

- 「백지」를 중심으로 -

윤영순(고려대)*

- I.
- II.
- III. 「 」
- IV.

우리가 옥타비오 파스의 시 「백지」(Blanco, 1967)를 읽을 때, 시의 내용은 우주, 사랑, 언어, 인식 등을 이야기 하고 있지만 글자들은 병풍이 펼쳐지듯 차례로 나타나 만났다 헤어졌다 움직이면서 우리에게 어떤 절대적 경지로 안내하려는 만다라와 같은 명상적 기능을 동시에 수행하고 있다. 이 글의 목적은 시인 파스가 언어에 대한 한계성을 어떻게 인식하고 또 극복하려 하고 있는지 살펴본 후 「백지」가 탄생한 배경과 아울러 언어를 구체적으로 어떻게 이용하고 있으며 그 기능은 무엇인지 알아보고자 하는 것이다.

I. 언어의 한계

파스는 활과 리라 에서 다음과 같이 말한다.

* Young-Sun Yun(Korea University), "La función de palabras en Octavio Paz - en torno a Blanco -".

모든 철학의 모호성은 철학이 언어에 치명적으로 예속되어 있기 때문이다. 거의 모든 철학자들은 말이란 실재를 포착하기에는 너무 조악한 도구라고 확신한다. 그렇다면, 말없이 철학이 성립될 수 있을까? 논리학이나 수학의 경우처럼, 상징이 아무리 추상적이고 순수하다 해도 상징 역시 언어이다. 게다가, 기호는 반드시 설명되어야 하는데, 언어 이외의 다른 설명 방법은 없다. 말이란 지시체가 없이 순전히 상징적이고 수학적 언어로 된 철학이란 불가능하다. 그런 철학은 인간과 인간에게 생기는 문제들—모든 철학의 핵심 주제—을 포괄할 수 없다. 왜냐하면 인간은 말과 분리불가분한 관계이기 때문이다. 말없이 인간은 포착되지 않는다. 인간은 말로 된 존재이다. 그리고 말도 인간처럼 태어나고 죽기 때문에, 말을 이용하는 모든 철학은 역사에 예속될 수밖에 없다. 이렇게, 한 쪽에는 말이 표현할 수 없는 실재가 있고, 다른 한 쪽에는 단지 말로써만 표현될 수 있는 인간의 실재가 있다(Paz, 1998: 36-37).

인간 존재에 대한 의문으로 시작하는 철학 분야에 있어서 언어는 필수적이다. 모든 철학의 오류가 언어의 잘못된 사용에 기인하지만 동시에 인간은 언어 없이는 아무런 개념도 구체적으로 표현할 수 없고 이해할 수도 없다. 그러므로 인간은 언어 없이는 결코 자신의 가까이 다가갈 수 없는 운명을 살고 있다. 언어는 삶의 유일한 가능성인 동시에 온전한 삶에 이르지 못하게 하는 치명적 한계를 갖고 있는 것이다. 오토(Rudolf Otto)의 ‘신성한 것’(lo sagrado)에 대한 묘사에 있어 언어의 한계성은 더 극명하게 드러난다. 신성한 것에 대한 경험 내용은 언어를 넘어서는 다른 차원의 사실이지만 현실에서 그 경험을 이야기하기 위해서는 할 수 없이 현실 세계의 경험의 축적으로 이루어진 언어를 사용해서 묘사하는 수밖에 없다. 엘리아데(Mircea Eliade)는 아래와 같이 오토의 분석을 우리에게 설명하고 있다.

성스러운 것은 참으로 ‘자연적인’ 여러 실재와는 전적으로 다른 하나의 실재로서 현현한다. 그런데 경외감이나 장엄함 혹은 매혹적인 신비감 등과 같이 자연계나 인간의 세속적인 정신생활을 묘사하는 말에서 빌려다 표현하고 있는 것이 사실이다. 그렇지만 이러한 유추적 표현법은 그 전혀 다른 것을 표현할 수 없는 인간의 무능에 기인하고 있음을 우리는 알고 있다. 즉 인간의 자연적인 경험을 초월하는 모든 것을 언

어는 부득이 그 경험에서 얻은 용어로 환원시키게 된다(엘리아데, 1998: 48).

인간의 자연적 경험을 넘어서는 어떤 것을 인간의 경험 내에서 얻어진 어휘들로 묘사하고자 하는 행위는 하나의 패러독스다. 왜냐하면 어떤 신성한 것이 우리에게 나타날 때는 세속적인 것과는 전적으로 다른 그 무엇이기 때문이다.

어느 시에서 읽었지
 ‘대화는 신성한 일’이라고.
 하지만 신들은 말을 하지 않아,
 인간들은 말을 하는데 말이야.
 그냥 세상을 만들었다 부수었다 하고 있지.
 신들은 말도 없이
 무시무시한 놀이를 하고 있는 거지.

:

인간들의 말은
 죽음의 자식.

:

대화는 인간의 일일 뿐이야.

(“Conversar”, 707)¹⁾

신들의 대화를 우리는 알아듣지 못한다. 그러면 그것은 침묵과 같은 것이다. 신들의 세계에 속하는 영(靈)이 내려와 그들의 의사를 우리에게 전한다. 하지만 그것은 말이 아니라 빛, 어둠, 바람, 불 등과 같은 모습으로 나타날 뿐이다. 파스는 인간의 말은 “죽음의 자식”(hija de la muerte)이라고 말한다. 그것은 말은 인간에게만 속해있는데 우리는 “죽는 존재”(mortales)이기 때문이다. 유기체적 인간의 특성은 누구나 그 끝이 있다는 것이다. 그것은 우리의 삶이 시간 속에서 이루어짐을 의미한다. 그러므로 죽을 운명을 타고난 우리가 사용하는 말은 기호인 동시에 시간이다. 침묵은 신의 일이고 인간은

1) 이 글에 인용된 파스의 시는 시모음집 (*Obra poética*)에 실려 있는 것이다. 편이상 인용 시의 하단에 시 제목과 해당 쪽 수만 적도록 한다.

시간의 냄새가 나는 말의 존재인 것이다. 시의 마지막에서 이 시에 동기를 준 파스가 읽은 시의 명제인 “대화는 신성한 일”(conversar es divino)은 “대화는 인간의 일”(conversar es humano)로 바뀐다. 마치 언어가 굴레가 아니라 인간이 신성에 다가갈 수 있도록 해 주는 축복이라고 말하고 싶어하는 것 같다.

그러나 시인은 번번이 좌절을 맞본다. 시인은 비몽사몽간에(en duermave) 거대한 물줄기의 흐름소리를 듣는다. 이 소리는 조금 전 까지도 마음대로 구사했던 개념의 언어들이 확신을 잃어버린 채 헤매게 하는 힘을 가진 소리다. 언어는 사고를 지배한다. 따라서 시인의 사고는 본질을 결여한 껍데기인 단어들로 가득 찬 물웅덩이 속에서 허우적거리게 된다. 그리고 말들은 이미지화 작용을 멈춘 채 더 이상 아무 것도 지칭할 수 없다.

나의 생각은 이랴 이랴 재촉하지만 앞으로 나가지 않고
쓰러졌다 일어났다 하다가
언어의 갇힌 물웅덩이에 굴러 떨어진다.

