 놓는 금이나 은으로 장식된 그릇이다. 이때 그리스도의 몸을 성체(hostia)라고 하는데 다분히 상징적인 의미를 갖는다.²⁶⁾ 그러나 등불 모양 같기도 하고 꽃봉오리 모양 같기도 한 성체 안치대의 모습은 세계 여러 종교의 상징물에서 공통적으로 발견할 수 있다. 대개 원형이나 타원형으로 되어있는데 그것들은 여인을 상징하거나 우주 또는 그 본질을 상징한다. 이집트에서는 “앙크”(ankh)라고 하는 아래의 기호가 생명과 우주의 상징으로 받아들여진다. 십자가 부분은 수백만 년 미래의 생명을 나타내고 신성성과 영원불멸의 묘약이 솟아나는 중심으로 여겨진다. 또한 영원의 세계로 향한 문을 여는 열쇠이기도 하다. 그 원은 시작도 없고 끝도 없는 완전성의 이미지를 보여준다. 한 편, 탄트리즘에서 아몬드처럼 생긴 형태는 “요니”(yoni)의 상징인데, 그 모양에서 짐작 되듯이 여성의 성기 모양을 흉내 내어 단순화된 것이다. 그러나 기본적으로 요니는 시바(남성신) 여성신(사크티)로 분화되기 이전의 원초적 여성성이다. 흔히 다이아몬드로 비유되는 상대자 “링가”(linga)가 가운데 위치한다.²⁷⁾ 그리고 여자의 기호로 쓰이는 “우”는 사랑의 여신 비너스를 의미하기도 한다.



a. 성체 안치대 b. 요니(yoni) c. 여자(또는 비너스) d. 앙크(ankh)

레티시아 일리아나는 대칭적 거울 이미지로 이 시를 분석했다.²⁸⁾ 음양

26) 빵과 포도주가 그리스도의 몸의 상징이나 아니면 성화된 실제적 몸이라고 봐야 하는냐는 가톨릭의 오랜 논쟁거리다.

27) Cfr. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant(1993), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 138.

28) Cfr. Leticia Iliana Underwood(1992), *Octavio Paz and the Language of Poetry: a Psycholinguistic Approach*, New York, Peter Lang, 155-156.

의 대칭 관계를 비교적 상세히 설명하고 있으나, “망치”(El mazo) ↔ “O”(La o), “정”(El gong) ↔ “I”(La i), “쌈”(El venero) ↔ “도시”(La ciudad), “불꽃”(La llama) ↔ “강”(El río)이 대각선으로 마주 대응한다는 주장은 이야기 전개를 위해 무리하게 임의로 지어낸 내용 같아서 납득하기 어렵다. 이 시는 음양 대칭의 시가 아니라 음양 균형의 시이기 때문이다.

창세기에 이름을 짓는 행위는 혼돈에 질서를 부여하는 일이었다. 따라서 이 시의 첫 행은 “이름”(El nombre)으로 시작하는 것이다. 그러나 우리에게 남겨진 말은 벌써 사물과의 일치에서 떨어진 채 그림자 또는 흔적만으로 존재한다. 그 흔적은 두 성으로의 분화이며 조화이다. 이제 남성·여성으로 갈라진 시의 글자들은 종이 위에서 두 성의 변화와 대립, 혼합의 과정을 보여준다. 달리 말하면 여인의 몸은 성의 몸은 사랑의 기호로 뒤덮이게 되는 것이다. 이런 의미에서 사랑의 여신인 비너스의 상징 기호가 성체 안치대의 모습과 유사한 것은 우연이 아니다. 4행부터는 남성·여성의 관계는 사물의 관계로 변한다. 때로는 ‘문법적 성’과 ‘의미론적 성’이 다르지만 음양의 균형은 해치지 않는다. 때로는 대각선으로 서로 연결되지만 서로의 성은 조화를 유지한다.

