

근대성과 바로크:

까를로스 푸엔페스, 옥파비오 빠스, 그리고 루피노 따마요의 작품을 중심으로

송상기(고려대 강사)

글의 순서

- I. 이론적 개설
- II. 메소아메리카의 우주관과 바로크적 에토스
- III. 세 대가들이 지난 근대의 불혹거울: 메소아메리카 문화와 바로크
- IV. 근대성에 대한 대안으로서의 바로크적 에토스를 확장여

본 연구는 멕시코의 현대 예술에 나타나는 바로크적 에토스¹⁾ 속에서 메소아메리카의 토착적 세계관이 내용과 형식에서 실험적으로 드러나는 양태에 대해 다루고자 한다. 까를로스 푸엔페스 (Carlos Fuentes)의 소설 「성스러운 지역」(Zona sagrada), 「허물벗기」(Cambio de piel) 그리고 「떼라 노스뜨라」(Terra nostra)와 옥파비오 빠스(Octavio Paz)의 시 「태양의 돌」(Piedra de sol)과 「불도마뱀(Salamandra)」, 그리고 루피노 따마요(Rufino Tamayo)의 그림들이 본 연구의 주요 텍스트들이다. 이러한 선택은 위의 작가들이 나름대

1) ‘에토스’라는 요소는 삶과 세상을 인식하는 양태를 의미한다. 여기서 우리는 도덕(moral)과 윤리(ethics)를 구분할 필요를 느끼는데, moral은 일반적인 선과 악의 분별이고 ethics는 주관적인 옳고 그름의 가치체계라고 할 수 있다. 도스트예프스키의 소설 「죄와 벌」은 바로 moral과 ethics 사이에서의 주인공 라스풀리니노프의 갈등을 다루고 있다. ethos는 감성의 분위기(pathos)와는 달리 개개인의 가치체계의 기조(基調)를 의미한다.

로 원주민문화의 세계관을 현대적 감각에 맞게 바로크적 에토스 안에서 실험적으로 표현할 뿐 아니라 그들 자신이 각기 장르에서 나름대로 멕시코 문학과 멕시코 미술을 대표하는 작가들이기 때문이다. 비록 이들 작가들은 자신들의 작품 속에서 멕시코적인 것의 복잡하고 이질적인 이미지를 보여 주고 있지만, 그들 각각의 예술적 세계는 민족적 예술전통을 따르거나 특정한 지방색을 보여 주진 않는다. 이들은 현대의 일상세계를 관조하며, 묘사하며, 해석하며, 각기 근대 세계의 현실을 투사(投射)하거나 저항하거나 변혁하려 한다. 이들은 나름대로 근대성의 문제에 직면해서 해답을 찾거나 또 다른 대안을 제시하려 한다.

I. 이론적 가설

우리가 문명의 위기에 대해 이야기할 때, 우리는 그 어떠한 문화에도 적용할 수 있는 북유럽의 청교도적 기획 즉 근대성의 위기를 언급한다. 막스 베버(Max Weber)에 의하면 자본주의 정신과 청교도 정신 사이에는 어떤 상응(相應)이 있어 왔다. 이러한 베버의 이론에 대한 비판과 대안으로 볼리바르 에체베리아(Bolívar Echeverría)는 바로크적 에토스라는 인식론적 가설을 내세운다. 그는 근대적 에토스의 네 가지 양식, 즉 사실주의, 낭만주의, 고전주의 그리고 바로크라는 근대 생활의 네 가지 존재 양식을 제안한다.

사실주의적 에토스에 있어서 자본주의적 방식은 생산과 소비 과정의 자연적이고 구체적인 목표에 이르는 유일한 대안이다. 자본의 축적이라는 인간 행위에 대해 무조건적인 긍정적인 자세를 취한다. 그리고 자본축적이 반대되는 그 모든 것은 허망하다고 본다. 사실주의적 에토스처럼 고전주의적 에토스는 자본주의의 모순과 소외를 완전히 지워내진 않는다. 오히려 그 모순을 극명하게 드러내지만 그것에 대한 찬반의 입장 표명 없이 그냥 있는 그대로 주어진 그리고 바꿀 수 없는 것으로 간주한다. 반면에 낭만주의적 에토스는 사회 생활을 자연스럽게 영위

하는 일환으로 자본주의의 모순을 강조하고 반박하는 것 만이 긍정적인 일이라고 생각한다. 하지만 이러한 에토스는 경제적 가치를 부정하고 사용 가치만을 존중하여 자신의 회생만을 초래하게 할 뿐이다 (Echeverría y Kurnitzky, 1993: 68-69).

이윽고 볼리바르 에체베리아는 바로크적 에토스를 정의함에 있어 조르쥬 바파이유(Jeorges Bataille)의 죽음 안에서의 삶의 긍정이라는 에로티즘의 개념을 빌어 온다. 자본주의적 생산 양태가 초래한 질적인 것의 파괴 속에서의 삶을 질적인 것의 또 다른 상상적인 양태로 이끄는 근대적 생활 방식은 바로크적이다. 바로크적 에토스는 사실주의적 에토스가 그러하듯이 자본주의적 근대성 속의 삶의 모순을 숨기려 하지 않고, 낭만주의적 에토스처럼 전면 부정하지 않고, 고전주의적 에토스처럼 그러한 모순을 불가피한 것으로 인정하나 고전주의와는 달리 그것을 받아들임에 있어서 저항적 자세를 취한다. 문학사에 있어서 이러한 전략은 정신적 구원으로 이르는 방법의 일환으로 시적 이미지를 찾는 호세 레사마 리마(José Lezama Lima)의 이상향(Paradiso)의 주인공 호세 세미(José Cemí)의 지적 편력이나 'si', 'no' 그리고 'sino' 혹은 'niego', 'ni', 'ego'로 구성된 옥파비오 빠스의 짤막한 구체시들에서 구체적으로 드러난다(Paz, 1990:500-501).

타자의 의지를 부정하거나 반대 입장에 있는 'no'라는 표현은 과장을 통해서 간접적인 방법으로 우희의 길을 찾아야 한다. 즉 여러 번 긍정을 하는 복잡한 구도에서 긍정의 의미를 긍정의 극단까지 몰고 가서 급기야는 그 의미를 부정으로 전환시키는 교묘한 게임에 의하여 이루어져야 한다. 이러한 의미화를 거부하는 세계에서 'no'라고 말하기 위해서는 그 사회의 가치체계를 연구하여 그 기저를 혼들고, 문제시 삼고, 일깨워 그 가치의 상위에 있는 또 다른 체계를 만들어 기존에 반대되는 가치도 포함될 수 있도록 해야 한다(Echeverría, 1994: 36).

이러한 바로크적 에토스의 전략은 미학적이고 역사적인 측면에서 드러난다. 예술의 영역에서 고전적이고 바로크적 정전(正典)을 아직도 따르는 바로크적 테크닉은 옛 것이 그 반대적인 근대적인 것과

일치하는 지경에 이르는 가능성을 지닌 생동감 넘치는 새로운 세계에 직면한 기존의 세계의 불충분성에 깊은 회의를 갖는다. 바로크적 행동양식은 이러한 절망이나 비어 있음에 대한 공포로부터 시작되며 그 장식적 화려함은 현기증 속에 정점을 이룬다. 그러한 충만함의 계시 속에 그 풍요로운 원액은 빠져나가 결국 자신의 비어 있음이라는 과실(果實)을 드러낸다.

역사적으로 볼 때 어느 특정한 사회나 역사의 상황은 다른 사회나 시기보다 더 바로크적 에토스의 출현에 적합하다. 예를 들어 17세기 중남미의 현실은 16세기 유토피아의 실패 속에서 또 다른 문명을 계획하는 것이 불가능해 보이는 생존자들을 배출한다. 유럽 모델의 연장으로서의 아메리카적 양식을 설계한다는 것이 힘들다는 것이 드러나게 되었고, 그렇다고 스페인 정복 이전의 토착 문화를 재구성한 아메리카적 양식을 추구하는 것도 이미 불가능한 상황이다. 자신의 문명 존속의 위기에 처한 17세기의 중남미는 유럽적인 것을 재창출해야 했다. 이러한 재창출이란 말의 문맥 속에는 콜럼부스 이전 토착 문화의 재창출이란 의미도 함축되어 있다.

18세기와 19세기에 바로크적 미학은 서구의 비평가들에 의해 무시되고 잊혀졌다. 신고전주의적 가치를 신봉했던 알렉산더 본 훔볼트(Alexander von Humboldt)가 멕시코에서 고아뜰리꾸에(Coatlicue)의 조각과 태양의 돌을 보았을 때, 그것들을 멸시하는 태도로 바로크적이라고 평하였다. 반면에 20세기에 이르러서는 바로크에 대한 전면적인 재발굴과 재평가가 이루어진다. 타자를 인식하게 되고 영성적이며 바로크적 형식으로 되돌아가는 현재와 르네상스 후기 시대의 감수성 사이에 다리가 놓여지게 된 것이다. 에우헤니오 도르스(Eugenio D'Ors)는 영원하고 감성적인 바로크와 로고스에 대한 에토스의 우월성에 대해 주장한다(D'Ors, 1964: 36). 그는 이성만능주의를 부정하고, 범신론적이고 원시로 되돌아가는 자연적인 바로크와 같은 잃어버린 이상향에 대한 향수를 드러낸다(D'Ors, 1964: 102).