:

이미지는 하나 들썩 달아나고 말은 얼굴을 덮어버린다.
(“No hay salida”, 249)

II. 따예르 세대와 언어

파스는 에프라인 우에르따(Efraín Huerta), 라파엘 솔라나(Rafael Solana), 알베르토 킨테로 알바레스(Alberto Quintero Álvarez)와 함께 따예르 (Taller, 1938-1941)라는 잡지를 간행한다. 이로써 멕시코에서는 끈뎜뵤라네오스 세대(Los Contemporáneos)를 잇는 따예르 세대가 탄생하게 된다. 그의 앞 세대가 혁명의 부패를 경험하고 스페인의 27세대와 마찬가지로 프랑스 상징주의, 순수주의, 아방가르드, 초현실주의의 영향을 받아 한시바빠 멕시코의 문학을 유럽 수준으로 끌어올리기 위해 보편적 테마, 즉 죽음, 에로티즘, 꿈 등을 다루면서

현실에서 멀어져 갔다면, 따예르 세대는 ‘태초의 언어’에 대한 추구를 천명하였다. 창세기에 세상을 생겨나게 하던 하나님의 언어, 처음 아담이 에덴동산에서 사물을 지칭하고 자연과 대화하던 말과 사물이 곧바로 일치하던 시절의 상상 속의 언어를 추구한다. 그러나 그것은 앞 세대와의 단절을 의미하지는 않는다. “처음 시작은 어떤 그룹을 만들려는 강박관념이나 앞 세대, 즉 폰뎀뵤라네오스 세대에 즉각적으로 반발하려는 의도는 보이지 않았고 오히려 앞 세대가 밑그림을 그렸던 시적 고뇌와 활동을 이어가는 모습이 발견된다”(Correa Pérez, 1991: 28).

파스 자신도 「멕시코 근대시」(Poesía mexicana moderna)라는 글에서 그 선배들의 영향을 부정하지 않는다. 그리고 그들과 폰뎀뵤라네오스 세대와 구분 짓는 자신들의 주요 관심사를 덧붙인다.

그러나 우리는 결코 언어를 ‘표현 수단’으로 보지 않는다. 문학적인 것에 대한 혐오, 개인적 언어에 반대하여 원초적 언어에 대한 추구가 우리 세대와 폰뎀뵤라네오스 세대를 구별하는 요소이다. 시는 표현의 행위를 넘어 생사를 거는 활동이었다... 시는 일종의 영적 행위였다 ... 우리 모두에게 시는 경험으로서 다가왔다, 다시 말하면 시는 생생한 그 무엇이다. 우리는 합일(comunión)²⁾의 가장 높은 단계 중의 하나를 시 속에서 보았던 것이다. 이렇듯 사랑과 시가 분열 이전 태초의 인간을 회복하려는 하나의 시도였다는 것은 이상한 일이 아니다(Paz, 1971b: 56).

겉보기에는 시를 통한 원초적 언어에 대한 추구가 사회와 격리되어 있는 활동처럼 보이지만 인간의 의식을 규정짓는 언어에 대한 혁명을 이야기하고 있다. ‘혁명’(revolución)이라는 말 속에는 원래로 되돌아간다는 의미가 들어있는데, 원초적 언어는 원초적 인간, 인간의 순수 상태로 되돌리는 힘이 있다고 믿고 있으며, 인간의 변화는 곧 사회의 변화를 요구한다. 물론 그 반대도 성립한다. 그러므로 원초적 언어의 추구는 사회와의 결별이 아니라 적극적인 사회 혁명의 길이

2) “comunión”이란 말은 원래 가톨릭의 “성체 배령”을 의미하지만 파스는 이 말을 가톨릭에 국한하지 않고 ‘어떤 절대적 경지와 영적 만남’을 나타내기 위해 자주 사용한다.

라고 믿는 것이다. 또한 파예르 시인들에게는 사랑과 시가 동일한 사실에 대해 표현만 다르게 나타나는 것일 뿐이었다. 사랑은 원초적 인간인 아담적 인간을 추구하고 시는 아담의 언어를 추구한다. 결국 이것은 같은 것이며 시와 사랑의 경험은 우리 존재의 기초를 흔들어 놓는 일이며 존재를 피안으로 옮겨놓는다(Müller-Bergh, 1979: 17-18).³⁾

사실, 아담의 언어에 대한 파예르 시인들의 향수는 이루어지기 힘든 어떤 하나의 모토 같은 것이다. 따라서 그들이 원초적 언어에 대한 예로서 우리에게 명확하게 제시한 것은 아무 것도 없다. 그것은 우리에게 보여주고 들려줄 수 있는 일상적인 언어로 이루어져 있지 않은 까닭이다. 그러면 파스는 그 향수를 달래기 위해 어떠한 시도를 하고 있는지 잠시 살펴보도록 하자.

잃어버린 말은 찾아내야 한다, 안으로 또 밖으로
 그것을 꿈꿔야 한다,
 밤의 문신을 읽어내고 정오의 태양을 정면으로 바라보며
 가면을 벗겨내야 한다,
 햇빛에 목욕을 하고 밤의 과일들을 먹으며
 별과 강이 쓰는 글자를 해독해야 한다,
 피와 바다, 땅과 몸이 말해주는 걸 기억하고
 출발점으로 돌아가야 한다,
 안으로도 밖으로도 위로도 아래로도 아닌 교차로
 모든 길들이 시작되는 곳으로,
 빛은 물소리로 노래하고 물은 신록의 소리로 노래하고
 새벽에는 온갖 과실이 하늘에 열려있고 낮과 밤이 화해하며
 잔잔한 강물처럼 흐르고 있고
 사랑에 빠진 남녀처럼 낮과 밤이 서로를 애무하며
 거대한 포옹을 하고
 세월을 머금은 다리 아래로 도도히 흐르는 강물처럼
 계절과 인간이 흘러간다,
 태초부터 살아 온 생의 한 가운데로, 끝과 시작을 넘어
 저 깊은 곳으로.

(“El cántaro roto”, 259)

3) 잡지 파예르 (*Taller*)를 참조해도 됨(팩시밀리 본 *Taller(1938-1941)*, I-IV, 17-18).

시 속의 주인공은 벌판에서 갈증으로 고통 받으며 물을 찾아 헤맨다. 그러나 물은 보이지 않고 향아리는 깨어져 있다. 그러한 현실 앞에 화자는 이렇게 외친다: “꿈꿔야 한다”(hay que soñar). 그것은 다시 말해 ‘상상으로 만들어내야 한다’는 의미이다. 사막에서 물은 생명과 동의어인 것처럼 시인이 찾으려는 언어는 그만큼 절실한 것이다. 이 시에서 흥미로운 사실은, “잃어버리다”(perder)란 말은 과거에 존재했던 사실을 전제로 한다. 그러나 말 그대로 과거로 돌아간다는 의미를 나타내는 것이 아니다. 그 과거는 신화적 시간이며 절대적 상태에서 다가갈 수 있다는 시인의 믿음 속에 존재하는 시간이다. 따라서 그의 시에 등장하는 “태초”란 말은 직선적 시간 개념이 아니라 절대성의 다른 이름이라고 할 수 있다. 태초의 언어를 잃어버린 시인은 자연 속에서 잃어버린 태초의 언어를 찾으려 한다. 그럴 수 없을 때는 자연에 남아있는 흔적을 읽어내는 수밖에 없다(라이치, 1989: 45-49). 첫 단계로 파스가 찾아낸 것은 아직 모든 걸 해결할 수 있는 아담의 언어는 아니다. 그것은 자연에 깃들여 있는 태초의 흔적, 그것은 하나의 기호이며 구조다. 파스는 새벽빛(alba)을 보면서 낮과 밤이 서로 화해하며 보듬고 있는 것으로 생각한다.

한편, 파스는 대명사를 태초의 언어에 가까운 형태로 여기고 그것에 대한 집착을 보이기도 한다.

