

# En torno de las máscaras barrocas

## Adriana Rogliano

Profesora en Filosofía. Titular de la cátedra de Estética en la Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P., en el Instituto Superior de Profesorado «Juan N. Terrero» y en el Instituto Superior «Seminario Mayor San José». Integra como Titular el plantel docente que dicta el *Magister en Estética y Teoría de las Artes* en la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P.

Docente Investigadora en el marco del Programa de Incentivos. Colabora regularmente en diversas revistas sobre temas de Estética y Filosofía.

## Ilustraciones

### Walter Patricio Di Santo

Licenciado en Artes Plásticas. Auxiliar docente de la cátedra de Estética de la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. Intervino en numerosas exposiciones individuales y colectivas y en 1995 pintó la cúpula de la Iglesia San Roque de La Plata. Se desempeña como coordinador de Actividades Culturales de la U.C.A.L.P. Docente Investigador en el marco del Programa de Incentivos.

## 1. La cosmovisión barroca

Entendiendo por "cosmovisión barroca", a esa vivencia y consideración del mundo saturada de *inestabilidad e incertidumbre, superficialidad y exteriorización* en la que el hombre de este tiempo se sumerge. De aquella ansia de *novedad, aventura y conquista* que atribuíamos a la modernidad,<sup>1</sup> sólo parece quedar en pie el gusto por lo novedoso, habiendo menguando el verdadero espíritu de *aventura y de conquista*. La denodada y mera búsqueda de prestigio y riqueza que tiene como fin último la adquisición del *poder*. Un poder *ilimitado*, absoluto, carente de normas, antisocial. El contraste se manifiesta y ahonda en todos los aspectos de la vida. La competencia, es el fenómeno de interacción más apreciado dentro de un marco social e individual que adopta el carácter del infinito. Este hombre de fin de milenio a quien todo se le ofrece virtualmente, no puede anclar en una realidad que le niega lo apetecible que se le muestra insistentemente a la mano. El claroscuro no parece admitir medias tintas.

El horizonte de posibilidades abierto se muestra impregnado de escepticismo e incertidumbre y un desasosiego generalizado hace presente la inseguridad del vivir.

La vida se ha transformado en campo de batalla por ocupar o ampliar espacios de poder. La exhibición del propio ser se torna incómoda. Un interminable juego de espejos reproduce las múltiples facetas en que queremos ser vistos. La incertidumbre se ha adueñado del corazón, "bogamos en un vasto medio, siempre inciertos y flotantes"<sup>2</sup>. La necesidad del **encubrimiento surge para posibilitar el proyecto existencial deseado**; hace emerger la **máscara**.

Más aún, la máscara parece tornarse indispensable para **sostenerse** en medio de la inestabilidad de existencia. Equilibrio dinámico en que la *angustia*, pathos barroco por excelencia<sup>3</sup> se presenta con mayor fuerza y a la cual no se puede, sin embargo, suprimir sin destruir la propia tensión existencial.

"Moto perpetuo" del apasionamiento barroco que ahora hecha mano de la *máscara* para descansar (negaciones de la rea-



"Realidad barroca"

lidad), o bien embiste, arrogante, en medio de la selva del universo. Siempre expuesto al tumulto y al desborde

El individualismo a ultranza, contrasta con la promoción del grupo, equipo o la célula. La vida comunitaria trata de ser recreada.

La ciencia y la técnica nos muestran la paradoja por doquier.

Paradoja intelectual y existencial. Curva infinita que determina un espacio finito.<sup>4</sup>

## 2. Ambivalencia de la máscara

Sabemos que la máscara considerada como objeto válido por sí mismo, capaz de producir una metamorfosis constituye una de las expresiones culturales más antiguas de la humanidad. Utilizada originariamente por las comunidades arcaicas como "figuración de un rostro divino, humano o animal, heroico, aterrador o cómico que un individuo puede imponer a su propio rostro, cancelándolo y asumiendo los carac-



"Velando la esencia"

teres... La máscara, considerada como un objeto en sí, aparece dotada de un valor mágico y religioso porque es el instrumento que posibilita la metamorfosis de un individuo haciéndolo distinto de lo que es y confiriéndole otros poderes. La máscara contiene la fuerza necesaria para producir la metamorfosis: es un objeto, cargado de energía secreta y oscura".<sup>5</sup>

Así pues, en principio, la máscara no esconde sino que *transforma*. Parece tener la fuerza intrínseca suficiente para obrar la transfiguración. Ya sea para hacer presente a los seres divinos en su acto y su gesto primordial, o bien horrorizar y expulsar algún demon, las ceremonias religiosas y mágicas se han valido de la máscara transfiguradora. El uso de la máscara hierática, como medio de trance de valor totémico, resulta común a diversas culturas.

Más tarde, la máscara funeraria fijó los rasgos esenciales del faraón o del *basileus* micénico. También fue usada por los guerreros a fin de amedrentar al enemigo; evolucionando hasta el actual camuflaje del combatiente.

