**EL EJERCICIO DE LA MIRADA: notas en torno a la écfrasis en la poesía de Ángel González**

Marta B. Ferrari

(Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

*¿Adónde huir entonces?*

*Por todas partes ojos bizcos,*

*córneas torturadas,*

*implacables pupilas,*

*retinas reticentes,*

*vigilan, desconfían, amenazan.*

Ángel González

Muy posiblemente el término “écfrasis” apareciera por primera vez en alguno de los muchos tratados de Retórica que desde el siglo I de nuestra era empleaban tanto los pedagogos griegos como los romanos para la preparación de los futuros oradores en el arte de la persuasión. Estos manuales proponían a sus alumnos una serie de ejercicios retóricos que incluían entre otros, a la narración, la sentencia, la refutación, el lugar común, el encomio, el vituperio y la descripción. Es precisamente lo que hoy conocemos como “descripción” lo que entonces se denominó “écfrasis”, una estrategia retórica consistente en “exponer en detalle y presentar ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado”[[1]](#footnote-1) (Teón et alii, 1991: 136-139) El énfasis, desde sus inicios, estaba puesto en la visión, en la pretensión -que sabemos imposible- de re-presentar (en el sentido literal de volver a hacer presente ante los ojos) una experiencia visual a través del lenguaje. Se trataba de un doble ejercicio, ver y hacer ver convirtiendo a los oyentes en espectadores. Tan importante era esta conversión que fomentaba la imaginación del oyente (su capacidad de crear imágenes mentales) que de todos los ejercicios incluidos en los manuales, la écfrasis es el único del que se subrayan los efectos que produce en el receptor.[[2]](#footnote-2)

La traducción latina que nos propone Quintiliano -la de *evidentia* en tanto representación ante los ojos de lo ausente (Quintiliano, 1916: 326)- no hace sino insistir en el carácter radicalmente visual del recurso. Si leemos a estos primeros autores (Hermógenes de Tarso, Elio Teón, Aftonio) advertimos inmediatamente que en la antigüedad la écfrasis no sólo no fue interpretada como la descripción de una obra de arte (acepción impuesta mayoritariamente desde finales del siglo XIX) sino que el elemento artístico ni siquiera constituía una parte central de la definición original, como bien lo estudia Ruth Webb en su exhaustivo ensayo sobre la écfrasis, la imaginación y la persuasión en la retórica clásica (Webb, 2016: 70), y lo retoma más recientemente Victoria Pineda.[[3]](#footnote-3)

Efectivamente, los retóricos pioneros en el asunto coincidían en señalar cuatro categorías de temas posibles para la écfrasis: las personas, los lugares, los tiempos y los acontecimientos,[[4]](#footnote-4) siendo la descripción de obras de arte (pinturas, estatuas o monumentos) un tema agregado tardíamente, quizá alrededor del siglo V a partir de dos obras en prosa de títulos muy sugerentes: *Imágenes -Eikónes* en el original*-* del sofista Filóstrato, el viejo y *Descripciones -ecfráseis-* del retórico Calístrato[[5]](#footnote-5). Se trataría, entonces, de dos tradiciones teóricas diversas en torno al debatido fenómeno de la écfrasis. [[6]](#footnote-6)

Sin embargo, la crítica literaria moderna adhirió mayoritariamente a esta segunda tradición y son numerosos los teóricos que optan por la acepción restringida del concepto, la que lo ciñe exclusiva y excluyentemente a la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica tal como lo postulara el hispanista austríaco Leo Spitzer en los años 50 en su clásico estudio sobre la “Oda a una urna griega” de John Keats [[7]](#footnote-7), o como lo harán años más tarde James Heffernan, Michael Riffaterre o W. J. Mitchell, quienes con sus particulares variantes coinciden en que cuando hablamos de écfrasis estamos hablando de la “representación verbal de una representación visual”, reconduciendo la especulación hacia fenómenos más actuales como los de la intertextualidad, la traducción intersemiótica o incluso la intermedialidad.[[8]](#footnote-8)