그 어떤 근대적인 논리보다 바로크적 에토스의 우월성과 그 권위를 부여하는 것은 바로 상상력이다. 까를로스 푸엔떼스는 중남미 정

치가 여러 번 단절을 겪었던 반면에 문화적 에토스는 계속 존속해 왔다는 호세 레사마 리마의 제안을 다시 강조한다.

서로 분열케 하는 정치적 갈등 속에서 스페인인들의 인디오 세계의 부정, 스페인과 인디오 그리고 메스티조의 세계들에 대한 독립 이후의 근대성의 부정과 같은 문화적 삶에 있어서의 단절도 기획되었다. 상상의 시대(*las eras imaginarias*)라는 개념은 바ロック과 대중 문화의 혼합주의 속에서, 여기서는 환영(幻影)과 같이 저기서는 애절하게 여러 번 죽은 척 하면서, 혹은 자신을 지켜내는 똑 같은 침묵 속에서 다른 것을 흉내내며 자신의 영속성을 우리에게 드러낸다는 것을 말한다(Fuentes, 1990 :215).

이러한 레사마 리마의 상상의 시대를 볼리바르 에체베리아의 이론에 견주어 생각해 볼 때 일련의 해석의 고리가 형성되는데 그것은 바ロック적 에토스 속에서의 유럽과 토착 문화의 재발견은 중남미 문화의 생존에 근원적인 역할을 한다는 것이다. 이러한 서구적인 것과 중남미 토착 문화적인 것의 융합을 시도하는 형식에 대한 분석이 바로 본 연구의 주요 테마가 될 것이다. 여기서 필자는 바ロック적 에토스가 자신의 이질적인 원천(源泉)들을 어떻게 중재하고, 근대성이 초래한 위기라는 문맥에서 어떻게 그 원천(源泉)들을 종합해서 변화시키는 가에 초점을 맞추려 한다.

토착문화와 이식된 문화 사이의 연결점 중 하나는 두 문화 모두 이중적 우주관을 지닌다는 것이다. 케플러적 우주관은 태양계 별들의 중첩된 궤도로부터 시작된다. 세베로 사르두이(Severo Sarduy)는 바ロック 시대 예술과 문학에 있어서의 주요 기하학적 형상과 수사로 쓰인 것이 바로 두 개의 중심이 서로 중첩된 형태의 타원의 형태로 드러난다고 본다(Sarduy, 1987: 177-178). 이러한 우주적 이원성은 공적이고 사적인 영역에도 적용된다. 예를 들어 바ロック 시대에 공적인 영역의 두 중심은 정부와 교회여서 각 시가지의 중심 광장에는 정부 청사와 대성당이 그 위용을 드러낸다. 다른 한편으로는 그 시대의 수사학적 주체(el sujeto metafórico)의 중심에는 삶 / 죽음, 나 / 타

자, 현실 / 비현실과 같은 이항대립적 조합들이 자리잡고 있다.

바로크는 타자의 생소함을 존재 그 자체의 생소함으로 본다. 존재라는 것은 괴물과 같은 존재여서 동시에 나이기도 하고 타자이기도 하고, 같기도 하고 다르기도 하다. 칼데론의 “인생은 꿈이다(*La vida es sueño*)”에 나오는 탑 안에 갇힌 세히스문도(Segismundo)는 반은 인간이고 반은 짐승이다. 이것이 바로 바로크 예술에서 벌어지는 일이다. 자신의 존재 내의 타자에 대한 인식 혹은 새로운 것에 대한 인식이 바로 그것이다. 그리하여 바로크는 데카르트의 사유하는 주체(cogito)에 벼금 가는 현상이다. 아니 오히려 보다 더 구체적이다. 이것은 자기 자신의 기이함과 생소함 그리고 왜곡에 대한 느낌이다. 그리하여 신세계 문화의 다원성, 즉 무언가 불완전하고 이질적인 것이지만 생성하고 있는 존재가 바로크 속에 표현되는 것이다(González Echevarría, 1993: 218).

로베르또 곤살레스 에체바리아 교수가 묘사하는 타자의 존재 앞에 생소한 느낌에 대해서, 까를로스 푸엔페스의 「떼라 노스뜨라」 속의 두 주요 인물은 두 가지 반대되는 양상을 보인다. 펠리페(Felipe)는 타자의 존재를 부정하고 중앙집권에 대한 집착으로 카톨릭적이고 군주적 세계를 영속하려 한다. 한편, 셀레스티나 (Celestina)는 비전(秘傳)적 사고방식에 의하여 원심력(遠心力)적 태도를 취한다. 바로크적 에토스는 그것이 비록 정신분열증으로 몰지라도 주체 안의 또 다른 나를 인정하는 가치기준이다. 해방 철학의 주요 이론가인 엔리께 두셀(Enrique Dussel)은 기독교가 유일 신관에 의한 단일적인 코드가 지배적인 반면, 메소아메리카 문화의 중심 코드는 이원적인데, 이는 분명 자아 안에 스며들 수 있는 타자를 포괄할 수 있게끔 하는 문화 코드라고 주장한다(Dussel, 1992: 121).

미겔 레온 뽀르띠야(Miguel León Portilla)에 의하면 아즈텍 제신들의 창조의 신인 오메떼오뜰(Ometéotl)은 남성과 여성의 양성을 지니는 이중성의 신이기도 하다. 이렇게 상반되고 동시적인 특성을 지니기에 이 신은 모든 존재하는 삶의 생성자이자 우주적 지탱자가 되는 것이다(León Portilla, 1993: 92). 매리 밀러(Mary Miller)와 칼 타우베(Karl Taube)의 메소아메리카 종교에 대한 사전에 나오는 이중

성이란 항목에 대한 해설은 다음과 같다.

남성과 여성의 원리 외에도 삶 / 죽음, 하늘 / 땅, 천정(天頂)/ 지하, 낮 / 밤, 해 / 달, 불 / 물과 같은 이항대립은 혼한 것이다. 메소아메리카 종교 체계에서 이러한 이항대립은 보다 큰 이항대립쌍에 쉽게 병합되곤 했다.

이중성의 개념은 멕시코 고원의 초기예술로 거슬러 올라간다. 틀라꼬(Tlatilco)에서 나온 가면은 한쪽은 살아있는 인간의 형상을 보여 주고, 다른 한쪽은 해골의 형태를 보여 준다(Mary Miller and Karl Taube, 1993: 81).

여기서 이러한 서로 반대되는 이미지의 결합과 그 결과로 새로운 제 3의 이미지의 산출 혹은 이미지들의 나열과 새로운 표제(表題)로의 재편 등을 바로크 시의 전형적인 특질이기도 하다는 것이 우리의 주목을 끈다. 삶과 죽음을 동시에 형상화하는 이중적인 가면은 삶과 죽음의 경계, 지상과 천상의 경계를 뿌옇게 만들려 하는 바로크적 시도를 반영한다.

그럼 여기서 우리는 이렇게 자문해 볼 수 있다. 귀족적이고 동시에 야수적인 자신의 성격을 발견한 세히스문도의 고뇌와 그 이름 자체가 지상과 천상의 이중성을 상징하는 깨쌀꼬아뜰(Quetzalcōatl: 깃털 달린 뱀)이 자신에게 마법사들이 뚫라(Tula)로 방문하여 전네 준거울 속에서 자신을 발견하고 느낀 경악은 서로 동일하지 않았던가? 세히스문도가 이성적인 존재로 변화한다는 결론과 깨쌀꼬아뜰의 도주라는 이 두 경우 모두에 있어서 자신의 정체성의 발견이라는 계시적 순간과 더불어 자신의 진로에 대한 판단을 거치는 내재적인 묵시록적 상황을 거친다. 하지만 아즈텍의 내재적 묵시록은 보다 더 극적이다. 꾸아띠뜰란의 연대기를 보면 각기 재규어, 바람, 불, 물로 상징되는 태양들의 파괴 후에 올린또나띠우(Ollintonatiuh)라는 움직임을 상징하는 다섯 번째 태양이 오는데, 노인들이 얘기하기를 곧 대지의 움직임, 즉 지진이 나고 인간들은 굽추립 속에 사라질 것이라는 다섯 개의 태양이라는 신화가 나온다(León Portilla, 1993: 62). 이

러한 계시적 인식이 아즈텍 문화에 만연되어 있어서 목떼수마(Moctezuma)는 에르난 코르테스(Hernán Cortés)를 깨깔꼬아들의 현현(顯現)이라 보았다.

지금까지 언급된 삶의 양태로서의 이중성 혹은 자신의 정체성을 발견하는 거울의 이미지이나 절망적 깨달음과 같은 내적 묵시록적 상황은 중남미 토착 문화와 남부 유럽 혹은 스페인 식민지의 바로크의 특질적 상황으로 이를 단순히 상호연관 관계로 파악하게 할 뿐만 아니라 푸엔떼스, 빠스, 따마요 같은 20세기 주요 멕시코 작가들의 작품에 드러나는 바로크적 에토스 속의 메소아메리카 문화의 존재를 반영하는 주제의 가치 있는 명부(名簿)를 제공하기도 한다.

위에 언급한 세 작가들이 콜럼버스 이전 문화의 뿌리를 작품 안에 넣어서 그들 각각의 시학에 맞추어 변환시킨 것은 명백한 사실이다. 이 변환의 과정을 분석하는 것이 바로 이 연구의 중심 과제이다. 이들 작가들의 개인적 상상력 속에서 멕시코 문화의 전통은 새로이 창조되고, 근대적 삶 속에서 토착 문화의 세계관이 재조명된다. 여기서 그들이 근대성에 대해 어떠한 태도를 취하는 가가 의문시된다. 근대성은 그들에 있어서 하나의 도피인가, 아니면 저항인가?