후반부에 오면 시는 이제 내 이름 속에서 네 이름을 보고 네 이름 속에서 내 이름을 보는 단계로 진입한다. 달리 말하면 너와 나를 동일시하기 시작하는 단계다.

끝에서 세 번째 행 “Uno frente al otro uno contra el otro uno en torno al otro”는 쉽표도 없이 서로가 뒤엉켜 있는 듯한 모습인데 레티시아에 따르면 이 행은 당기고 미는 역동적 움직임을 보여준다고 한다.²⁹⁾ 이어서 시는 급하게 타인 속에서 나를 발견하는 절대성 단계로 진입한다. 그곳에서 이름은 사라지고 사물의 본체와 만나게 된다.

또한 이 시의 형태를 잘 살펴보면 시인이 찾고자 했던 여인의 본 모습을 어렵듯이 짐작할 수 있다. 단어(기호)들이 모여서 만들어진 성체 안치대(여인의 상징이기도 함)의 가운데 텅 빈 공간은 공(空)을 짐작하게 한다. 여인의 진정한 모습은 원초적 나의 모습이며 세계의 모습인 공³⁰⁾

29) *Ibid.*, 147.

30) 공(空)의 개념은 불교가 탄생하면서 생겨난 것이 아니라 6-7세기가 지난 후 용수(Nagarjuna, A.D.150-250)에 의해 개념이 정립되었다. 공은 글자 그대로 ‘아무 것도 없

입을 암시한다.

V. 저 너머의 육체

아무리 너의 모습이 나를 포함한 세계의 본질인 “공”을 나타낸다고 해도 그것은 완전히 설명할 수 없는 깨달음의 경지에서만 보이는 것이다. 따라서 파스의 시에서 ‘너’는 외모만 보여주지 내면을 보여주는 않는다. 그 외면이 우리가 가지고 해석해야할 기호다. 그러므로 말과 여인이 동일시 될 때는 여인의 외부적 몸과의 동일시이지 여인 자체는 아니다. 나는 너의 진정한 이름과 너의 본래의 모습을 표면적 너를 넘어서 찾는다. 시인의 신중한 탐구에도 불구하고 여인의 육체는 여전히 번역할 수 없다.

도달하지 못하는 거리

여인과 같이

몸 뒤에

세계가 드러나고 숨는다

내 눈이 보고 있는 형상을

잡으려는 순간 사라진다

현존의 충만

다’는 의미가 아니라 ‘이 세상에는 영원히 변하지 않는 것은 없다’는 말이다. 그는 “팔정도”라고 하는 가르침으로 공을 설명한다.

不生不滅 : 태어남도 죽음도 없다.

不斷不常 : 사라짐도 영속함도 없다.

不一不異 : 나도 타자도 없다.

不去不來 : 가지도 않고 오지도 않는다.

또한 저명한 불교 학자 스즈키는 다음과 같은 방식으로 공을 풀이하고 있다: “공은 예전에 있었는데 지금은 아무 것도 남아 있지 않다는 의미에서의 결핍이 아니다. 공은 하나의 사물 옆에 분리되어 독립적으로 존재하는 무엇도 아니며 소멸의 의미도 아니다. 형태도 없고 텅 빈도 없는 곳에 있다. 공은 영원한 형태도 사물의 본체도 개별성도 없음이다. 그러나 언제나 색의 세계와 공존한다. 색이 곧 공이며 공이 곧 색이다”.
Daisetz T. Suzuki(1968), *The Essence of Buddhism*, Kyoto, Hozokan, 49.