En lo que sigue intentaré abordar el fenómeno de la écfrasis en la poesía de Ángel González pensando al recurso retórico dentro de relaciones más amplias vinculadas con el ejercicio de la mirada. No me detendré, por tanto, en los poemas tradicionalmente calificados de ecfrásticos -me refiero a “Dánae”, “El Cristo de Velázquez” o “Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández” sobre los que hay ya excelentes estudios como los de Mary Makris, María Payeras Grau, Luis García Martínez y los trabajos conclusivos de José Enrique Martínez Fernández- por el contrario, intentaré desde este marco retórico inclusivo, leer un vasto número de poemas gonzalianos que ejecutan, a mi entender, una auténtica poética de la mirada. [[9]](#footnote-9)

I. *Abrir los ojos para ver*

Desde *Áspero mundo* hasta su poemario póstumo *Nada grave*, la presencia de la mirada como tema atraviesa la totalidad de la producción gonzaliana. Sin embargo, el manejo del código visual excede rápidamente la categoría de motivo para devenir en un sistema complejo de composición poética que compromete tanto el modo de construcción de la subjetividad como el modo de percepción de la alteridad, al tiempo que fundamenta muchas de las elecciones estéticas de los poemas. La mirada propone en el poema los objetos de su mirar; en nuestro caso, podríamos sintetizarlos en tres ejercicios visuales: el sujeto que mira hacia la objetiva materialidad del afuera, a veces a través del clásico motivo de la ventana, el sujeto convertido en objeto de la mirada amorosa de la amada, y por último, el sujeto que se mira a sí mismo en un giro introspectivo que cuestiona radicalmente la identidad.

Desde “Muerte en la tarde”, poema de su libro inicial *Áspero mundo* hasta “Estampa de invierno” de *Otoños y otras luces*, el motivo de la ventana atraviesa con variadas modulaciones toda la obra de González.[[10]](#footnote-10) El encuadre que la ventana otorga a la mirada nos sitúa ante un cuadro concebido en términos claramente ecfrásticos: “Entonces alguien pasa pregonando/su mercancía bajo la ventana,/ a la que yo me asomo para ver” (González, 2009: 20).[[11]](#footnote-11) Lo que el ojo ve son contornos, perfiles, luces y sombras, visualidad pura. Dentro de esta vasta pulsión visual, la descripción de las estaciones del año, uno de los tópicos de la écfrasis clásica, también encuentra cabida en su escritura.[[12]](#footnote-12) Uno de los poemas más plásticos y lúdicos en este sentido es la décima que comienza con los versos: “Tras la ventana el amor/vestido de blanco, mira./Mira a la tarde que gira/ sus luces y su color” (González, 2009: 32); aquí se despliega un juego de miradas que conjuga dos órdenes, el de lo humano y el de lo natural para referirse, como lo hará en otras ocasiones con las demás estaciones del año, a la primavera: “La begonia sin olor/sus verdes hojas estira/para mirar lo que mira/tras la ventana, el amor:/la primavera, surgida/del pico de un ruiseñor”. Naturalmente que la figura del que mira, como dirá en otro poema, “tras un limpio cristal de sol, de lluvia o de aire,/acodado en el claro mirador/ de los vientos” (González, 2009: 87), nos obliga a reponer a un sujeto pasivo, testigo de lo que acontece en el afuera, un exterior simbólicamente material que suele traducirse en una reflexión acerca de la usura del tiempo porque la memoria en González también es visual: “-Míralo todo bien; eso que pasa no volverá jamás” (González, 2009: 352).

La construcción de este sujeto espectador va variando, sin embargo, su clave de enunciación. Si en “Capital de provincia” el tono con que describe a su ciudad natal apela a la proximidad afectiva de la ternura como registro visual, en los poemas que componen *Tratado de urbanismo*, en cambio, la mirada marcadamente irónica nos devuelve una crítica feroz de la urbe moderna: “Todo, en resumen, lo que ven los ojos,/ (…) es síntoma, sin duda,/ de la bondad, del orden, de la dicha/ que ha de albergar un mundo tan perfecto” (González, 2009: 214). Pero será la sección titulada “American landscapes” de *Prosemas o menos* la que reponga de modo más claro la mirada del singular paisajista que fue su autor. “He sido bastante aficionado a la pintura, incluso dibujé algo. Anda por ahí algún libro con ilustraciones mías”, afirmaba Ángel González en 1990 y agregaba algo que resulta muy revelador: “Entre los pintores relativamente modernos hay uno que me desasosiega, hasta el punto de que cuando tengo cerca un cuadro suyo me parece que lo oigo, que me llama con una especie de susurro: Cézanne.” (González, 1990: 29) Evidentemente el esfuerzo de Cézanne por capturar la complejidad de la visión humana, hecho que lo condujo como a tantos otros impresionistas y postimpresionistas a pintar una y otra vez un mismo motivo -en su caso la serie dedicada a la Montaña Saint Victoire- desde diversas perspectivas, se replica en los paisajes americanos de Ángel González: “Crepúsculo, Albuquerque, estío”, “Crepúsculo, Albuquerque, invierno” y “Crepúsculo, Albuquerque, otoño” (González, 2009: 361-3). Se trata de tres breves poemas sinestésicos de fuerte impulso descriptivo, saturados de imágenes cromáticas y auditivas que constituyen por el intenso trabajo que realiza para la captación y plasmación de la luz, quizá el mejor homenaje ecfrástico al pintor de la Provenza.[[13]](#footnote-13)