II. 메소아메리카의 우주관과 바로크적 에토스

1. 카를로스 푸엔떼스(Carlos Fuentes)

까를로스 푸엔떼스의 작품들은 거의 각 작품을 둘러싸는 시간과 공간 안에서 총체적인 시대정신 (zeitgeist)을 드러내려 한다. 그 중 「허물 벗기」와 「페라 노스뜨라」는 이러한 푸엔떼스의 총체적 소설 작법의 대표적 예라 할 수 있다.

「허물벗기」에는 금세기의 멕시코, 뉴욕, 프라하, 팔라르키²⁾, 그리

2) 그리스의 휴양지

고 부에노스 아이레스를 배경으로 작중 인물들이 겪은 에피소드와 일화들이 모자이크식으로 펼쳐져 있다. 외양적으로 이 소설은 하비에르라는 멕시코 작가의 지적이고 예술적인 모험의 실패와 프란쓰라는 옛 나치 당원의 육체적 소멸에 대해 다루고 있다. 그들은 함께, 그리고 각각의 파트너 엘리자베스와 이사벨을 동승하고, 차를 몰고 멕시코 근대화의 상징인 멕시코 시티에서 베라그루스로 가는 고속도로를 타고 여행가는 도중이었는데, 가던 길에 출률라에 들르게 된다. 거기서 피라미드로 가서 서로를 잊게 되는 경위가 이 소설의 주요 플롯을 형성한다. 고대 멕시코의 무역의 중심지였던 출률라의 피라미드는 아즈텍력으로 한 세기에 해당하는 52년마다 피라미드를 기존의 층 위에 쌓아 여러 개의 층으로 겹쳐져 있는 것으로도 유명한데, 각 층마다 메소아메리카 문명의 각기 다른 시기와 문화를 반영한다. 이 소설의 맨 처음에 나오는, 출률라 골목길에 있는 개들의 울부짖음 소리는 세월을 거슬러 올라가 에르난 코르페스의 군대가 아즈텍 왕자들을 살해하는 장면을 연상시킨다. 이것은 이 소설 전반에 면면히 흐르는 회생 제의의 첫 전주곡으로 메소아메리카 문화의 회생, 스페인 정복자들에 의한 인디오의 회생, 나치에 의한 유대인의 회생, 하비에르와 엘리자베스, 그리고 프란쓰와 이사벨 사이의 감정싸움으로 인한 서로에의 가학, 피라미드의 붕괴로 인한 프란쓰와 엘리자베스의 죽음 등의 시공을 초월한 회생 제의가 연속적으로 일어난다. 책 제목이 말하듯이 이 소설은 인간을 위하여 껍질을 벗는 재생의 신 시페 토펙(Xipe Topec)의 기호 아래 옛 것은 새 것에 자리를 물려주어야 한다는 상징이 나온다. 늙은 엘리자베스는 자신의 20대를 연상시키는 이사벨을 보며 하비에르가 이사벨과 관계를 맺는 것에 절망한다. 프란쓰는 또 다른 결말에서 역시 새로운 세대를 상징하는 비트족 젊은이들의 심판을 받고 처형당한다.

「허물 벗기」와 같은 해인 1967년에 출판된 「성역」에서는 아폴로도로 (Apolodoro)가 해석한 「오딧세이」라는 표면적 텍스트 구조 안에 타자가 동물의 형태로 드러나는 나우알리(nahualli)이라 하는 메소아메리카 신화에서의 이중성이라는 개념이 잠재해 있다. 육체적으로나

상징적으로나 불멸의 존재가 되고 싶었던 은막의 스타인 어머니를 사랑하는 미또는 어머니의 멸시를 받다 개로 변한다. 마지막에 이 개는 역설적으로 자신의 승리를 주장하게 되는데, 이는 죽음이나 자연 혹은 숨어 지내던 또 다른 나와의 공존을 암시한다. 또 미또의 승리는 우리에게 포스트모던한 상황에 대한 나름대로의 윤리적 대답이라 볼 수 있는데, 여기에는 비록 그것이 개의 울부짖음과 같이 우리에게 불완전하고 이해할 수 없는 형태의 메아리로 보이는 것에 그친다 하더라도, 죽음에 대한 공포와 정신분열증에 맞서는 대안은 죽음과 삶을 대립관계가 아닌 상호 보완적인 관계로 보는 메소아메리카적 에토스라는 작가의 인식이 담겨 있다.

「떼라 노스뜨라」에서 푸엔떼스는 「허물 벗기」의 인물들과 사건들을 증폭해 놓는다. 화자의 목소리는 「허물 벗기」에서 보다 더 자주 허물을 벗어 던지고, 결과적으로 다른 목소리로 계속해서 변환하고 자신을 숨겨 호세 미겔 오비에도는 이 작품을 다양한 목소리들이 엮어 내는 심포니라고 평했다. 「떼라 노스뜨라」는 로마 제국으로부터 1999년에 이르는 역사적이고 혹은 가상의 일련의 사건들을 시간과 공간을 재분배하며 전개된다. 역사와 스페인 문학의 고전들을 「떼라 노스뜨라」라는 또 하나의 가상의 현실 속에 융해하고 재창조하며, 푸엔떼스는 이베리아적 역사와 상상력에 대한 알레고리를 만들어 낸다. 이 소설의 주 배경은 에스코리알이다. 이 소설이 로마 시대, 아즈텍 시대, 16세기와 17세기의 스페인, 1999년의 세기말 파리라는 시간적 모자이크를 짜며 전개되는 동안, 에스코리알은 시간의 흐름처럼 속세적 쾌락에 대한 거부의 상징을 지니며 소설의 공간적 중심에 위치하고 있었다. 에스코리알은 자신을 거부하는 위협 앞에 자신의 권력을 보호하고 공고히 하려는 펠리페의 기념비적 요새이자 무덤이었다. 이러한 중심 담화(談話) 안에서 부수적 담화들이 정치, 철학, 이념 등 그 어떤 담론에서든지 상이한 이데올로기를 가지는 담론 속에 편입되며 각기 그 담론들이 바흐전의 대화이론에서처럼 서로 주도권을 지니기 위해 투쟁을 하는 양상을 보여 준다.

로마 황제 티베리우스 시저는 자신이 살해한 아그리파의 망령의

손에 의해 죽는다. 16세기 스페인에 펠리페의 위협세력으로 발가락이 여섯 개씩 있고 등에는 십자가 문신이 있는 세 이복 형제들이 출현하는데, 대서양을 떠다니는 세 병 속의 하나에 그들의 출신이 아그리파의 현현(顯現)이었다는 내용의 원고가 발견된다. 그리하여 로마시대의 권력의 암투는 또 다른 강력한 왕국인 황금세기 스페인의 왕궁에서도 재현되는 것이다.

「페라 노스뜨라」는 우리에게 스페인과 중남미의 독재자들의 원조라 할 수 있는 펠리페를 통하여 절대 권력의 추구와 종적 지배구조라는 이베리아 반도와 그 식민지 문화의 한 단면을 보여 준다. 신세계를 인정하지 않으려는 펠리페의 노력은 자신이 정돈해 놓은 세계의 범위를 넘어가는 그 어떤 가능성도 거부하려는 몸부림의 반영이다. 병 속의 원고가 담고 있는 진리나 자궁 속으로 기어 들어가는 쥐를 통하여 회화적으로 드러나는 펠리페의 부인 이사벨의 악몽과 같은 성적 불만은 왕조의 금욕적이고 반종교개혁적인 인식론적 질서를 위협한다.

소설이 끝날 때, 세 이복 형제 중 하나인 순례자의 현현(顯現)인 뿔로와 3세기가 지나서 되살아난 셀레스띠나는 종말론적 순간에 사랑을 나누다 양성 동형체(el ser andrógino)로 변신한다. 그리하여 기나긴 권력 투쟁의 역사는 끝이 나는데, 사랑의 행위가 나와 타자와의 간극을 없애 버렸기 때문이다. 이 두 인물의 마지막 포옹이 천상의 힘과 시간의 흐름을 뒤흔드는 대지의 어머니의 결합의 상징이라면 그 후의 자기 충족적인 양성의 존재는 아즈텍 우주의 생성의 신 오메메오뜰을 상징한다고도 볼 수 있다. 이리하여 다섯 개의 태양의 신화처럼 묵시록적 상황과 창세기적 상황이 동시적으로 일어나고 있는 것이다.

「허물벗기」에서 묵시록적 상황은 고대 멕시코의 피라미드에서 일어나지만 그 묵시록의 형식은 파괴와 신의 구속(拘束)과 최후의 심판이라는 지극히 기독교적인 구도에서 나왔다. 이 소설의 주인공 하비에르는 멕시코 지식인으로 다년간 국외에서 살았고 모국의 고대 문명에 대한 강한 애착과 향수를 가지고 그 문명의 우주관에 대해

간략하게 메모를 적는다. 이러한 향수는 폭력과 인신제의라는 보다 보편적인 틀 안에서 고대 멕시코 문화를 바라보려는 작가 까를로스 푸엔떼스의 욕망이다. 에르난 꼬르떼스 군대의 인디오 학살은 나찌의 유태인 학살과 병치된다. 고대 멕시코 신들의 분노는 피라미드의 내부로부터 폭발함과 동시에 비트닉족들은 기독교적 최후의 심판을 중재(仲裁)한다.