존재의 문이여, 나를 깨워라, 솟아올라라,
 내게 이 낮의 얼굴을 보여 다오,
 내게 이 밤의 얼굴을 보여 다오.
 모두가 서로 교감하고 변화한다,
 피의 무지개, 맥박의 다리가 놓인다,
 나를 이 밤의 저 편으로 데려가 다오.
 내가 너고 모두가 우리인 곳으로,
 대명사들이 만나 어우러진 왕국으로,

(“Piedra de sol”, 277)

시 「태양의 돌」(Piedra de sol)에서 사랑의 경험을 통하여 ‘나’(yo)는 ‘너’(tú)와의 만남의 상태를 상상한다. 그러나 아직 ‘너’의 얼굴을 보

려는 열망을 안고 있는 상황에 있다. 따라서 처음부터 계속 갈구해 오던 합일은 이루어지지 않은 채 현재의 삶을 살고 있다. 그의 삶과 마찬가지로 대상과 만나려는 열망은 진행형이다. 화자는 여기서 우리가 태어날 당시의 상태, 우리의 의식이 지금과 같은 형태를 갖추기 이전의 상태를 상상한다. 그것은 ‘나’와 ‘너’가 아무런 선입견이나 외부적 가식 없이 만날 수 있는 “대명사들이 서로 얽혀서 이루어진 왕국”(el reino de pronombres enlazados)이다.

파스는 그의 책 *활과 리라* 에서 언어에 있어서의 최소 의미 단위를 고립된 하나의 단어가 아니라 구라고 말한다. 어린이들은 단어를 고립시키지 못하며 살아있는 의미 덩어리(bloques significativos)로 말한다. 또한 우리가 잠시 한눈을 팔거나 방심하면 언어는 어느새 권리를 회복해서 단어들을 끌어 모은다. 그 때는 문법적 규칙에 따르는 것이 아니라 생각의 흐름에 따르게 된다. 어떤 원시적 언어들에 있어서는 지시 대명사가 ‘이것’ ‘저것’을 가리키는 것이 아니라 ‘서 있는 이것’(este que está de pie), “만질 수 있을 만큼 가까이 있는 저것”(aquel que está tan cerca que podría tocársele)을 가리킨다. 이러한 대명사들을 파스는 “단어 구문”(palabras- frase)라고 소개한다(Paz, 1973: 49-50; Paz, 1998: 62-63). 이처럼 시인은 대명사가 언어의 문법적 횡포가 가해지기 전의 더 자연 상태에 가까운 것으로 여기고 있다. 위의 시에 등장하는 대명사는 *활과 리라* 에서 언급하는 ‘구로 인식되는 대명사’를 직접 가리키는 것이라고 볼 수 있는 근거는 없다. 하지만 파스가 대명사를 글에서 언급할 때는 항상 어떤 원초적 상태를 염두에 두고 사용하고 있다는 사실은 명백하다.

III. 「백지」와 언어

1.

시 「백지」에서 언어의 한계성을 어떠한 방식으로 극복하려 시도하

고 있는지 살펴보기에 앞서 시와 아날로지의 관계를 언급해야만 한다. 왜냐하면 「백지」를 덮고 있는 글자들은 기호처럼 펼쳐져있는 이 세상과 아날로지적 상응의 관계로 이어져 있기 때문이다.

사물과 이름은 동일한 것이라는 인간의 믿음은 인간의 원초적 행위이며, 인간이 기호에 어떤 신비한 힘이 담겨 있다고 보기 시작한 것은 유사 이전부터다. 원시인들은 동굴에 임신한 들소를 그림으로써 실제로 들소가 많아진다고 믿었으며 사냥과 전쟁을 하기 전에 주문을 외움으로써 동물이 많이 잡히고 전쟁에 승리할 수 있다고 믿었다. 그리고 자연을 모방하는 인간의 언어는 현실보다 그렇게 열등한 것이 아니었다. 언어는 그것이 지칭하는 사물들과 거의 동등하거나 때로는 그 대상의 운명을 좌우할 정도의 영향을 끼칠 수 있는 힘을 가졌다고 여겨졌다.

단어가 가지는 힘에 대한 믿음은 인간의 가장 오래된 신앙들에 대한 회상이다. 즉, 자연엔 영이 깃들여 있고, 각각의 사물은 스스로의 생명을 갖는다. 객관적 세계의 닳은꼴 언어에도 역시 영이 깃들여 있다. 언어도 우주처럼 부름과 응답의 세계이다. 밀물과 썰물, 합일과 분리, 들숨과 날숨의 세계인 것이다. 어떤 단어들은 서로 끌어당기고, 어떤 단어들은 서로 밀치면서, 모든 단어들은 서로 상응한다. 일상어는 별과 식물을 다스리는 것과 비슷한 리듬에 따라 움직이는 살아있는 존재들의 집합이다(Paz, 1998: 64).

푸코는 16 세기 말에 이르기까지 유사성(similitudes)이 서구 문화에서 지식을 구성하는 역할을 했다고 보고 있는데, 그 유사성에 대한 바탕을 이루는 네 가지 요소, 즉 적합(convenientia), 모방적 대립(aemulatio), 유비(analogie), 공감(aympathies)을 들고 있다. 그 중에서 아날로지에 해당하는 ‘유비’에 대해서 다음과 같이 말하고 있다.

<유비>(analogie)는 적합(convenientia) 및 모방적 대립(aemulatio)과 중첩된다. 말하자면 유비는 모방적 대립과 마찬가지로 공간을 가로질러 유사물들 간의 경이로운 대립을 가능하게 하는 한편, 적합과 마찬가지로 인접, 유대 및 합치에 관해서도 언급한다. 유비의 힘은 거대하다. 왜냐하면 그것이 취급하는 相似들은 사물들 그 자체의 가시적이고 실제

적인 相似들이 아니기 때문이다. 여기서의 유사성은 관계들에 있어서의 좀 더 미묘한 닮음꼴임을 요구할 뿐이다. 그러므로 유비는 속박에서 벗어나 하나의 주어진 지점으로부터 무한한 수의 관계들로 확장될 수 있다. 예를 들면 별과 별이 빛나고 있는 하늘 사이의 관계는 식물과 땅 사이에서도, 생물과 생물이 살고 있는 지구 사이에서도, 다이아몬드 같은 광물과 광물이 매장된 암반 사이에서도 발견된다(푸코, 1991: 46).

푸코가 이야기 하듯이 아날로지는 이 세상이 단절 없이 서로 밀접하게 연결되어있다는 사고와 분리될 수 없다. 데카르트가 이 우주를 하나의 거대한 기계로 본 데 반하여, 라이프니츠는 하나의 거대한 살아 있는 유기체로 보고 그 유기체의 모든 부분 또한 작은 유기체로 구성되어 있다고 보았는데, 우주를 반영하는 각각의 모나드의 모습은 화염경에서 말하는 帝釋天의 그물을 쉽게 떠올릴 수 있다(김용옥, 1989: 88). 쉼표의 사용에 인색한 것이 파스의 시 특징 중의 하나임은 이미 알려져 있다. 이러한 현상은 초기 시보다는 중기와 후기로 갈수록 점점 심해진다. 파스가 이렇게 쉼표를 아끼려는 것은 의도적인 것으로 볼 수 있다. 왜냐하면 이러한 중단 없는 연결의 속성은 이 세상을 이루는 원리 중의 하나이기 때문이다.

파스는 그의 수필집 *이중불꽃 (La llama doble)*에서 “에로티즘은 육체의 시이고, 시는 언어의 에로티즘”이라고 말한다(1993: 10). 이때 시인은 글자로 된 시에 작용하는 에로티즘과 인간의 육체뿐만 아니라 우주에 흐르는 에로티즘의 흐름을 동일시하고 있음을 의미한다. 그러므로 시 속의 글자에도 남자와 여자, 하늘의 별들 사이에서 일어나는 끌림과 밀침의 힘이 그대로 일어나고 있다고 믿는 것이다. 파스에게 있어 시는 사랑과 싸움, 결합과 분리가 서로 얽혀있는 생명력 가득한 하나의 우주로서 인식되고 있다고 할 수 있다. 이것은 파스가 ‘시 속에서 장미를 피어나게 하라’라고 외치는 비센테 우이도브로(1989: 3)의 순수시와는 거리가 있음을 보여준다. 이 칠레 시인의 창조주의에서는 현실과는 완전 독립된 언어로만 이루어진 시를 상상한다. 파스는 이와는 다르다. 그에게 있어서 시와 현실은 아날로지적 체계로 서로 상응하면서 대등한 것이기 때문이다.⁴⁾ 파스는 여

기서 더 나아가 시가 역으로 세상에 영향을 줄 수 있음을 암시하기도 한다.