II. *Así te he visto yo desde la sombra:/contempladora fiel, constante*

El mirar establece un vínculo con el objeto mirado o bien con un otro al que se mira y nos mira; en este sentido, como afirma Jorge Monteleone en su aproximación a la categoría teórica de “mirada imaginaria” en lírica, el acto de mirar funda tanto una objetividad como una intersubjetividad.[[14]](#footnote-14) En el caso de González son numerosos los poemas que abordan el tópico amoroso y al hacerlo recurren al doble ejercicio de la mirada.[[15]](#footnote-15) En estos casos, la razón de amor sustituye al cógito cartesiano y la única evidencia ontológica del yo es la mirada amorosa del otro: “Soy alto porque tú me crees/ alto, y limpio porque tú me miras/ con buenos ojos,/ con mirada limpia”. (González, 2009: 21) Estamos frente a un sujeto vacío que se llena de significado en relación dialéctica con el tú desde una actitud pasiva de predispuesta disponibilidad; la vacuidad del sujeto sólo se llena con la imagen -la presencia y la figura diríamos con San Juan- de la amada: “Prendida de tu ausencia mi mirada,/contra todo me doy, ciego me hiero” (González, 2009: 40). Una reformulación de estos mismos versos ya no en clave intimista como en este caso sino rotundamente irónica y desacralizadora la hallaremos muchos años después en el conocido poema “Eso era amor” de *Breves acotaciones para una biografía.*[[16]](#footnote-16)Frecuentemente el discurso amoroso de Ángel González apela a un decir paradójico, por eso no sorprende cuando nos propone un juego conceptista de espejos donde el sujeto se abisma en la mirada de la amada para poder recobrar la perdida “belleza del mundo”: “mírame mirarte;/mete todo tu asombro en mi mirada,/déjame verte cuando tú me miras/también a mí,/asombrado/de ver por ti y a ti, asombrosa” (González, 2009: 475). [[17]](#footnote-17)

III. *Cierro los ojos para ver más hondo*

La autofiguración como sujeto escindido, tan usual en la poética de González, apela a menudo al ejercicio de la mirada, un mirarse a sí mismo que o bien nos devuelve la percepción de un profundo extrañamiento: “Yo mismo/me encontré frente a mí en una encrucijada./Vi en mi rostro/una obstinada expresión, y dureza/en los ojos, como/un hombre decidido a cualquier cosa” (González, 2009: 67), o bien nos enfrenta al declarado deseo de ser otro: “Quisiera estar en otra parte,/mejor en otra piel,/y averiguar si desde allí la vida,/por las ventanas de otros ojos,/se ve así de grotesca algunas tardes” (González, 2009: 260), deseo que persiste invariable desde este poema de *Breves acotaciones para una biografía* hasta este otro de *Otoños y otras luces* que dice así:

Quise mirar el mundo con tus ojos

ilusionados, nuevos,

verdes en el fondo

como la primavera.

Entré en tu cuerpo lleno de esperanza

para admirar tanto prodigio desde

el claro mirador de tus pupilas.