「페라 노스뜨라」에서 서양력으로 두 번째 천년의 말년에 새로이 묵시록적 상황이 발생한다. 가장 최후의 생존자인 순례자-께쌀꼬아들의 현신(現身)인 뿔로 페보와 수 세기가 지나 재림한 셀레스티나는 절망적인 상태에서 사랑을 나누고, 이러한 성교는 그들을 양성인간으로 바꾸어 놓는다. 이 양성인간은 자가생식 능력으로 고대 멕시코 신들의 기원이 되었던 오메떼오풀처럼 새 천년의 창시자이다. 새 천년의 차가운 태양은 고대 멕시코 신화의 다섯 번째 태양의 시간관에 부합한다. 그리고 양성인간의 후예들은 원죄의식이 없고 영원한 폐락 속에 산다. 페라 노스뜨라의 묵시록적 내용은 반기독교적이다. 고대 멕시코 우주관이 펠리페가 절대화시키려 했던 카톨릭 질서 안에 편입된다. 까를로스 푸엔떼스가 코스모폴리탄한 배경에 은근 슬쩍 비치는 고대 멕시코 우주관의 이해와 그것의 텍스트 내로의 삽입된 양식은 「허물벗기」와 「페라 노스뜨라」와의 10년이란 세월 동안 많은 변모를 겪었다. 허물벗기에서 드러나는 고대 멕시코 문명에 대한 향수는 「페라 노스뜨라」에서 근대성에 대한 비판의 도구와 대안으로 급격히 변화하는 것이다.

전통적인 메소아메리카의 이원 구도에 카발라의 삼원 구도를 삽입하여 푸엔떼스는 종래의 께쌀꼬아들의 신화를 변형시켜 놓는다. 근 이천 년간 기독교의 억압에서 견디어 온 유대 신비주의와 비전(秘傳)적인 전통에 고대 멕시코의 신화적 모티브를 동일선상에서 융합시키며, 까를로스 푸엔떼스는 메소아메리카 문명이 이제 더 이상 화석이나 폐허로 남아 있는 것이 아니라 현재에도 유효하고 가치 있는 세계관이 있다는 것을 우리에게 보여 준다.

「페라 노스뜨라」는 1492년 이전에 스페인에 존재했던 세 개(기독

교, 유대, 이슬람)의 문화, 르네상스와 바로크 문화, 메소아메리카 문화, 현재의 대중 문화 등의 오늘날 스페인어권 세계의 근간을 이루는 다양한 문화를 융합시킨 근대적 바로크를 제안한다. 그러한 바로크적 에토스는 근대성의 위기에 대한 하나의 대안이 될 수 있다는 것이 작가의 생각이다. 오늘날 일어나고 있는 근대성의 위기는 16세기 스페인의 왕궁 엘 에스코리알에서 시작되어 1999년 파리에서 가시화의 정점에 이르는데, 셀레스티나의 형상 아래 이러한 역사적 위기가 재현되는 것이다. 펠리페가 서른 세 개의 계단을 오를 때 듣는 목소리는 새로운 천년의 창세기에 양성인간의 모습으로 현현(顯現)되는 것이다.

2. 옥따비오 빠스 (Octavio Paz)

『태양의 돌』은 신화적 형식과 구조와 근대적 삶의 일상 소재를 잘 조합시킨 빠스의 문학성을 돋보이게 하는 작품이다. 이 시는 금성의 주기 일수인 584행의 11음절 싯구로 되어 있는데, 마지막 6행은 맨 첫 6행과 동일하기 때문에 제외된다. 처음과 끝이 반복되는 원적 구조는 독자에게 이 시가 또 다른 원으로 다시 반복할 수 있음을 암시 한다. 고대 멕시코인들은 태양과 금성이 다시 만나는 584일을 주기로 한 주기의 끝과 또 다른 시작이 있다고 보았다(Paz, 1990: 674-675). 이 시에는 마침표 없이 쉼표로 연결되는데 마지막 쉼표와 첫 6행과 반복되는 마지막 후렴구는 이 시가 영원히 회귀하는 세계를 그리고 있음을 보여 준다. 이 시는 분명 고대 멕시코인들의 성스러운 달력을 암시하지만 시의 화자는 시적 상상의 눈으로 태양의 돌을 본다. 이러한 상상력은 아즈텍 우주관으로부터 배양을 받은 것뿐 만 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 표현하는 가에 주목하고자 한다. 그리고 이 문제는 빠스가 자신의 시 안에서 중남미 원주민들의 우주관을 어떻게 보편

화, 세계화시키는 가 하는 문제와 직결되어 있다. 이 시의 제목이 암시하듯이 “태양의 돌”은 아즈텍의 시각에서 세계 역사의 모든 순간들을 해석하려 한다. 이러한 아즈텍의 우주관을 통한 보편화 작업은 영원한 여성이란 이미지를 매개로 그 의미를 성취해 나간다. 이 여성에 대한 복합적이고 다원적인 이미지는 열정을 통한 재생과 우주의 신비적인 힘이 하나가 되는 우주의 음의 원리와 합일이 되며 역사의 원동력 구실을 한다(Philips, 1972: 16).

「태양의 돌」은 아즈텍 캘린더라 불리는 거대한 돌에 대한 시적 명상 뿐 아니라 화자가 태양의 돌에 동화되는 과정을 그린 시이다. 우주의 여인에 부여된 대지의 속성은 화자의 옷을 벗기고 땅 속의 심연으로 끌고 간다. 대지는 시간의 역사의 문지기로서 그 내부의 마그마는 대지의 여신에 흡입된 화자의 육신에 해독 할 수 없는 기호를 새긴다. 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 하는 가에 있다. 사랑하는 여인의 부드러운 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. 그 자신이 텍스트로 변환되기 위해선 자신의 모든 과거와 사념을 비워 내야 한다. 대지의 뮤즈는 화자를 태양의 돌의 중심인 ‘원의 중심으로’ 이끈다. 여기서 화자의 얼굴은 아즈텍 캘린더인 태양의 돌의 중심 얼굴로 치환된다. 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:

태양의 돌에서 모든 시간들은 한 순간으로 집약되고 모든 공간들은 어느 한 공간으로 응축되어 나타난다. “태양의 돌”에서 시인은 자아와 타자가 육체적이거나 정신적으로 융합하는 완벽하고 초월적

인 순간을 추구한다. 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 명기해 둘 필요가 있다. 오히려 이 순간은 우연에 의한 즉흥적이고 찰나적인 계시에 가깝다. 태양의 돌 표면에 있는 원심적이고도 구심적인 여러 개의 원들의 다양한 평면 안에서 각각의 궤도는 안으로 향하기도 하고 바깥으로 향하기도 하며 서로 연관되어 있다.

태양의 돌 한 가운데 있는 얼굴의 주인공을 놓고 그것이 태양의 신(Tonatiuh) 아니, 대지의 여신(Tlatelcuhtli)이니 하는 논란이 고고학자 간에 논란이 있어 왔다.³⁾ 그런데 빠스의 시에서는 이중 그 어느 가능성도 배제하지 않는다. 오히려 더 나아가 그 얼굴은 시인 자신의 얼굴로 치환되기도 하고 인류 모두의 얼굴로 치환되기도 한다. 이러한 시적 비약의 과정에서 세계사에 있어서의 주요 순간들과 근대화로 인한 모순들이 파노라마식으로 비춰지며 이러한 사건들의 파노라마는 영원한 의미를 지니는 여인과의 사랑의 순간으로의 회귀를 통하여 초월적 순간을 추구하려는 화자의 노력과 대비되어 나타난다.

「태양의 돌」에 나타나는 도도한 역사의 흐름은 아즈텍의 시간관을 따라 원형의 구조로 나타나는데, 크로노스적인 즉 수량적 시간의 흐름이 아닌 사랑 내지 공동체 의식이 충만한 시간들의 연속, 즉 카이

3) 태양의 신인 또나띠우를 태양의 돌로 보는 이론은 바로 이 돌이 다섯 개의 태양 신화에 그 바탕을 둔 데 착안, 그 중심 얼굴은 당연히 또나띠우일 것이라 주장하고 제의용 칼처럼 생긴 혀를 그 구체적인 증거로 내세운다. 위의 주장은 헤르만 바이어(Hermann Beyer), 알폰소 까소(Alfonso Caso), 안토니오 로렌소(Antonio Lorenzo) 등에 의하여 확인된다. 반면에 카를로스 나바레떼(Carlos Navarrete)와 도리스 하이든(Doris Heyden)은 태양의 돌의 중심 얼굴에 새겨진 눈이 있는 손톱과 송곳니, 그리고 구슬 팔찌의 모습은 또나띠우에 나타나지 않고, 대지의 여신인 틀랄페꾸뜰리(Tlaltelcuhtli)의 조각에서 나타난다고 본다. 그들에 의하면, 불에 그려진 원들은 대지의 여신의 전형적 혼적이다. 그들은 아버지 태양의 신과 어머니 대지의 여신의 관계가 고대 멕시코 문명의 우주관의 특징인 이중성(dualismo)을 드러내는 것으로 해석한다.

Hermann Beyer, "El llamado Calendario Azteca: Descripción e interpretación del Cuauhxicalli de la Casa de las Águilas" *El México Antiguo Tomo X*. 1965, p.149 ; Carlos Navarrete y Doris Heyden, "La Cara Central de la Piedra del Sol: Un Hipótesis" *Estudios de Cultura Náhuatl* 11: 357, 1974.