우주적인 형제애를 비추는 거울인 시는 인간 사회의 모델이 될 수 있다. 자연 파괴에 맞서서 시는 별들과 입자들, 화학 원소와 의식 사이의 공통점을 보여준다. 시는 우리 상상력을 작용시켜 차이점들을 인식하고 유사점들을 발견하는 법을 가르쳐준다. 우주는 유사성과 대립성으로 짜여진, 살아있는 그물이다. 보편적 형제애의 생생한 증거로서 시는 설사 그 우주가 영웅의 전설이거나 버림받은 소녀의 고독 혹은 내면의 거울 속에 자기의 의식을 비추어 보는 것 등일지라도 그것이 실질적으로 가르쳐 주는 것은 조화와 일치 의 정신이다. 시는 기술과 시장에 대한 해독제다(1999: 346).

2. 「 백지 」

파스가 인도에서 장기 체류하면서 쓴 하나의 장시이자 시집 제목이기도 한 「백지」는 백지 속에서 글자들이 서로 모였다 흩어지면서 움직이는 역동성 속에서 아직 나타나지 않는 하나의 의미를 찾아 헤매는 여정을 보여주고 있다. 시의 머리 부분에는 “열정에 의해 세상은 묶이고 또 열정에 의해 풀어진다”(By passion the world is bound, by passion too it is released)라는 탄트라 불교 경전에서 인용한 구절과 “그 하나의 사물 속에서 무無가 영예로와 지리라”(Avec ce seul objet dont le Néant s'honore)라는 말라르메의 소네트의 한 행을 써놓았다. 이것은 그의 시 「백지」가 말라르메와 탄트라 불교 두 전통에 의지하고 있음을 고백해 놓은 것이다.

-
- 4) 세베로 사르두이는 이러한 말과 사물의 우열 없는 대등함에 대하여 이렇게 말한다: "주어진 현상에 대한 원인과 결과가 동시에 발생할 수 없지만 공존할 수는 있다. 결과조차 원인에 선행할 수 있으며, 이 둘은 카드놀이에서처럼 뒤섞일 수도 있다. 또한 르퐁베는 불연속적 상황 속에서의 어떤 유사성 혹은 닮음이다. 서로 교통하거나 간섭함이 없이 떨어져 있는 두 사물이 유추적 상응을 나타낼 수 있다. 말이 사물이나 상태에 대해 상응하는 것처럼, 하나는 다른 것의 분신으로 작용할 수 있다. 원 모델이나 복제품 사이에는 어떠한 우열도 없다"(1987: 35).

너의 투명한 그늘 아래서 (*Bajo tu clara sombra*, 1937)나 세상의 가장자리에서 (*A la orilla del mundo*, 1942) 같은 파스의 초기 시들은 행의 배열을 임의로 조작한 시들은 볼 수 없고 오히려 11음절이나 소네트 같은 전통 음수율과 시 형식이 자주 나타난다. 그러나 찬미가를 위한 씨앗 (*Semillas para un himno*, 1954)부터는 시행의 공간 배치를 이용한 효과를 노린 시들이 나타나기 시작한다. 이러한 가벼운 시행 배치의 변화에서 시작된 실험은 나중에 다양한 활자와 여러 줄기의 시행이 엉켜있는 더 과격적 형식의 백지 (*Blanco*, 1967)나 상형문자를 흉내 낸 공간시 (*Topoemas*, 1968), 겹쳐진 마분지를 돌려가면서 읽을 수 있게 만든 시각 원반 (*Discos visuales*, 1968) 같은 시들로 발전하게 된다. 특히 백지에 대해서 그는 다음과 같이 설명하고 있다.

나는 늘 하던 방법과는 다르게 시 쓰기와 읽기를 성립시키는 두 개의 축, 즉 공간 축과 시간 축을 혼합하는 시도를 했다. 책의 페이지와 철자들은 정신적 경험이 물리적으로 투사되도록 꾸밈으로써 시가 공간적이고 동시에 시간적으로 읽히도록 했다(Paz, 1999: 329).

그동안 축적된 자유로운 시행 배치의 실험과 1957년 장시 「태양의 돌」(*Piedra de sol*)을 쓴 경험이 어우러져 「백지」가 탄생했다고 보는데는 이견이 있을 수가 없지만, 아마도 그가 「주사위 놀이」를 접하지 못했다면 오늘날 우리 앞에 놓인 「백지」는 그 형태가 많이 달라졌을 것이다.

프랑스 상징주의의 선구자인 말라르메(*Stéphane Mallarmé*)의 시 중에서 특히 「주사위 놀이」(*Un coup de dés*, 1897)는 「백지」의 형태상의 구성에 있어 큰 동기를 제공해 주었다. 말라르메가 죽기 1년 전 마지막으로 남긴 「주사위 놀이」는 전통적 시 형식을 따랐던 그의 다른 시들과는 확연히 다른 것이었다. 한 눈에 동시에 볼 수 있는 두 페이지가 하나의 쌍을 이루고 있는데 총 11번 계속해서 옆으로 이어지는 형태를 이루고 있다. 다양한 크기의 활자로 된 글자들을 마치 빅뱅 이래로 하늘에 별들이 흩어져 있는 모양이나 오르락내리락 움

직이는 우주의 율동을 옮겨 놓은 듯한 배치로 이루어진 이 시는 병풍을 연상시킨다.⁵⁾ 시의 각 부분들은 독립되어 있으면서도 긴밀히 연결되는 유기적 관계에 있다. 정해진 독해 순서가 없고 같은 크기의 글자들이 끌어당기기도 하고, 아래가 아니라 옆으로 옮겨가며 읽을 수도 있다, 또한 연이 분화하기도 합쳐지기도 한다. 기본적으로 세 가지 크기의 활자가 흐르고 있는데, 제일 큰 것은 “UN COUP DE DÉS … JAMAIS … N’ABOLIRA … LE HASARD” 이고 중간 것은 “QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES ÉTERNELLES DU FOND D’UN NAUFRAGE …”로 시작하고, 제일 작은 것은 “que l’Abime blanchi étale furieux …”로 시작한다.⁶⁾ 제일 큰 활자는 이 시의 기본 테마를 이루고 있고 다른 두 활자는 그 사이사이를 메우는 구조로 되어있는데 이것은 시인이 서문에 밝힌 대로 마치 ‘백지 위에 펼쳐져 있는 악보’를 보는 듯하다(Mallarmé, 1980; 1998). 따라서 “UN COUP DE DÉS …”라는 주 테마를 바탕으로 발전한 변주들이 울리는 하나의 ‘심포니’다. 낭만주의자들이 선호했던 일화나 웅터린 식의 신들의 메시지를 시로 써서 전해주는 시인의 역할(인간은 신들이 던져놓은 단어들을 알아보지 못하고, 시는 이 메시지를 보여주기 위해서 존재한다)을 말라르메는 거부한다. 말라르메는 이 메시지를 보여주려고 하지 않는다. 그는 바로 시가 이루어지는 장場을 묘사하거나 재현하려 한다. 즉 신들의 메시지를 ‘기원’이라고 한다면 말라르메에게 있어 그 ‘기원으로 가는 여행’은 좌절당했다. 그래서 그의 시는 ‘기원’을 보여주려고 하는 것이 아니라 ‘컨트롤할 수 없고 알 수 없는 우연에 의해서 지배되는 세상’에서 해

5) 주사위 놀이는 1897년 5월 *Cosmopolis* 라는 잡지에 처음 출판되었는데, 지금 우리가 볼 수 있는 모습과는 많이 달랐다. 지금과 같은 형태의 시는 1914년에 나타났다. 파스의 백지와 같이 종이 한 장으로 이루어지지는 않았지만, 인쇄만 그렇게 하지 않았을 뿐이지 사실은 좌에서 우로 계속 이어지는 병풍의 모양을 고려해서 썼음을 알 수 있다. 말라르메는 동시대 상징주의 화가 오딜롱 르동(Odilon Redon, 1840~1916)과 「주사위 놀이」를 삽화를 곁들인 호화 양장으로 제본하려는 계획을 가지고 있었는데 1898년 갑자기 후두 경련으로 말라르메가 쓰러지는 바람에 무산되고 말았다. 그 시가 나온 지 불과 1년만의 일이었다. 만약 이 계획이 실행되었다면 한 장으로 이어지는 시 형태를 취했음이 틀림없다.