육체 이상의 것
 여인은 질문이다
 여인은 대답이다
 나는 그녀를 보고 그녀를 만지며
 그녀와 이야기한다
 그녀와 침묵한다 우리는 하나의 언어가 된다³¹⁾

나무들 아래서 레온 펠리페의 시를 읽고 있는 시인은 자신을 아주 가까이 둘러싸고 있는 모든 사물들(글자, 고양이, 벌레, 새) 자체와 우리가 부르는 이름이 아닌 그들 자신들과 일치하는 이름에게 다가갈 수 없는 상황을 “도달하지 못하는 거리”(palpable lejanía)란 말로 표현한다. 그것은 그의 여인이 보여주는 속성과 같다. 그녀의 몸은 세상을 보여주는 통로이기도 하지만 세상을 감추기도 한다. 시인은 그녀의 몸을 몸 이상의 무엇으로 보고 있다. 그 속에는 우리가 갖고 있는 존재에 대한 질문과 해답이 공존한다. 시는 인간의 대화적 속성에 초점을 맞춘다. 외부적 대화뿐만 아니라 내부적 대화도 포함하여 우리는 끝없이 묻고 대답을 찾는다. 그러므로 시인은 “우리는 하나의 언어”라고 하는 것이다.

그러나 아직 ‘너’는 어떠한 묘사로도 “도달하지 못하는” 곳에 위치한다.³²⁾ 시인은 여인을 총체적으로 경험하지 못하고 그녀를 이루는 부분들에 대해서 경험할 뿐이다. 시의 부분들이나 만다라의 부분들처럼 각 부분은 시인의 집중을 요구한다. 그 부분을 초월했을 때 총체성이 솟아나는 것이다. 그 초월의 순간에 몸의 각 부분은 전체를, 하나의 몸은 우주를 보여주게 된다. 즉 총체성이란 ‘너’의 몸의 내면까지를 포함하는 전체를 의미하며 ‘너’는 ‘나’를 포함한 우주 전체를 의미한다.

만지는 육체는 언제나 육체의 일부일 뿐. 각 부분은 순간의 총체성을 비치고는 즉시 조각난다. 갈라진 육체는 쪼개지고 쪼개진다. 귀, 복사뼈, 사타구니, 목덜미, 가슴, 손톱. 조각들은 여러 몸들을 담고 있는 몸

31) “Carta a León Felipe”, 444.

32) Cf. Roberto Santiago Miranda(1989), *El pensamiento oriental en la obra de Octavio Paz*, tesis doctoral, Harvard University, 285.

참고문헌

- 마르셀 레몽(1992), 『프랑스현대시사』, 김화영 역, 서울, 문학과 지성사.
- 찰스 채드워(1983), 『상징주의』, 박희진 역, 서울, 서울대학교 출판부.
- 옥파비오 빠스(1986), 『태양의 돌』, 민용태 역, 서울, 청하.
- 옥타비오 파스(1990), 『흙의 자식들: 낭만주의에서 전위주의까지』, 김은중 역, 서울, 솔 출판사.
- Chevalier, Jean. Alain Gheerbrant(1993), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Guibert, Rita(1971), "Octavio Paz: Amor y Erotismo", *Revista Iberoamericana*, vol.37, núms.76-77, pp.507-515.
- _____ (1974), *Siete voces*, entrevista, México, Novaro.
- Lacan, Jaques(1990), "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", *Escritos I*, México, Siglo XXI.
- Paz, Octavio(1974), *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1987), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1991), *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1990; reimpresión en México.
- _____ (1992), "El pensamiento en blanco", *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz.
- Rodríguez Padrón, Jorge(1975), *Octavio Paz*, Madrid, Ediciones Júcar.
- Sánchez, Alberto Ruy(1991), *Una introducción a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz.
- Santiago Miranda, Roberto(1989), *El pensamiento oriental en la obra de Octavio Paz*, tesis doctoral, Harvard University.
- Suzuki, Daisetz T.(1968), *The Essence of Buddhism*, Kyoto, Hozokan.
- Underwood, Leticia Iliana(1992), *Octavio Paz and the Language of Poetry: a Psycholinguistic Approach*, New York, Peter Lang.

윤영순

경기도 고양시 덕양구 화정동 달빛마을

현대아파트 404-602

E-mail: yuns@yahoo.com

논문접수일: 2004년 5월 13일

심사완료일: 2004년 6월 30일

게재확정일: 2004년 12월 10일