로스적 즉 질적 시간의 연속이 개개인들에겐 순간에서 영원으로 이끄는 초월의 순간을, 역사에게는 그를 지탱시켜 주는 원동력 구실을 한다. 이러한 시적 도약의 이면에는 아즈텍의 독특한 우주관과 시간관이 초현실주의와 어우러져 있는 빠스 특유의 바로크적 에토스가 담겨져 있다. 즉 그것은 삶과 죽음, 자아와 타자의 경계가 지워진 가치 기준인데, 아즈텍 사람들은 죽음과 삶이 대립적 관계에 있지 않고 서로의 자양분이 되는 상호 보완 관계에 있다고 보았다.

그리고 이 시는 멕시코 근대 사회에 대한 비판이 담겨있는데 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 들킬거리는데, 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 회생자의 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 시안에 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 정신세계에는 추상적 시간이나 공간의 개념이 없었고, 단지 구체적인 시공간만이 존재했었다. 세상이나 인생의 현상은 각각 구체적인 시간과 공간을 지녔으며, 미래에 대해 추측할 수 있는 억양과 느낌은 이러한 구체적인 시간과 공간의 결합에 따라 달랐다. 이러한 시

공간들은 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.

이러한 고대 멕시코 철학의 기저에는 이중성(dualidad)의 원리가 깔려 있어서, 세계를 서로 대립되는 대상의 조합으로 보았다. 이 바로크적 에토스는 근대성(modernity)을 비판하는 도구가 되기도 하고 타자에 대한 배려와 죽음이 삶의 활력소가 되기도 하다는 인식을 통해 우리를 포월로 이끌게 한다.

「살라만드라」라는 시에서 빠스는 메소아메리카 신화에 대한 깊은 관심을 드러내며 불 속에서도 살아 남는 서구의 신화적 동물인 살라만드라에 아즈텍 신화의 대표적 인 희생의 상징인 쏠로뜰(Xolotl)의 이미지에 사아군(Bernardino de Sahagún)의 「뉴에바 에스파냐 문물에 대한 역사서」(Historia general de las cosas de Nueva España)에 나오는 다섯 번째 태양의 탄생에 대한 대목을 삽입하며 그리스 신화적 속성과 아즈텍 신화적 속성을 이 신비스런 양서류 동물에 부여한다. '살라만드라'라는 단어가 지니는 이중적 (anfibológico) 의미 혹은 이중적(anfibiológico) 삶은 원초적이고 동시에 신화적인 의미를 암시한다. 쏠로뜰은 깨쌀꼬아뜰의 동물로 변형된 분신(doble; nahualli)이다. 쏠로뜰은 다섯 번째 태양의 순환을 위해 신들의 의해 희생제의로 낙점된 후 개-옥수수-선인장-물고기(Axolotl)로 변신하며 피신하나 끝내 잡혀 희생되고 만다. 이러한 계속된 변신은 물과 육지에 살고 자신을 보호하기 위해 피부색깔이 변하는 양서류적 성격의 신을 암시한다. 쏠로뜰과 아쏠로뜰이라는 음운적 유사성에 의한 연계에 고무 받아 빠스는 살라만드라라는 양서류적이고 이중적인 형상을 추출해낸다. 여기서 살라만드라는 정신과 물질의 중재자, 그리고 삶과 죽음의 교량 역할을 한다. 언어화할 수 없는 대상인 살라만드라는 단지 근대인의 신화적 세계나 기원에 대한 향수나 기원에 대한 불타는 언어로서 존재할 뿐이다. 그것은 결코 고정된 의미로 포착되지 않는(inasible) 대상이다. 단지 살라만드라의 미끈미끈한 기표만이 텍

스트 위에 떠 다닐 뿐이다. 그럼에도 불고하고 살라만드라는 우리에게 변용(*transfiguración*)과 정화(*consagración*)된 마술적이고 신화적 힘으로 문득문득 자신의 화려한 이미지를 내보일 것이다. 이것이 바로 빠스가 찾는 시적 계시의 순간이고 영원한 현재의 순간이다.

「살라만드라」와 「태양의 돌」은 옥파비오 빠스의 모든 시들 중에서 특이한 위치를 점유한다. 「살라만드라」는 동물의 이름을 시 제목으로 다는 유일한 시이고 「태양의 돌」은 고대 멕시코 유물에 대한 가장 광범위한 논의를 담는 작품이다. 태양의 돌이나 살라만드라 같은 시적 대상은 매우 모호하고 가변적인 대상들이다. 태양의 돌의 중심 얼굴은 숱한 변신과 시적 화자를 포함한 여러 대상과의 병치(*yuxtaposición*)를 거쳤고, 「살라만드라」에서는 이중적인 양서동물적 특질과 고대 멕시코와 서구전통에 대한 이중적 신화적 암시가 나온다. 이러한 애매모호성(*ambivalencia*)은 신화적 시기와 근대 시대의 서로 다른 기호들의 병치를 통해 조심스럽게 조합되며 바로크적 에토스를 형성한다. 그리고 이 에토스는 사회적 도그마로 고정된 현실에 맞서 초현실주의적인 시적 의식의 자유로운 흐름을 통하여 더욱 공고화된다.

3. 루피노 따마요(Rufino Tamayo)

「떼라 노스뜨라」는 다음과 같이 끝난다: “빠리의 교회에서는 열 두 번의 종소리가 울리지 않았다. 하지만 눈 오는 것이 멈추어졌고 그 다음 날에는 차가운 태양이 떠올랐다”(Fuentes, 1985: 783).

빠스의 루피노 따마요에 대한 글에서의 마지막 부분은 다음과 같이 끝난다: “오늘날의 다른 화가들과 차별화 되는 따마요의 회화 세계에 대해 한 마디로 요약해 말한다면 나는 주저 없이 ‘태양’이오라고 말할 것이다. 태양은 그의 모든 그림에서 가시적으로 혹은 비가시적으로 존재한다. 따마요에게는 밤조차도 탄화된 태양일 뿐이다”(Paz and Lassaigne, 1994: 23).

「떼라 노스뜨라」에서의 차가운 태양이 새로운 천년의 다섯 번째

태양을 암시한다면, 따마요에 있어서 태양은 근원적 빛의 원천(源泉)이다. 그리고 이 빛에 비추어진 대상들은 우주와 직접적인 유추관계에 있는 자연의 원형들이다. 따마요와 메소아메리카 예술에의 관심은 멕시코 벽화주의자들처럼 이데올로기 차원에서의 믿음 체계에서 우러나온 것이 아니라 미학적 동질감으로부터 비롯된다. 옥따비오빠스는 리베라, 오로스코 그리고 시케이로스로 대변되는 벽화주의에 맞서 따마요를 옹호하면서 다음과 같이 적는다.

1950년에 쓴 엣세이에서 이미 나는 멕시코 회화사에 있어서 벽화주의 예술의 정치적이고 교훈적인 급진주의 속에서도 빛나던 따마요의 역사적 중요성에 대하여 언급한 바 있다. 따마요의 독창성은 그 당시 멕시코 예술가 사이에서 있었던 회화와 정치적 담론 사이의 혼동에 대한 명확한 비판과 지적에 있었던 것이 아니고 대상에 대한 비판적 자세에 있었다는 것을 덧붙여야겠다(Paz and Lassaigne, 1994:10).

따마요는 본능적으로 콜롬버스 이전 시대의 조각들에서 엄격한 기하학적 구도와 볼륨에 대한 단단한 질감 그리고 재료에 대한 충실햄을 배운다. 그 자신도 자신의 그림에서 나타나는 인물들의 육체의 부분 분할을 메소아메리카의 미학으로부터 차용했다고 주장한다.

사람들이 나의 그림의 색채에 대해서 이야기한다. 하지만 내 그림에는 색깔만 있는 것이 아니다. 나에게 있어 근원적인 또 다른 요소는 분할인데 이는 나의 미술의 멕시코적인 것을 드러내는 것이다. 이러한 분할은 내 화폭뿐이 아니라 색채가 그렇게 중요시되지 않던 고대 멕시코 작품들에서도 나타난다.

꼬르떼스 이전의 예술에는 경탄할 만한 그 무엇인가가 있다. 머리가 몸체에 비하여 현저하게 작다거나 때로는 그 반대로 나타나기도 한다. 자연을 모방하려 하지 않았고 그렇기에 작품들은 정확하지는 않다. 메소아메리카의 예술은 고딕 미술처럼 신을 찬양하려 들지 않고 단지 신에게 외치고 그의 인내를 구하기 위하여 다가간다. 바로 거기서부터 피라미드의 엄청난 볼륨이 나오고 메소아메리카 예술의 근간이라 할 수 있는 숭고함에 이르게 하는 괴물성 내지 기이함이 나오는 것이다. 바로 이러한 사실은 신화로부터 도출되는데 또한 이것은 또 다른 신화를 만들기도 한다. 신들은 괴물처럼 끔찍한 위엄을 지닌 것으로 나타난다.

이것은 미적 예술이 아니라 실용적 차원에서 말할 수 있는 방어적인 예술이다(Tibol, 1994: 21).

여기서 따마요는 메소아메리카 예술의 대상에 대한 변형되고 왜곡된 미학과 바로크적 괴물성에 대해 지적한다. 이러한 변형은 단순한 미학이 아니라 방어적인 에토스를 담는 실용적 의지의 표상이라고 설명한다. 옥파비오 빠스는 콜럼버스 이전의 미술은 공간과 세계에 대한 비인간적 미학의 표출로 설명한다(Paz and Lassaigne, 1994: 21). 근대 사상에서 인간은 더 이상 세계의 중심이 아니고 모든 사물의 척도가 될 수 없다. 이러한 생각은 고대 멕시코인들이 품었던 인간과 우주에 대한 인식과 그리 멀지 않다. 인간의 형상은 비인간적 공간의 기하학적 분할의 세계로 흡입된다. 전통적 서구 회화에서 우주는 인간의 반영이고, 고대 멕시코 예술과 근대 미술에서 인간은 우주의 상징으로 표상될 뿐이다. 빠스는 콜럼버스 이전 시대의 예술의 상징성이 따마요의 회화로 변형되었다고 주장한다.