6) 붙여로 된 시는 Stéphane Mallarmé(1980), *Obra poética*에 실린 것을 참조하였다.

엄치고 있는 인간의 상황을 묘사하고자 한다. 파스는 이러한 새로운 시 형식과 시 자체를 관조하는 메타시적 사고를 수용한다.

「백지」는 「주사위 놀이」와 마찬가지로 병풍 모양으로 되어 있는데 그 구조상의 차이점은 후자가 좌에서 우로의 수평적 진행인데 비하여 전자는 위에서 아래로의 수직적 진행이 다를 뿐이다. 「백지」를 읽기 위해서는 이 병풍을 펼쳐나가야 하는데 이것은 시 읽기에 독자를 능동적으로 참여시키는 열린 작품의 하나다. 열린 작품에서 독자는 작가와 공범이 된다. 독서까지 문학행위라고 본다면 창조적 독서는 독자가 문학 창조 활동에 참여하고 있다고 말할 수 있다. 이 시는 정해진 페이지가 없고 병풍이 펼쳐짐에 따라 행과 연이 나타나기 때문에 시가 끝없이 움직이며 진행하듯이 보인다. 따라서 독자는 그때 그때 나타나는 시의 부분을 개별적인 하나의 시로 읽어도 되고 시 전체를 하나의 시로 읽어도 된다. 또한 좌에서 우로 읽어도 되고 위에서 아래로 읽어도 된다(Paz, 1967: “Notas”). 파스가 그의 시모음집 *Obra poética* 에 시 「백지」를 실으면서 스스로 제안하고 있는 방법대로 읽을 경우 총 22개까지의 시가 된다(Santi, 1995: 278).

시 전체를 펼치면 밤하늘의 별처럼 글자들이 박혀있는 듯이 보이고 각 부분은 글자들의 별자리에 해당한다. 여러 크기의 글자들로 되어 있는 이 시는 때로는 이탤릭체와 때로는 붉은 색을 사용하여 더욱 변화를 준다.⁷⁾ 이 시는 병풍 위에서 기본적으로 세 줄로 펼쳐지는 구조로 되어있다. 가운데 줄은 언어의 변천 과정을 테마로 하고 있다. 침묵에서 시작해서 침묵으로 끝난다. 백지에서 시작해서 노랑, 빨강, 녹색, 청색의 네 단계를 거쳐 다시 백지로 돌아간다. 그러나 마지막 침묵은 처음의 침묵과는 다르다. 백지 위에 펼쳐진 글자들이 처음의 침묵의 의미를 찾아 백지 위를 헤매던 끝에 이르게 되는 투명한 침묵이다. 왼쪽 줄은 세상의 만물을 만들어내고 사라지게 하는 힘의 원동력인 사랑의 테마이다. 시적 대상인 ‘너’의 몸은 단순한 육체를 넘어 전통적 우주의 4원소인 불, 물, 흙, 공기를 상징한다.

7) 말라르메의 시에서는 흑색 잉크만 사용한 반면 「백지」에서는 흑색과 붉은 색 두 종류의 잉크를 사용한다.

오른쪽은 용이 규정한 인식의 4 요소(감각, 인지, 상상, 이해)를 나타낸다. 왼쪽이 불교의 비혜(karuna)에 비견되는 열정, 마음의 작용이라면, 오른쪽은 반야(prajna)에 해당하는 지혜, 인식의 문제이다. 이 두 줄이 만났다 헤어졌다 하면서 시는 전개된다. 그렇다면 가운데 ‘언어’의 줄은 열정과 지혜를 만나게 해주는 가교이며, 진정한 깨달음에 이르게 해주는 통로인 셈이다.

그러나 파스는 언어가 단순한 매개체로만 머물러있다고 생각하지 않는다. 시 속에서 각각의 단어들은 서로 에로틱한 행위를 한다. 사람들이 서로가 사랑을 할 때 서로 끌리거나 때로는 서로 멀리하듯, 언어의 세계에서도 같은 현상이 일어난다. 이 우주 자체의 생성과 유지가 바로 이러한 리듬의 현현이다. 거시적 차원에서는 행성들과 행성들, 별들과 행성들 간에서 이 두 힘의 조화가 있고 미시적으로는 분자와 분자, 중성자와 양성자, 전자 사이에서도 두 힘은 함께 한다. 그리하여 한 단어와 다른 단어, 한 언어와 다른 언어가 만나면 새로운 의미가 탄생하기도 한다. 언어 자체의 생명력과 언어의 힘에 대한 믿음은 탄트라에서 체계적으로 잘 보여준다.

3.

구겐하임 장학금이 끝나고 나서도 파스는 1945년 뉴욕에 옮겨 머물면서 호세 환 따블라다(José Juan Tablada)의 작품을 연구한다. 따블라다의 작품은 그에게 동양의 문학과 문화에 대한 호기심과 열정을 불러일으켰다. 그리고 나서 1940년대 후반과 50년대 중반까지 파스는 프랑스를 거쳐 동양을 직접 경험할 기회를 가졌다. 나중에 멕시코로 돌아올 무렵에 쓴 「일본 문학의 세 시기」(Tres momentos de la literatura japonesa)와 「초현실주의」(El surrealismo)라는 두 글은 동양 예술과 철학에 대한 자세하고도 심오한 그의 이해를 보여준다(1971b: 107-151). 적어도 이 시기에 와서는 파스의 감성 속에 초현실주의의 테마와 동양적 사고, 특히 불교가 서로 교류하기 시작한다.

벤자민 페렛(Benjamin Péret)의 책, 나의 승화 에서 ‘나’의 시간적 흐름이, 햇빛을 받으며 쏟아지는 폭포수같이 형형색색의 물방울로 흩어진다. 2천년 이상 흐른 뒤에 서구의 시는 불교의 기본 가르침을 이루는 것을 발견한다. ‘나’는 환상이며 감흥과 사고와 욕망의 집합체일 뿐이다 (Paz, 1971b: 142).

바로 불교와 탄트리즘⁸⁾이 현실주의에 머무르고 있던 파스의 직관들에 골격을 세우고 지탱해주며, 일상적인 것조차 제의의 영역에서 실행을 가능하게 했다(Martínez Torrón, 1982: 266). 결합과 해체 (*Conjunciones y disyunciones*, 1969)에서 말하듯 파스는 인도의 사원에서 상징적 기호들이 건물 전체를 뒤덮고 있음을 발견하고 그것을 그의 시적 사고를 구체화시키는데 사용한다. 탄트리즘은 이미지들이 육화(encarnación)하는 체계이기 때문이다(Paz, 1991b: 78-79).

탄트리즘은 원초적 진리의 형상으로서 남신인 시바(Shiva)와 여신인 삭티(Sakti)을 섬기며, 그것의 진리가 몸속에 구현되어야 한다고 생각한다. 이때, 인간의 몸은 우주의 축소판인 소우주라고 여긴다. 탄트리즘적 결합 의식을 통하여 두 사람이 육체적으로 시바와 사크티의 절대성으로 가는 신비적 결합의 행위를 재현한다. 탄트라 의식에서는 소우주와 대우주가 일치한다. 둘의 결합은 대립물들을 화해시키며 주체와 대상을 융합시킨다. 이 때 몸은 우주에 대한 다양한 양상들을 그 자체 내에서 합치시키는 소우주이다.