Y fuiste tú la que acabaste viendo

el fracaso del mundo con las mías. (González, 2009: 468)

En este sentido, su libro *Deixis en fantasma* nos ofrece un poema muy revelador, muy machadiano también, el titulado “El rostro es el espejo del espejo” en el que la identidad del sujeto se diluye y afantasma junto con la escritura que intenta vanamente aprehenderla. Es un poema que remite, además, con su tono sentencioso al texto inicial de *Los complementarios*, en el que Abel Martín afirma: “Mis ojos en el espejo/son ojos ciegos que miran/los ojos con que los veo” (Machado, 1943: 11). El firme convencimiento de que es precisamente la mirada la que instaura o cancela la posibilidad de lo real queda muy bien expresado en el poema “Yo insistente”, de su último libro *Nada grave* en el que leemos: “Cierro los ojos: desaparece el mundo (…) Abro los ojos: el mundo reaparece.” (González, 2008: 23). En la sencilla intermitencia de este parpadeo se sostiene, sin embargo, la matriz profundamente subjetiva -la de un yo insistente y persistente- de la estética gonzaliana: en última instancia parece decirnos que es el sujeto quien funda o desbarata la objetiva materialidad de lo real. Esta dialéctica irresuelta entre una concepción idealista/subjetiva y otra materialista/objetiva según la cual el mundo preexiste con su tosca materialidad al sujeto que lo contempla, se plasma magistralmente en las dos versiones del poema “Vista cansada” de este mismo libro póstumo. Mientras en uno de ellos leemos: “La fatiga/no está en los ojos que miran,/está en todo lo que ven” (González, 2008: 61), en el segundo la aserción se reformula: “La fatiga/con que ahora la contemplas,/está/no en lo que los ojos ven,/sino en los ojos que miran.” (González, 2008: 63). Son poemas en los que resuena con claridad el eco de algunos “Proverbios y Cantares” machadianos, una herencia que no debemos soslayar y que nos habilita a leerlos ya no en términos opositivos o contradictorios sino, precisamente, complementarios.[[18]](#footnote-18)

Esto es sólo una mínima parte de lo mucho que la mirada poética de Ángel González pone ante nuestros ojos y nos hace ver. En su ensayo titulado precisamente “Mirada e imaginario poético”, el teórico argentino Jorge Monteleone afirma:

La literatura (…) y la poesía en particular (…) se propone, como una de sus utopías, no sólo la de evocar el mundo, memorizarlo, retener lo vivido, sino también la de *volver presente lo visto*. La poesía se propone a menudo como ojo: el poema `mira` su objeto, con su opacidad elusiva, su contorno y su materialidad. El poema, también, propone su objeto, como un modo de mirar, siquiera como el arte de las semejanzas que gobierna todas las analogías. El poema, en fin, se halla a punto de producir una ilusión: transformarse en su objeto. (Monteleone, 2004: 31)

Naturalmente, y con esto retornamos a la pretensión original de la écfrasis, la de volver presente lo visto, ya no podemos afirmar que el poema sea su objeto, ni siquiera podemos pretender que el enunciado poético actualiza el significado de lo visto, pero como sostiene Monteleone, podríamos al menos conceder que esa mirada corresponde a una subjetividad definida por sus elecciones objetivas. “Una mirada terca se aferra a lo que busca” (González, 2009: 345), nos dice Ángel González y con ello da cierta razón poética a este pensamiento; algo así resuena también en estos versos con que abre sus “Glosas en homenaje a J.G” y con que cierro mi intervención:

Sí:

la realidad propone siempre sueños,

mas sólo uno entre muchos elige la mirada. (401)

**Bibliografìa:**

-Aristóteles (1971). *Retórica.* Madrid, Instituto de Estudios políticos.

-D´Angelo, Frank (1998). “The Rhetorik of Ekprasis” en *JAC: A Journal of Composition Theory*, Vol. 18, Nro: 3, pp. 439-447.

-Filóstrato (1996). *Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros.* Calístrato, *Descripciones*, Madrid, Gredos.

-González, Ángel. (1991). “Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Para que yo me llame Ángel González” en *Anthropos*, 109, pp. 19-29.

-----. (2008). *Nada grave,* Madrid, Visor.

-----. (2009). *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral.

-Machado, Antonio (1943). *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias*,Bs.As., Losada.

-----. (1980). *Poesías completas*,Madrid, Espasa-Calpe.

-Martín Hernández, Evelyne (2014). “Celebración de una mirada amorosa con variaciones: ´Ver para vivir´” en *Prosemas* Nro: 1.p. 39-60.

-Monteleone, Jorge (2004). “Mirada e imaginario poético” en *La poética de la mirada*, eds.Yvette Sánchez y Roland Spiller, Editorial Visor Libros, pp. 29-43.