인간과 우주와의 관계는 따마요의 작품 세계에 있어서 가장 중요한 테마이다. 「우주적 공포」(Terror cósmico, 1953)에서는 무한한 우주 앞에 있는 인간의 형언할 수 없는 고독을 보여 준다(Paz and Lassaigne, 1994: 36). 「무한 앞에 있는 인간」이라는 그림에서 기하학적 형상을 지닌 거대한 인간은 위엄스런 발걸음으로 전진하며 자신을 비추는 별빛을 무한한 우주에로 돌려 놓는다. 따마요 그림에서 인물의 거대화는 우주와의 관계에 있어서 인간의 위대함을 드러내는 구실을 한다.

1956년에 따마요는 휴스턴에 있는 사우스이스트은행에 벽화를 그리는데 아메리카의 풍요로움에 대한 알레고리적 작품이다. 작품의 윗 부분에 아메리카를 구성하는 듯한 서로 다른 피부 색깔의 두 인물이 서로 포옹을 하고 있는데 문화적 혼성이 아메리카의 영혼을 풍요롭게 한다는 메시지를 담고 있다. 왼쪽에 십자가와 함께 있는 형상은 백인을 나타내며 오른 쪽에 있는 인디오는 깨찰꼬아뜰과 함께 있다. 이러한 혼합의 이미지는 「떼라 노스뜨라」의 마지막 장면을 연

상케 한다. 비슷하게 대치를 이루는 벽화가 멕시코 시티에 있는 고고 인류학 박물관의 입구에 있는 「이중성」(Dualidad)이라는 벽화이다. 왼편에 있는 재규어와 그의 검은 그림자는 뼈즈깔리뽀까를 상징하는데 밤을 배경으로 하고 있다. 오른편의 께쌀꼬아뜰은 태양을 배경으로 왼편의 뼈즈깔리뽀까와 대치하고 있다. 이는 낮과 밤, 선과 악으로 대비되는 메소아메리카 특유의 이중성을 보여주는데 이 두 대비되는 신들의 투쟁은 메소아메리카 신화와 역사의 원천(源泉)이 되어 왔다. 멕시코 외무부 건물 벽화인 「멕시코인과 세상」(El mexicano y su mundo)에서는 이러한 두 신의 대치에서 생성된 멕시코인이 이분법적 굴레를 깨고 새로운 세계로 향하는 모습을 보여준다.

도그마틱한 이분법적 구도의 해체와 응합을 본격적으로 보여 주는 작품으로 「흰 누드」(Desnudo blanco)가 있다. 붉게 얼굴이 달아오른 여인의 누드의 그림자에는 남성의 실루엣이 나오며 이중성이 양성동 형체적인 모습으로 드러난다. 여인의 붉은 얼굴은 성적 엑스타시스를 드러내고 그녀를 쪼는 듯해 보이는 주위의 새들은 이러한 성적 욕망의 은유적 매개체이다. 태양을 상징하는 듯하기도 한 여인의 붉은 얼굴은 남성의 귀신과 같은 희고 투명한 얼굴과 대비를 이룬다. 에로스와 타나토스의 양면적 구도 속에서 남성과 여성, 삶과 죽음 등의 이분법적 가치 기준이 해체된다.

III. 세 대가들이 지닌 근대의 볼록거울: 메소아메리카 문화와 바로크

까를로스 푸엔떼스와 옥따비오 빠스 그리고 루피노 따마요는 동시 대인이지만 메소아메리카 문화를 전용(轉用)하는 스타일은 사뭇 다르다. 예를 들어 변신이라는 주제는 푸엔떼스의 「성역」과 「떼라 노스뜨라」에서 나타나고 빠스의 「태양의 돌」에서도 빈번하게 드러난다. 따마요의 「흰 누드」라는 그림도 변신에 대해 간접적으로 암시하

고 있다. 하지만 작가에 따라 문맥에 따른 느낌과 효과는 틀리다. 「성역」에서의 주인공의 개로의 변신은 우의(愚意)적이어서 분열증세에 빠진 미또의 심리상태를 효과적으로 드러내고, 「페라 노스뜨라」에서 펠리페의 늑대로의 변신 역시 권력의 기원(로물로스)에로의 회귀를 우화적으로 드러낸다. 한편 셀레스티나와 순례자의 재생(再生)은 한 영혼이 완벽에 이르기 위해서는 여러 생(生)을 필요로 한다는 카발라적 세계관이 스며들어 있다. 빠스의 “태양의 돌”에서 태양의 돌을 응시하는 시적 화자는 자신의 얼굴이 성찰 대상인 돌의 중심 얼굴로 변환되고 곧 이어 그 얼굴은 연인의 얼굴로 치환되기도 하고 모든 이의 얼굴로 변화한다. 이는 주체와 객체와의 환치라는 놀라운 주객전도(主客顛倒)를 보여주는데 윤리학적으로 볼 때 상호배려적 측면의 쥐르겐 하버마스나 칼 오토 아펠의 ‘의사소통이론’을 넘어 임마누엘 레비나스나 그 영향을 받은 해방철학자 엔리께 두셀의 보다 적극적인 자아와 타자와의 공동체적 일치를 지향하는 측면을 보여 주는 것이다. 따마요의 「흰 누드」에서의 붉게 달아오른 여인의 얼굴은 자아(self)의 변신을 암시하고 환영처럼 비친 남성의 모습은 그것을 구체화시킨다. 사실 자끄 라깡 이후의 정신분석학에서 주체(subject)라는 개념은 타자까지 포함하는 개념인데 「흰 누드」는 그러한 자아에서 주체로의 전환을 상징적으로 드러낸다.

때때로 따마요에 있어서 메소아메리카 문화의 형상화는 사포테카(Zapoteca)와 미스테카(Mixteca) 문화의 요람이었던 오아하까(Oaxaca)에서의 그의 어린 시절의 기억과 혼용되기도 한다. 푸엔페스의 작품에 있어서 콜럼버스 이전 문명의 요소는 총체적 역사의 중요한 한 요소로 자리매김되고 있으며 그 문명 유산의 근대문명 내에 있어서의 실존적인 의미는 중요한 모티브가 된다. 빠스에 있어서는 삶과 죽음의 문제와 같은 보다 존재론적이고 형이상학적으로 전통문화적 요소가 접근된다.

바로크 문화는 이 세 작가의 시학 혹은 미학의 형성에 근원적인 영향을 끼쳤으며 그들 또한 바로크에 대한 열정과 관심을 보여왔다. 「세르반테스: 독서의 비평」(Cervantes o la crítica de la lectura)라는

비평집은 곧 「페라 노스뜨라」의 주해서이며 푸엔떼스가 이 소설을 쓰며 참고했던 도서목록이 이 에세이집의 부록으로 실려있다. 옥파 비오 빠스 역시 「십자가의 후아나 수녀: 신앙의 계략들」(Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe)⁴⁾의 저자이며 바로크 시에 대해서도 여러 엣세이를 남겼다. 따마요가 가장 좋아했던 화가는 르네상스의 미적 규범을 깨고 매너리즘을 연 엘 그레코와 스페인 바로크의 대가 벨라스케스였다.

아마도 이 세 대가들에 대한 메소아메리카 세계관과 바로크 문화의 영향을 찾는 일은 불필요한 일인지도 모른다. 그들 모두 스페인어를 모국어로 하는 멕시코인이기 때문이다. 하지만 국제 문화 시장에서의 그들 작품의 인기와 영향력을 고려해 볼 때 그들의 독창성과 보편성을 동시에 연구해 볼 필요가 있다. 그리고 이 대가들의 예술세계의 보편성의 문제는 근대성에 대한 대안으로서의 바로크적 에토스에 있어서 메소아메리카 문화의 세계관을 논의하는 필요성을 제기한다. 이 새로운 미학은 이성 우월주의와 직선적인 역사관을 위장한 전체주의가 야기하는 공포에 맞선 세 대가들 나름대로의 성찰적 대답이다.

르네상스 미학이 유기체적이고 자기충족적인 고전적 현실의 규범적 반영이고 매너리즘은 그러한 현실의 연장을 단절적으로 보아 명암의 대비가 강하고 정적인 반면 바로크는 그 현실 자체를 혼들어보고 변형시켜 표현한다. 그렇다고 바로크가 현실 자체를 부정하는 것이 아니고 오히려 너무도 일상화되어 그 의미를 잃어버린 현실을 일깨워 과장, 역설, 치환 등의 볼록거울을 통하여 현실을 비판적으로 일깨우는 구실을 한다. 그래서 중남미의 바로크는 비록 스페인의 영향을 받은 미학이지만 역설적으로 반식민주의 에토스를 지니는 것이다.⁵⁾ 그러한 에토스가 카르펜티에르나 레사마 리마의 주장대로 현재 까지 문화적 단절 없이 이어 내려와졌다고 볼 때 그리고 두셀의 주장처럼 근대성은 1492년부터 태동되었다고 볼 때 무엇에 대해 일관

4) 이 엣세이는 그의 엣세이 중 단연코 가장 방대한 분량을 지니고 있다. 그가 얼마나 식민지 시대의 바로크 문화에 관심이 있었는가를 보여주는 단면이다.