우주의 축소판으로서의 인간 육체에 대한 관점은 탄트리즘의 중심 사고이고 그것이 마술적 생리학과 에로틱한 연금술로 펼쳐져 있는 것이다. 우주는 몸처럼 호흡하고 몸은 결합과 분리의 법칙에 의해 지배된다. 결합과 분리의 법칙은 사물에 원기를 주고 끝없는 변화를 일으키는 요소이다(Paz, 1992: 56).

시바는 탄트리즘에서 원초적 에너지를 말하며, 본질적 완전체임으

8) 8세기 이후 탄트리즘과 불교가 합쳐지기 시작하면서 탄트라 불교(후기 밀교)를 형성한다(석지현, 1978: 22). 파스는 이 탄트라 불교에서 불교와 탄트리즘의 두 요소를 함께 받아들인다.

로 남여 양성이지만, 인간에게 가르침을 주기 위해 구체화시켜 등장하는 사크티는 시바의 일부이면서 다른 반쪽이다.⁹⁾ 사크티가 등장하면, 시바는 남성적 에너지로 사크티는 여성적 에너지로 구분된다. 사크티가 시바에게 우주의 근원을 물어보면, 시바는 춤으로 대답한다. 이 두 에너지의 끝없는 대화로부터 세계는 시작된다(석지현, 1978: 28-29).

시바의 우주적 춤은 우주의 흐름이 표현된 창조와 파괴를 통한 신성한 재현이다. 파스는 시인의 입장에서 이 우주 창조에 대한 깊은 이해를 하게 된다. 시바는 교리적 의미를 넘어서 우주의 신성성에 대한 감각적 이미지이다. 그의 춤은 모든 움직임과 삶의 표명에 대한 원형이다. 시 「백지」이러한 우주적 리듬을 재현하여 보여준다.

시 「백지」에서 왼쪽 줄의 우주의 4 원소와 오른쪽 줄의 인간의 인식행위의 4 가지 모습이 움직이면서 보여주는 교감은 백지 위에서 이루어지는 하나의 사랑행위이다. 우주의 침묵이 형상화되어 나타나는 것이나 우주의 일부인 인간이 그것을 대상화시켜 인식하려는 행위는 모두 열정의 역동적 작용이기 때문이다. 시가 시작되기 전에 탄트라적 세계에 대해 언급한 것은 「백지」가 열정이라는 우주 생성 원리와 그것이 펼쳐지는 각각의 구성 형태 및 색깔들을 담은 만다라를 흉내 낸 것이라고 볼 수 있다. 파스는 그의 시모음집 (*Obra poética*)에 재 수록할 때 쓴 해설문에서 다음과 같이 고백하고 있다.

시를 읽어감에 따라 페이지가 펼쳐지고 그 순간 공간은 텍스트를 드러낸다. 어떤 의미에서는 텍스트를 만들어낸다고 말할 수 있다. 이것은 탄트라 두루마리 그림이 우리를 부동의 여행으로 초대하는 것과 같다 (그것을 풀면 우리의 눈앞에 어디를 향해 가고 있는 순례자의 운명과

9) 탄트리즘은 우주에 있어 여성적 요소의 능동적 역할에 대한 찬양을 보여준다. 그것은 존재하는 모든 것의 창조자이고 양육자인 사크티를 통해 나타난다. 그 여신은 “Devi”, “Durga”, “Kali”, “Parvati”, “Una”, “Sati”, “Padma”, “Candi”, “Tripura-Sundari” 등 수 많은 이름을 가진다(Miranda, 1989: 268). 사크티는 절대성에 대해 능동적인 힘을 가지고 있고 모든 형상들의 원천이다. 탄트리즘에서 시바는 남성성의 극치이며, 이 두 신성들은 모든 형상과 이름 너머의 절대성인 브라만(Brahman)과는 차이를 보이고 있다. 잠재적 절대성인 시바와 능동적 힘을 가진 사크티 사이 사랑의 관계로부터 형상의 세계인 우주가 탄생한다.

같은 제의가 펼쳐진다). 공간이 흐르면서 텍스트를 생산해 내고 또 시간이 지나가듯 그 텍스트는 사라져 버린다. 시가 채택하고 있는 이러한 진행 형태의 시간적 배치는 공간적 배치하고도 연관되어있는데, 시의 시간적 흐름에 따라 여러 다른 부분들이 지역, 색깔, 상징, 만다라의 형상들처럼 나뉘어져서 같이 진행되고 있기 때문이다(Paz, 1991a: 481).

문자 그대로의 의미가 “원圓”인 만다라는 우주의 지도로서 불교의 우주관과 철학이 형상과 색깔을 가진 이미지로 표현된 것인데, 파스는 그것을 문자로서 표현하고자 한 것이다. 특히 만다라는 명상을 할 때 매개체나 보조재로 사용된다. 그것을 바라보면서 명상에 젖어들 수도 있지만 형형색색의 모래를 대롱에 담아 흘려서 만다라를 직접 제작하면서 명상할 수도 있다. 마치 씌어진 시를 독자가 읽어서 시정(poesía)에 다가가는 방법과 시인이 시를 쓰는 과정 속에서 시정을 만나는 방법이 있는 것과 마찬가지로이다. 시인 자신이 의도한 대로 「백지」를 하나의 만다라로 본다면, 시인이 파악한 세상의 형성 원리를 글자로 옮겨 놓음과 동시에 겸손하게 아직 확실히 보이지 않는 세상의 근본을 찾으려는 하나의 수행을 의미한다.

엘리어트 와인버거(1995: 197)는 이 시를 위에서 아래로 읽어 내려가는 것을 차크라(chakra)를 가지고 설명한다. 잠자고 있는 우주의 에너지, 군달리니(kundalini)를 인간의 내부에서 불러일으키기 위하여 인간의 육체 안에서 일곱 개의 에너지 중추가 있는 자리를 발견해 내었다. 이 자리가 차크라다. 모든 개개인은 이 우주의 축소판이기 때문에, 인간의 몸속에도 군달리니 삭티가 웅크리고 잠자고 있다. 각종 요가나 행법에 의해 군달리니는 눈을 뜨게 되고 에너지의 중추인 일곱 개의 차크라를 열면서 위로 올라간다. 이렇게 군달리니가 상승하면서 각각의 차크라에 저장되어 있는 활동 에너지를 흡수하고 최종적으로는 순수의식인 시바와 합치되기에 이른다. 시 「백지」는 “el comienzo / el cimient”로 시작한다. 이것은 ‘기초’ 또는 ‘처음’ (cimient)을 의미하는 ‘물라다라’(muladhara)라고 하는 첫 차크라에 해당한다. 이어서 나오는 “el simiente / latente”라고 하는 부분은 씨앗 (simiente)을 뜻하는 ‘비자’(bija)를 나타낸다. 비자는 모든 물질이 형상

화되기 전 아래에 놓여있는 힘이다. 그러므로 파스가 말한 대로 가운데 기둥이 언어의 기둥이라면 “latente”는 “종자어”(palabra germinal), 즉 ‘비자-만트라’(bija-matra)의 속성을 의미한다.¹⁰⁾ 소리의 가장 원초적 에너지가 씨앗처럼 모든 가능성을 잉태한 채 잠재해 있기 때문이다.