-Pimentel, Luz Aurora (2001). *El espacio en la ficción*. *Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*,México, Siglo XXI Editores.

-Pineda, Victoria (2018). *Écfrasis, exemplum, enárgeia. Luis Cernuda y la poesía de la evidencia,* Barcelona, Calambur.

-Quintiliano (1916). *Institutio Oratoria*. Tomo I, Madrid, Imprenta de Perlado Páez y Compañía.

-Teón, Hermógenes, Aftonio (1991). *Ejercicios de Retórica*, Madrid, Gredos.

-Webb, Ruth (2016). *Ekprasis, imagination and persuasion in ancient rethorical theory and practice,* New York, Routledge.

1. Aristóteles en su *Retórica* (Libro III, 11) ya hablaba del ejercicio de “poner ante los ojos” para referirse a la metáfora y a la imagen (1971: 203). [↑](#footnote-ref-1)
2. El texto ecfrástico, como sostiene Luz Aurora Pimentel, “actúa como guía o criba que orienta la percepción del lector” (2001:115), penetrando su imaginación visual e involucrándolo emocionalmente en el tema del poema, el poeta conmueve y persuade más eficazmente que a través de argumentos lógicos, al convertirlos en testigos virtuales de lo que el sujeto ha visto o dice haber visto. [↑](#footnote-ref-2)
3. El modelo pedagógico de la écfrasis fue la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada*, sin embargo, la tesis de Ruth Webb es que éste no es concebido como obra de arte sino como parte del armamento militar propio de una guerra (Webb, 2016: 70). Victoria Pineda, por su parte, subraya también el significado amplio del concepto: “Comúnmente la crítica de nuestros días entiende por `écfrasis` la descripción literaria de una obra de arte visual. Esta definición (…) fue acuñada hace sólo unas décadas, mientras que el término que la aloja goza de una tradición de siglos.” (Pineda, 2018: 22) [↑](#footnote-ref-3)
4. Los ejercicios referidos a la écfrasis se enseñaban como parte de los ejercicios correspondientes a la narración. Los cuatro objetos a ser descriptos (personas, lugares, tiempos y acontecimientos) se correspondían con los cuatro elementos de la narración: el quién, dónde, cuándo y qué. [↑](#footnote-ref-4)
5. Mientras la obra en prosa de Filóstrato, el viejo -*Imágenes*- describía 65 pinturas (cuadros o frescos) inspiradas en motivos procedentes de la literatura, la mitología y la historia, y la de Filóstrato, el joven describía 17 pinturas, la de Calístrato -*Descripciones*- describía 14 estatuas. Es todavía una cuestión en debate si el discurso ecfrástico de Filóstrato el viejo respondía al mandato de un documento histórico (la descripción de una pinacoteca napolitana tal como declara en la introducción) o si, por el contrario, se trataba de pura ficción literaria. [↑](#footnote-ref-5)
6. Frank D`Angelo afirma: “The tradition of ekphrasis as a ´rhetorical description of a work of art´ (Mitchell, 153) had a separate development from that of ekphrasis as a formal description of people, places, times, and events and as one of the exercises of the progymnasmata” (D´Angelo, 1998: 442) [↑](#footnote-ref-6)
7. Pineda afirma: “La definición de Spitzer es (…) la primera que designa la écfrasis como `the poetic description of a pictorial or sculptural work of art`. Los treinta años que siguieron al artículo de Spitzer sobre el poema de Keats contemplaron el desarrollo paulatino de este sector de la crítica y la teoría de la literatura, pero fue sobre todo en la década de los noventa del siglo xx cuando los especialistas hicieron que cobrara una presencia más que notable en el campo de los estudios literarios”. (Pineda, 2018: 23) [↑](#footnote-ref-7)
8. Me refiero a los siguientes textos: Mitchell, W. J. T. (1994). *Ekphrasis and the Other*. Chicago: Universidad de Chicago (http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/ medusa/mitchell.html.) y Riffaterre, Michael. (2000). “La ilusión de ecfrasis” en Monegal, Antonio et ál. *Literatura y pintura*. Madrid, ArcoLibros, pp.161-183. [↑](#footnote-ref-8)