5) 이에 대해서는 호세 후안 아롬(José Juan Arrom)의 「중남미 문학체계」(Esquemas de las letras hispanoamericanas)의 66-67쪽을 참고바람.

적으로 비판적이었는지는 자명해진다.

IV. 근대성에 대한 대안으로서의 바로크적 에토스를 향하여

루피노 따마요의 「흰 누드」와 까를로스 푸엔떼스의 「페라 노스뜨라」의 결말 부분은 양성동형체의 테마가 나온다는 점에서 유사하다. 「흰 누드」에서 새들은 여인의 성적 욕망의 매개체 역할을 할뿐만 아니라 붉고 푸른 색깔로 남성의 실루엣을 지니는 신비스런 여성의 주위를 맴돌며 음과 양의 우주적 흐름의 매개체 역할을 하기도 하고 실루엣처럼 드리워진 남성의 모습이 귀신처럼 보인다는 점에서 죽음의 사자일 수도 있다. 이 양성동형체는 나우아뜰 신화의 모든 신들의 기원인 오메떼오뜰로 볼 수도 있고 플라톤의 “공화국”에 나오는 양성으로 분열되기 이전의 인간의 기원으로 볼 수도 있다. 새와 같은 매개체가 없는 「페라 노스뜨라」에서의 뿔로 페보와 셀레스티나 간의 성행위에서 두 육신이 융합되며 차가운 태양이 떠오르며 새로운 천년을 여는 양성동형체가 된다. 푸엔떼스의 포르노그라피에 가까운 세세한 성행위의 묘사에도 불구하고 묵시록적이고 동시에 창세기적인 분위기는 장면의 예로틱한 모습을 압도한다.

“흰 누드”에서의 여성은 성적 정염에 불타 있기도 하지만 동시에 새들이 쪼는 것을 두려워하기도 한다. 그렇기에 이 형상은 남성-여성, 쾌락-고통, 삶-죽음과 같은 삼중적 역설을 구현한다. 이 여인의 붉은 얼굴은 라켈 티볼(Raquel Tibol)이 보듯 고뇌의 표현일 뿐 아니라 옥파비오 빠스가 따마요 작품의 핵심이라고 부르는 태양일 수도 있다. 흰색과 붉은색의 대비 속에서 따마요의 태양은 심원한 빛의 기원으로 거슬러 올라가며, 창조의 원동력인 이중성의 갈등을 상징한다. 「페라 노스뜨라」에서의 차가운 태양은 이제는 열기가 필요치 않기에 쏠로뜰과 같은 신의 회생이나 인신공양을 필요로 하지 않는 아즈텍의 새로운 천년의 태양을 암시하며 스페인어권 문화의 새로운 이데올로기의 탄생을 알리는 상징이기도 하다.

옥따비오 빠스는 스페인어권 문화를 스페인적 요소와 카톨릭과 같은 지배 문화와 그 외의 여러 하위문화가 뒤섞여 존재하는 것으로 본다.

스페인 문화의 독특함은 반종교개혁이나 근대성에 대한 부정으로 요약되는 것이 아니다. 스페인은 그 문화 형성에 있어서 주요 역할을 담당했던 아랍과 유대 문화를 제외한다면 아래할 수가 없다. 그 두 문화 없이 우리는 아메리카 정복으로부터 신비주의 시에 이르기까지 스페인의 문화와 역사의 많은 부분을 이해할 수가 없다. 하나의 문화는 행동 양식들 뿐 만이 아니라 생략과 억압에 의해서 정의되는데 스페인에 있어서 아랍인들과 유대인들의 추방은 후자에 해당한다. 그것은 많은 허상들과 집착들을 자아 낸 자기파괴 행위였다. 우리들의 또 다른 유산인 인디오와 흑인 문화는 그에 못지 않게 복잡하다. 바로 그 유산 안에는 섬뜩한 정렬들과 정복, 노예제도, 복종, 언어들, 신화들 그리고 잊어버린 신들이 넘친다(Paz, 1994: 116-117).

바로 「떼라 노스뜨라」를 쓸 때의 까를로스 푸엔떼스의 야심은 스페인어권의 문화 지형도에 있어서 빠져 버린 부분, 생략된 부분을 되찾아 넣는 작업을 완수하는 것이었다. 「떼라 노스뜨라」에서 콜럼버스 이전 시대의 문화에 대한 부분이 「신세계」(El mundo nuevo)라는 장을 통하여 삽입되는데, 거기에서는 아즈텍적 세계관과 유대-기독교적 세계관이 서로 충돌을 한다. 다양한 에피스테메들의 건축물들로 이루어진 「떼라 노스뜨라」에서 이분법적 세계관을 대변하는 페스깔리뽀까의 담론은 「신세계」에 나오는 기억의 노인과 “또 다른 세계” 장에 나오는 카발리스트 이븐 가브리올(Ibn Gabriol)로 대변되는 삼분법적 세계관과 서로 충돌하게 된다. 페스깔리뽀까의 담론은 우주적 단일성을 부정하고 서로 화해할 수 없는 적대적 두 요소가 빛 어내는 심연 속에 빠져드는 이분법적 세계관 중의 하나이다. 푸엔떼스가 가브리올을 빌어서 ‘세 번째 요소’라 부르는 것은 질료와 형상을 연결하는 고리를 말한다. 고대 멕시코의 우주관을 반영하는 설화에 기억의 노인으로 형상화되는 카발라의 우주관을 삽입함으로써, 푸엔떼스는 이중성이 보편적 코드로 잡혀 있는 메소아메리카의 우주관에 새로이 삼원적 세계관을 삽입한다.

푸엔떼스는 그 자신이 설계한 고대 멕시코의 신화적 우주관에 근대적 문화소를 삽입하는데, 이렇게 신화를 근대의 일상생활을 융합하는 것은 그의 소설의 가장 큰 특징으로 「성역」(Zona sagrada)에서 볼 수 있듯 서구 신화를 근대적 문맥에서 차용하여 근대성을 비판하기도 하고, 「허물벗기」(Cambio de piel)와 「떼라 노스뜨라」에서 볼 수 있듯 묵시록적 체계에서 근대 문화를 반추하기도 한다.

한편, 옥파비오 빠스는 메소아메리카 예술 작품을 감상하며 얻은 명상과 그 작품에 대한 미술사가나 고고학자의 연구 성과물을 통하여 시적 시공간에 대한 새로운 통찰을 한다. 메소아메리카 우주관에서 연유하는 이 시공간은 세계사로 범위가 확장되며 “태양의 돌”的 화자의 주관으로 침잠해 들어간다. 이 시공간은 한 쌍의 연인들이 포옹을 하는 순간 시간과 공간의 하나로 합쳐지는 사차원적 현실인 레벨(Lebel)의 모델이기도 하다(Paz, 1994: 154). 사차원적 시공간은 에로스의 공간이기도 하고 시적 화자가 절망적으로 찾는 절대적 순간, 즉 영원한 현재이기도 하다. 그것의 가장 단순화된 형태를 우리는 따마요가 뉴욕의 유엔 본부 현관에 제작한 벽화의 시공간을 통하여 시각화할 수 있을 것이다.

「동료애」(Fraternidad)라는 표제를 이 벽화가 지니고 있는데 다음과 같은 구조를 갖기에 그려하다. 벽화의 안쪽과 왼쪽에는 과거를 상징하는 파라미드가 있고 오른쪽에는 현재를 대표하는 구조물이 있다. 중앙에 있는 사랑을 상징하는 거대한 화로 주위에는 인류를 상징하는 무리들이 포옹을 하며 서 있다(Tibol, 1994 :105).

「흰 누드」는 「태양의 돌」과도 주제면에서 유사한 점을 지닌다. 아즈텍 캘린더에 새겨진 중앙 얼굴은 태양의 신인 또나띠우일 수도 있고 대지의 여신인 뜰랄멜꾸우뜰리일 수도 있다. 어찌되었건 빠스의 시에서 이들 신들은 에로틱한 순간에 시적 화자의 얼굴로 변환된다. 주체는 우주의 중심에 위치하게 되고 에로틱한 순간은 태양의 돌에 시간의 흐름에 있어서의 결정적 순간으로 새겨진다. 따마요의 “흰 누드”에 있어서 희고 벌거벗은 여인의 얼굴은 성적 욕망 혹은 존재

의 고뇌에 의해서 태양처럼 타오른다. 이러한 여인의 형상 후면에는 시적 자아에 해당하는 허깨비같이 보이는 남성의 형상이 자신의 분신인 여성의 형상을 응시한다. 여성의 존재는 따마요와 빠스를 심원한 존재의 기원으로 인도한다. 따마요의 형상들에는 디테일이 생략되어 근본적이고 원초적인 인간의 전형을 드러내려 한다. 「태양의 돌」에서 에로틱한 체험을 통한 깨달음의 씨앗은 세계의 보편역사에로 발아한다. 삶-죽음, 과거-현재, 현실-환상 같은 이항대립쌍은 여기와 지금이라는 시공간 속에 용해된다.