이 시의 마지막 부분은 두 눈썹 사이에 위치한 ‘아즈나’(ajna)라는 여섯 번째 차크라에 해당하는데, 그렇기 때문에 이 시는 “시선에 실재를 담는다”(Da realidad a la mirada)로 끝난다. “아니오와 예”(No y Sí)가 상징하는 서로 대립되는 요소들이 서로 결합하면서 등장하는 여섯 번째 차크라에서는 모든 요소들이 정화되고 투명해진다. “남은 것은 투명함 뿐”(La transparencia es todo lo que queda)은 시가 이 단계에 있음을 말해준다. 여기서 한 가지 재미있는 말장난을 볼 수 있는데, “이름들로 이루어진 나무 / 비현실적 현실”(El árbol de los nombres / Real irreal) 다음에 나오는 “단어들이다 / 공기는 무無다”(son palabras / Aire son nada)라는 표현이다. “nada”는 산스크리트어에서는 ‘에너지의 진동이 드러난 것’, 즉 ‘소리’를 의미한다.¹¹⁾ 예를

10) 아날로지적 체계에 대한 믿음은 모든 사물과 상징이 서로 분리되지 않고 거대한 그물로 연결되어 있다는 사고를 발명해 내었다. 사물과 상징이 우열 관계가 아니라 서로 영향을 주거나 받을 수 있는 보완의 관계에 있다. 이것은 시와 언어의 자체적 힘에 대한 믿음으로 이어지며 이러한 믿음의 신앙적 차원으로 생겨난 것이 만트라(mantra)이다. 만트라에 대한 신앙은 힌두교, 불교에서 공통적으로 보이는 것으로, 그 이론에 따르면 우주는 몇 개의 기본음을 바탕으로 생성되었으며 우리들이 우주에서 보거나 느끼는 모든 물체는 각각의 진동을 응축시킨 음이라고 한다. 일반적으로 이 기본음들은 [m nasal]이나 [k], [t]로 끝나는데 좀 더 복잡한 만트라는 몇 개의 일련의 음절로 구성되어 있다. 그 중에서 가장 대표적인 것이 ‘옴’(Om)이다(Bharati, 1969: 101-152; Chevalier, 1993).

11) 진동 에너지로 인식되는 이러한 만트라를 입으로 수천 번 읊으면 축적된 특정 에너지를 불러일으킬 수 있다고 한다. 만트라에서 떨리는 에너지가 소리로 나타나는 것을 ‘나다’(nada)라고 하는데 ‘Nada-bindu’는 바로 [m nasal]이고 거기서 우주가 탄생한다. ‘Om’은 ‘Nada-Brahman’이라고 하는데 그것은 브라만의 소리이기 때문이다. 깨달음의 가장 높은 등급에 이른 사람은 이 소리를 들을 수 있다고 한다(Rawson, 1995: 59-61). 우주의 가장 기본적인 요소가 진동 에너지라는 사고는 오늘날 서구의 과학자들은 원자를 이루는 미립자(양성자, 중성자, 전자)가 ‘쿼크’(quark)라고 부르는 진동의 구조로 되어있다고 믿고 있다. 사물은 물질로 되어있기 보다는 어떤 에너지를 함유한 움직임일 가능성을 말하고 있는 것이다. 만트라는 이렇듯 말 자체의 힘에 대한 아날로지적 믿음에 기인한 것이다.

들어, ‘ , nada-bindu’는 “근원적 진동”이며 거기서 자연의 소리가 생성된다. 또 ‘nada-Brahman’은 브라만의 소리라는 ‘옴 Om’이다. 여기에 쓰인 “son”과 “nada”는 각각 두 가지의 의미를 동시에 갖는다. “son”은 ‘ser’ 동사의 3인칭 복수이기도 하고 ‘소리’이기도 하다. “nada”는 ‘무無’를 뜻하는 스페인어의 ‘nada’이기도 하고 산스크리트어의 ‘소리’이기도 하다. 이러한 언어유희로 파스가 의도하고 있는 것은 무엇일까? 소리는 공기의 떨림으로 되어있고 말은 소리로 되어있다. 따라서 “단어들이다 / 공기는 무無다”(son palabras / Aire son nada)에서 네 단어 ‘son’, ‘palabras’, ‘aire’, ‘son’은 같은 의미를 갖는다. 그러나 마지막 단어인 “nada”에 와서는 그 단어 자체가 가지는 상반된 의미(‘무無’와 ‘소리’)로 인해 앞의 단어들은 모두 ‘사라짐과 나타남’(desaparición-aparición), ‘실재와 비실재’(real- irreal), ‘말과 침묵’(habla-silencio)의 의미를 동시에 갖게 된다. 시인이 말하고자 하는 것은 이 시 속에 씌어진 글자들이 결국은 “nada”로 이루어져 있으며 “nada”를 표현하기 위한 것이라는 내용이다. 그러나 그 “nada”의 구체적 모습은 나와 있지 않다. 그래서 시 「백지」는 마지막 일곱 번째 차크라에 이른 특성은 보여주지 않는다. 왜냐하면 그 단계는 ‘깨달음의 상태’를 의미하기 때문이다. 그 단계는 글자로 묘사할 수 없는 경지이기 때문에, 시는 더 이상 씌어지지 않고 멈춘다. 이 점에 대해서 진 프랑코(1972: 160)는 「태양의 돌」이 자기 자신으로 돌아가는 시라면, 「백지」는 “지금, 여기의 시”며 초월적 상황이 아니라 자기 자신을 비추는 만다라라고 말한다. 한편 기예르모 수끄레는 시인은 단지 기호들을 풀어놓았을 뿐이고 시 읽기가 더 중요하며, 독자의 관점에서 「백지」는 의미를 발견하는 시가 아니라 만들어가는 생성의 시라고 말한다. 따라서 이 시는 미완성인 열린 시다.

「백지」는 다른 모험을 암시한다. 이미 정형화되어 끝난 시가 아니라, 계속해서 무언가를 잉태하고 있는 시이다. 글쓰기는 의미를 찾는 기호라는 나무를 단지 심는 행위일 뿐이다. 세상을 바라보는 시선 속에 세상이 응축되듯이, 시를 만들어내는 행위 속에 시가 응축되어 있다. 그러나 시를 쓰는 행위는 그 시를 읽는 행위에 의해서 의미를 갖는다. 시

를 읽는다는 것은 독자가 능동적으로 참여하여 시로 하여금 ‘말하도록’ 하는 것이다. 바로 거기서 제목이 생긴 것이다. 이 시는 이 세상처럼 백지 텍스트이다. 썼지만 씌어지지 않았다. 말을 했지만 말해지지 않았다. 마찬가지로 이 점을 감안하여 독자들도 이 시를 읽으며 개인적 경험으로 만들어가야 한다. 읽는다는 것은 의미를 발견하는 것이 아니라, 의미를 만드는 일이다(Sucre, 1974: 236).

조나단 켈러(1978: 37-38)는 조오지 무닝(Georges Mounin)의 기호학 이론을 언급하면서, ‘문학은 어떤 기호의 체계가 아니다. 왜냐하면 우리가 문학을 말할 때 고정된 코드를 통한 조합과 해독을 가지고 설명할 수 없기 때문이다. 예를 들어 시는 텅 빈 공간을 나타내기 위한 일련의 기표들을 우리에게 제공한다. 그러나 기표들이 그 공간을 직접 가리키는 것이 아니라 기표들이 둥글게 에워싸서 만들어진 공간이다. 그 공간은 다른 방식으로 채워져야 한다’라고 말한다. 이것은 실체를 직접 묘사하기가 불가능하므로 주위를 묘사함으로써 실체의 모습이 드러나게 하는 방법으로서, 불교에서 부정-부정(*neti, neti*)을 통해서 실체에 이르고자 하는 방식과도 유사하며, 파스가 회전하는 기호들에서 언급한 내용도 이와 같은 내용을 말하고 있다.