9. Me refiero a los siguientes trabajos: Makris, Mary (1991). “Intertextualidad, discurso y ekfrasis en ´El Cristo de Velázquez´ de Ángel González”, en *En homenaje a Ángel González: ensayos, entrevista, poemas,* eds. Andrew P. Debicki y Sharon Keefe Ugalde, Boulder, University of Colorado, pp. 73-83; “Ángel González’s ´Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández´: A Verbal-Visual Collage” (1991), en VV. AA., *Selected Proceedings of the Thirty- Ninth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Clemson UP. Payeras Grau, María (2009). “Versos amebeos. Diálogos y resonancias en la poesía de Ángel González” en *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*, Santa Cruz de Tenerife, La Página ediciones, pp. 117-149. García Martínez, Luis (2011) *La ékfrasis en la poesía española: de Ángel González a Encarnación Pisonero,* Madrid, Editorial Devenir. Martínez Fernández, José Enrique (2014). “Música y pintura en la poesía de Ángel González”, *Prosemas*, 1, pp. 127-151, y Martínez Fernández, José Enrique (2017). *El lienzo de la página (la poesía y las otras artes)*, León, Universidad de León. [↑](#footnote-ref-9)
10. Pineda acota al respecto: “El marco señala lo contemplado como arte y centra el enfoque del que contempla”, y citando a Stewart afirma: “El marco dirige nuestra atención no al contenido solo, sino a la organización de ese contenido y a sus relaciones con lo que lo rodea (Stewart 1978, apud Persin 1997)”. (Pineda, 2008:27) [↑](#footnote-ref-10)
11. La numeración corresponde en todos los casos a las siguientes ediciones: González, Ángel (2009). *Palabra sobre Palabra.* Barcelona, Seix Barral y González, Ángel (2008). *Nada grave*, Madrid, Visor. [↑](#footnote-ref-11)
12. Otro motivo ecfrástico de clara raigambre clásica es el del “campo de batalla”; claro que la posición de testigo presencial que denuncia el sujeto en los versos iniciales -“Hoy voy a describir el campo/ de batalla/ tal como yo lo vi” (González, 2009: 72)- se ve rápidamente desbaratada como un hábil artificio retórico. [↑](#footnote-ref-12)
13. Quizá haya que leer también dentro de esta misma serie el poema “Esta montaña” de su poemario *Nada grave.* [↑](#footnote-ref-13)
14. En “Mirada e imaginario poético”, Jorge Monteleone afirma: “La mirada imaginaria puede ser atribuida, entonces, al sujeto imaginario de una enunciación lírica. Es una facultad por la cual el sujeto imaginario realiza sus elecciones objetivas y, en consecuencia, su proyección en el espacio. El mirar establece así un vínculo con un objeto mirado o con otro al que se mira y nos mira. Funda tanto una objetividad como una intersubjetividad. Es una facultad a partir de la cual el sujeto imaginario establece todas las fantasías respecto de lo que se halla fuera del campo visible. Es una facultad, además, que establece un vínculo metafórico y productivo con una de las operaciones eminentes de toda lectura, reunidas ambas en la actividad imaginaria: ver/leer” (Monteleone: 2004: 30) [↑](#footnote-ref-14)
15. Evelyne Martín Hernández dedica un interesante artículo a estudiar la mirada amorosa en Ángel González, y al hacerlo se refiere a la técnica del zoom y del primer plano, entre otras, como estrategias compositivas. (Martín Hernández, 2014: 39-60) [↑](#footnote-ref-15)
16. “Le comenté:/ -*Me entusiasman tus ojos./* Y ella dijo:/ -*¿Te gustan solos o con rimel?/ -Grandes,/* respondí sin dudar./ Y también sin dudar/ me los dejó en un plato y se fue a tientas.” (González, 2009: 263). [↑](#footnote-ref-16)
17. La presencia de Antonio Machado para la figuración del vínculo amoroso es clave. En *Los complementarios* leemos: “Y en la cosa nunca vista/de tus ojos me he buscado:/en el ver con que mi miras”. (Machado, 1943: 12). [↑](#footnote-ref-17)
18. Me refiero especialmente al Proverbio I: “El ojo que ves no es/ojo porque tú lo veas: es ojo porque te ve” (1980: 268) y al XV: “Busca a tu complementario,/que marcha siempre contigo,/y suele ser tu contrario” (Machado, 1980: 270). [↑](#footnote-ref-18)