빠스의 「살라만드라」는 신인류를 창조하기 위해 사자(死者)들의 뼈를 죽음의 신 믹뜰란떼꾸뜰리에게 청하려 저승 세계인 믹뜰란으로 가는 께쌀꼬아뜰의 순례를 그리고 있다. 께쌀꼬아뜰은 자신의 살아 있는 피가 이미 죽은 뼈들에 뿌려짐으로써 자신의 과업을 완수하게 된다. 이것은 삶과 죽음의 혼합 속에서 새로운 삶이 창출할 것이라는 아즈텍의 삶과 죽음에 대한 시각을 반영하는 것이라 볼 수 있다 (Moctezuma, 1975: 46). 죽음은 삶에 대한 새로운 느낌을 제공하는데, 바로 이것은 고대 멕시코인의 삶에 대한 시각과 바ロック적 에토스를 연결시키는 중요한 단서를 제공한다. 이러한 시각은 죽음에 대해 잊으려 하고 그것을 피해 갈려고만 하는 포스트모던한 태도와는 차별화 된다. 「성역」에서 전설적인 영화 배우인 어머니 끌라우디아에 대항하여 개로 변신한 후 승리를 부르짖는 미또의 외침도 이러한 문맥에서 이해될 수 있다.

이러한 근대 문화에 대한 비판은 푸엔떼스의 소설들과 빠스의 「태양의 돌」에서의 주요 주제이다. 「떼라 노스뜨라」에서 펠리페는 반종교개혁의 문화와 아메리코 까스뜨로가 주창하는 세 문화의 공존을 통한 에토스 사이에서 존재하는 이항대립으로 이루어진 서른 세 개의 계단을 오른다. 그런데 이것은 16세기와 17세기의 역사적이고 문화적인 문맥을 대변할 뿐 만이 아니라 현대가 미완성된 근대화 과정에 있나 아니면 포스트모던 시대에 있나를 놓고 1970년대 초에 있었던 프랑크푸르트 학파와 프랑스 후기구조주의자 간에 있었던 논쟁을 보이지 않는 배경으로 하고 있다. 멕시코의 지식인으로써 까를로

스 푸엔페스는 근대성의 문제를 천년왕국주의와 묵시록 등 서구 사상의 체계 안에서 비판을 하면서도 정작 「또 다른 세계」(El otro mundo)같은 대안을 제시할 때에는 나우아뜰의 신화적 요소를 삽입한다. 1999년 묵시록적 도시 파리에 남는 것은 성교를 하는 한 커플 뿐이다. 이 성교의 결과물인 양성동형체는 다음 천 년의 새로운 생명체를 상징할 뿐 만 아니라 그것이 나우아뜰 신화의 기원인 오메페오뜰과 인류의 기원을 다루는 플라톤의 이원론을 암시하기에 메소아메리카적이고 동시에 서구적인 문화의 원천(源泉)에로의 회귀를 뜻하기도 한다.

「태양의 돌」에서 에로틱한 경험은 타자와의 교감의 에토스를 형성하며 시적 자아를 역사의 대양으로 항해하게 하고 우주의 중심으로 위치시킨다. 이것이 바로 「허물벗기」의 무기력한 예술가 하비에르에게 결핍된 것이었다. 창조적 의지의 결여로 인한 그의 예술적 불임(不妊)과 세상에 대한 소외감은 바우하우스(Bauhaus)의 미학에 경도되었고 나찌에 협력했다는 자책감에 시달리는 건축가 프란츠와 쌍을 이룬다. 비트닉들(beatnicks)에 의한 프란츠의 처형과 출률라 피라미드 내부의 붕괴는 비트닉으로 대표되는 서구 문화의 내부와 메소아메리카로 대변되는 서구 문화의 외부에서 형성된 근대화에 대한 비판의 전형적인 우화들이다. 「허물벗기」에서 나타나는 근대에 대한 냉소적이고 비관적인 묵시록은 「떼라 노스뜨라」에서 미래에 대한 긍정적인 계시로 바뀐다. 「허물벗기」에서의 근대화에 대한 비판과 조소는 십년이라는 세월의 공백을 두고 「떼라 노스뜨라」가 제공하는 대안적 모델의 추구로 변환된 것이다. 푸엔페스에게 이 대안적 모델의 모습을 보다 구체적으로 보여 주는 것은 '사랑은 투쟁하는 것'이란 시적 모토로 요약되는 「태양의 돌」의 화자의 태도 즉 옥파비오빠스의 시학과 성적 차이와 삶과 죽음의 경계를 허무는 따마요의 남성-여성의 신비스런 시선과 같은 따마요의 예술 세계였던 것이다. 이 세 멕시코의 거장들의 작품들에서 메소아메리카의 우주관은 근대성에 대해 문제 제기할 줄 알고 또한 그 문제를 포월하는 바로크적 에토스로 변환된다.

참고문헌

- Bataille, Georges, *Erotism: Death and Sensuality*. Trans. Mary Dalwood. San Francisco: City lights Books, 1962.
- Beyer, Hermann, *El llamado "Calendario Azteca" : Descripción e interpretación del Cuauhxicalli de la Casa de las águilas*. México, D.F.: Vervand Deutscher Reichsangfriger, 1921.
- Calabrese, Liliana Befumo Boschi y Elisa, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.
- Carpentier, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, D.F.: Siglo veintiuno editores, 1981.
- Caso, Alfonso, *The Aztecs: An Introduction*, Trans. Lowell Dunham. Norman: University of Oklahoma Press, 1958.
- Cohn, Norman, *The Pursuit of the Millennium*, London: Mercury, 1962.
- Corredor-Mathos, J., Tamayo, Trans. Kenneth Lyons. New York: Lizzoli, 1987.
- D'Ors, Eugenio, *Lo barroco*, Madrid: Aguilar, 1964.
- Debroise, Olivier, "Sueños de Modernidad," *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, México, D. F.: Museo Nacional del Arte, 1991.
- Dussel, Enrique, 1492: *El encubrimiento del otro: El origen del mito de la modernidad*, Bogotá: Antropos, 1992.
- Echeverría, Bolívar, *Modernidad, mestizaje cultural, Ethos Barroco*, México, D. F.: UNAM / El Equilibrista, 1994.
- Echeverría, Bolívar y Horst Kurnitzky, *Conversaciones sobre lo Barroco*, México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

- Fuentes, Carlos, *Cambio de piel*. Madrid: Alfaguara, 1967.
- _____, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1976.
- _____, *La nueva novela hispanoamericana*, México, D. F.: Joaquín Mortiz, 1969.
- _____, *Terra nostra*, Segunda Edición. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- _____, *Tiempo mexicano*, Tercera Edición. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1972.
- _____, *Zona sagrada*, México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1967.
- González-Ecchevarría, Roberto, *Celestina's brood : Continuity of the Baroque in Spanish and Latin American literature*. Durham: Duke University Press, 1993.
- _____, "Carlos Fuentes. Terra nostra: Cervantes o la crítica de la lectura." *World Literature Today* 52(1), 1978.
- Lassaigne, Jacques y Octavio Paz, *Rufino Tamayo*, Barcelona: Polígrafa, 1994.
- León Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl*, México D.F.: UNAM, 1993.
- Lorenzo, Antonio, *Uso e Interpretación del Calendario Azteca*, México, D.F.: Miguel Ángel Porrúa S.A., 1979.
- Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Letras e Ideas*, Ed. Francisco Rico. Cuarta Edición. Barcelona: Editorial Ariel, 1986.
- Markman, Roberta H. and Peter T. Markman, *Masks of the spirit: Image and Metaphor in Mesoamerica*. Berkeley: University of California Press, 1989.

- Miller, Mary and Karl Taube, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya: An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*, London: Thames and Hudson, 1993.
- Moctezuma, Eduardo Matos, *Muerte a filo de obsidiana: Los nahuas frente a la muerte*, México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1975.
- Navarrete, Carlos y Doris Heyden, "La Cara Central de la Piedra del Sol: Una Hipótesis," *Estudios de Cultura Náhuatl* XI (1974).
- Pacheco, Jos Emilio, "Descripciones de "Piedra de sol", " Revista Iberoamericana 57.71, 1971.
- Paz, Octavio, *Corriente alterna*, México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1967.
- _____, *El arco y la lira*, tercera edición México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- _____, *El laberinto de la soledad*, tercera edición México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- _____, Essays on Mexican Art. tr. Helen Lane. New York: Harcourt Brace and Company, 1993.
- _____, *Ideas y costumbres II: Usos y símbolos*, Obras Completas 10. Ed. Octavio Paz. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- _____, *La otra voz: Poesía y fin de siglo*, Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____, *Los privilegios de la vista I: Arte moderno universal*, Obras Completas VI. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____, *Los privilegios de la vista II: Arte de México*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- _____, *Obra Poética (1935-1988)*, Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona: Seix

- Barral, 1982.
- Philips, Rachel, *The Poetic Modes of Octavio Paz*, Oxford: Oxford University Press, 1972.
- Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las osas de Nueva España*, México, D.F.: Editorial Nueva España, 1946.
- Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el Barroco*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Séjourné, Laurette, *Burning Water: Thought and Religion in Ancient Mexico*, Trans. Tren Nicholson. New York: Vanguard, 1956.
- Tamayo, Rufino, "A commentary by the Artist," Tamayo, Phoenix, Arizona: Phoenix Art Museum and Friends of Mexican Art, 1968.
- _____, *Rufino Tamayo: Imagen y obra escogida*, Colección México y la UNAM. México D. F.: UNAM, 1991.
- Tibol, Raquel, *Rufino Tamayo: Del reflejo al sueño: 1920-1950*, México, D. F.: Fundación Cultural Televisa, 1996.
- _____, ed. *Textos de Rufino Tamayo*, Barcelona: Polígrafia, 1994.
- Westheim, Paul, *Tamayo*, Trans. Mariana Frenk, México, D. F.: Ediciones Artes de México, 1957.