종이와 글자 사이에 상호 해석이라는 새로운 관계가 성립한다. 서양에서야 새로운 것이지만 극동과 아랍의 시에서는 전통적인 것이다. 더 자세히 설명하자면, 백지의 공간은 침묵을 나타내고(아마도 아무 말도 없는 자체로 인해서), 기호들이 말하지 않고 있는 그 무엇을 말하고 있다. 그래서 공간은 글자가 된다. 글자는 총체성을 보여주려 한다. 하지만 글자는 어떤 결핍에 의지하고 있다 ... 변화하는 공간 속의 글자, 허공 속에 뿔어지는 말, 백지 위의 단어들. 시는 의미를 찾는 기호들의 모임이며, 아직 떠오르지 않은 태양의 주위를 맴도는 상형문자다(Paz, 1971a: 336-338).

“의미를 찾는 기호들의 모임”라는 말은 글자가 더 이상 세상의 반영이나 결정된 의미를 담고 있는 것이 아니라 의미를 찾아가는 과정임을 말한다(Paz, 1990: 11). 현대 물리학에서 모든 사물들과 입자들이 결정된 존재이기를 포기하고 끝없이 변하고 생성하고 있고 그것

을 바탕으로 한 세상도 고정되지 않고 끊임없이 변하고 있다면 세상의 기호를 읽어서 본질에 다가가고자 하는 그의 시도 당연히 그렇게 되어야하기 때문이다.

IV. 맺는 말

사회적 현실보다 인류의 보편적 테마에 관심을 기울인 꼰뽀라네오스 세대를 이어 등장한 따예르 세대는 거기서 더 나아가 아담의 언어를 추구하는데 그것은 인간의 원초적 순수한 상태, 즉 자신의 탄생과 존재의 비밀에 대한 탐구와 동일시된다. 세상에 흔적으로만 남아있는 신의 언어를 좇아 헤매는 노력은 자연을 형성시키고 유지시키는 원리를 탐구하게 되고, 그 원리를 자연과 아날로지 관계에 있는 「백지」 위의 글자들 사이에도 적용시킨다. 좌우의 글자들은 서로 만났다 헤어졌다 하면서 세상 속 인간의 역사를 펼쳐놓는다. 그러나 「백지」는 아직 완성된 시가 아니다. 시인이 백지에 뿌려놓은 글자들은 아직 떠오르지 않은 태양의 주위를 돌며 회미하게 그 태양의 윤곽을 그리고 있을 뿐이다. 그 천체를 보기 위해서는 지금까지 달고 올라왔던 글자로 된 사다리와 이쪽 언덕에서 타고 간 글자로 된 배를 버려야할 것이다. 우리가 좇아왔던 목표물은 글자가 사라진 하얀 백지이기 때문이다.¹²⁾ 여기에는 두 가지 언어가 등장하는데 하나는 백지 위의 글자들이고, 다른 하나는 그 글자들이 임무를 다하고 사라지고 난 후에 남는 백지 상태의 투명한 언어, 투명한 침묵이다. 이것이 파스가 추구해온 ‘아담의 언어’일 것이다.

12) 스페인어의 ‘blanco’는 ‘흰색’, ‘백지’, ‘공백’이란 뜻 이외에 ‘과녁’, ‘목표물’이란 뜻이 있다. 이러한 패러독스에 대해서는 존 페인(1986: 66)도 언급하고 있다.

Abstract

La generación de Taller declaró la búsqueda de la palabra adánica. Esta actividad implica la indagación del hombre original del estado puro, es decir, el secreto de su nacimiento y su ser. Aunque sea así, el poeta empieza con la interpretación de los principios de la naturaleza que forman y mantienen todas las cosas, ya que las palabras de Dios quedan en el mundo sólo como una huella. Luego el poeta los aplica a las letras en “Blanco”, apoyado en la creencia de la analogía entre las cosas de la naturaleza y las letras. La columna izquierda de los versos y la derecha se unen y se despiden continuamente desarrollando la historia de los hombres. “Blanco” no es un poema terminado sino un poema de devenir, en el cual el lector crea un sentido posible. Las escrituras que el poeta ha esparcido en blanco sólo están girando alrededor del sol, antes del amanecer, dibujando su perfil. Para ver el sol, tenemos que tirar las escaleras que hemos subido desde abajo y la nave que nos ha transportado desde esta orilla, porque el blanco(meta) que hemos seguido es el silencio blanco donde desaparecen las palabras. Ese silencio transparente es la palabra adánica.

Key Words: Octavio Paz, Blanco, Poesía Latinoamericana / 옥타비오 파스, 백지, 중남미시

논문투고일자: 2003. 9. 25

게재확정일자: 2003. 11. 14

- 김용옥(1989), *노자철학 이것이다*, 통나무.
- 멀치아 엘리아데(1998), *성과 속*, (이은봉 역), 한길사.
- 미셸 푸코(1991), *말과 사물*, (이광래 역), 민음사.
- 빈센트 B. 라이치(1989), *해체비평이란 무엇인가*, (권택영 역), 문예출판사.
- 석지현(1978), *밀교*, 현암사.
- Bharati, Aghananda(1969), *The Tantric Tradition*, London: Rider & Company.
- Chevalier, Jean(1993), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- Correa Pérez, Alicia(1991), "El nacimiento de Octavio Paz en Taller", *Universidad Cristbal Colón*, enero-abril, pp. 27-32.
- Culler, Jonathan(1978), *La poética estructuralista: el estructuralismo, la linística y el estudio de la literatura*, Barcelona: Anagrama.
- Franco, Jean(1972), "¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco", *Revista Iberoamericana*, (Homenaje a Octavio Paz), Vol. 37, No. 74, pp. 147-160.
- Fein, John M.(1986), *Toward Octavio Paz: A Reading of His Major Poems 1957-1976*, Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Huidobro, Vicente(1989), *Obra selecta*, Caracas: Ayacucho.
- Mallarmé, Stéphane(1980), *Obra poética*, (trad. por Ricardo Silva-Santistvan), Madrid: Hiperión.
- _____ (1998), *Un tiro de dados*, México: Ditoria.
- Martínez Torrón, Diego(1982), "Escritura, Cuerpo de silencio", in Pere Gimferrer(ed.), *Octavio Paz*, Madrid: Taurus, pp. 258-280.
- Miranda, Roberto Santiago(1989), *El pensamiento oriental en la obra de Octavio Paz*, (tesis doctoral), Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Müller-Bergh, Klaus(1979), “La poesía de Octavio Paz en los años treinta”, in Alfredo Roggiano(ed.), *Octavio Paz*, Madrid: Fundamentos, pp. 53-72.
- Octavio Paz(1967), *Blanco*, México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1971a), *Octavio Paz: Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid: Alianza.
- _____ (1971b), “Poesía mexicana moderna”, in Octavio Paz, *Las peras del olmo*, (prólogo y selección de Carlos Fuentes), Barcelona: Seix Barral, pp. 49-58.
- _____ (1973), *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1990), “Poésía en Movimiento”, in Octavio Paz, *Poesía en Movimiento*, México: Siglo XXI, pp. 3-34.
- _____ (1991a), *Obra poética(1935-1988)*, Barcelona: Seix Barral, 1990; reimpresión en México.
- _____ (1991b), *Conjuncioes y disyunciones*, México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1992), *El signo y el garabato*, México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1998), *활과 리라*, (김홍근/김은중 역), 서울출판사.
- _____ (1999), *흙의 자식들 외: 낭만주의에서 전위주의까지* (김은중 역), 서울출판사.
- Rawson, Philip(1995), *The Art of Tantra*, London: Thames and Hudson.
- Santí, Enrico Mario(1995), “Esto no es un poema”, in Enrico Mario Santí(ed.), *Archivo Blanco*, México: Equilibrista, pp. 235-321.
- Sarduy, Severo(1987), *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sucre, Guillermo(1974), “Blanco: Un archipiélago de signos”, in Ángel Flores(ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, pp. 232-236.
- Taller(1938-1941)*, Edición facsimilar, I-IV.

Weinberger, Eliot(1995), "Paz en la India", in Enrico Mario Santí,
Archivo Blanco, México: Equilibrista, pp. 189-202.