El culto a Dionisio, muestra, según G. Calendoli, el pasaje de la representación fetichista a la antropomórfica. De la representación del dios en un leño, luego trocado en columna cubierta por una lámina de bronce y coronada por una máscara, Dionisio asumirá el papel de rey de la máscara. Siempre mutante, preside las estaciones, los estados de ánimo, de la vida y de la muerte. Asumida por el hombre como promesa de regeneración continua, exterior e interior, la máscara está presente en las celebraciones en honor a Dionisos, de las que procede la tragedia y la comedia, cuya función ritual permanece intacta hasta bien entrado el siglo V<sup>o</sup>.

Otro tanto sucede con la máscara romana.

En Horacio la máscara teatral es *larva*, espíritu maligno y fantasmal.

Así reaparece en la cultura cómica popular de la edad media de los siglos XII y XIII como la *striga*, aquel espíritu innoble y amenazante de los muertos, recibiendo un tratamiento animalesco.

Su carácter multiforme la presenta en los mascarones de los navíos y de los edificios para ahuyentar el mal.

Así la máscara cumple una doble función:

a) la de revelar una realidad esencial, fijando los rasgos que *manifiestan la verdad del ser* que se quiere presentar;

b) la de encubrir lo mutable, individual, único e irrepetible. Realidad y ficción entablan, así, un juego infinito de *descubrimiento-encubrimiento*.

Relegada al mundo del teatro, una vez perdido su carácter cultural, el significado de la máscara parece escapárseles.

Sólo nos resta la función de ocultamiento de los rasgos físicos y morales. En este sentido, la máscara parece inescindible de todo comportamiento social. Aun las reglas de urbanidad que hacen posible una convivencia más plácida, exigen una limitación de la espontaneidad del pensar y del sentir. Pero también la necesaria conservación de la privacidad del alma puede invocarla.

### 3. Las máscaras barrocas

No se trata aquí de las máscaras superpuestas al sujeto con

el fin de esconderlo o disimularlo, sino de aquellas que realmente se *incorporan*, y se llevan asimiladas al propio ser. La mostración continua de la vida, rasgo característico de nuestro tiempo, hace aparecer la máscara como forma de repliegue. Defensa de la subjetividad amenazada por la omnipresencia de la mirada. Encubrimiento púdico de la vida interior, de las verdaderas intenciones, de los sentimientos, las opiniones.<sup>7</sup>

La exposición masiva de la existencia reclama el amparo de la máscara.

“Juego superpuesto”





"Juego superpuesto"

Cierto que también es dable observar el retroceso de la subjetividad que se viene operando como crítica al subjetivismo moderno, en un proceso de 'deconstrucción' del cual la expresión de Rimbaud "*Jé est un otre*", o la búsqueda del 'otro desconocido' de Borges, serían manifestaciones.<sup>9</sup>

La dimensión del "enigma" que, según Mario Perniola, asume el barroco, se corresponde con aquel gusto por lo egipcio que tanto cautivara al seiscientos. En lo egipcio observamos una integración de lo exterior, de tal modo que los ropajes al incrustarse, se incorporan, en tanto que el cuerpo parece convertirse en cobertura de

carne. Lo cósmico se impone adquiriendo rasgos humanos, mientras que lo humano se cosifica y vacía de interioridad. Si el arte simbólico, siguiendo la clasificación de Hegel, es la primera expresión de la historia del arte, el de nuestra era se vuelve auroral. (Y esta es la única posibilidad de que reaparezca, entiende Perniola, cuando el romanticismo, llegando hasta sus últimas consecuencias, lo ha disuelto).<sup>9</sup>

Máscaras barrocas: ilusión de mutabilidad, gusto por lo efímero.

### 31. El juego de lo real y lo posible.

La más perfecta de las máscaras

es, ciertamente, la que no se advierte. Incorporada al yo, modela el cuerpo del hombre, o a sus pertenencias de modo que no puede identificarse como tal. Más aún, ni siquiera el propio usuario la reconoce. El *personaje* ha desplazado a la inviolable e indecible realidad de la *persona*. "Personalidades de ficción" vienen a sustituir a mi realidad personal. "En virtud de las máscaras -desde las exteriores y fugitivas, que crean mi fantasía hasta las que se adhieren al núcleo mismo de mi vida interior y que acompañan al todo de mis acciones- viva siempre como personaje".<sup>10</sup>

El término *persona* puede derivarse del latín *personare* o del griego *prosopon*. Ambas voces significan máscara o *personaje*. De *prosopon* nace el nombre de los mascarones de los edificios. De *prosopon* procede la noción de "papel en la vida" y, luego, de individualidad psicofísica.

Mas si entendemos persona como *perseidad*, a la manera de los escolásticos (*ens per se*), *realidad simple e indivisible que ni siquiera el mismo yo puede conocer*, admito un centro de realidad cuya posesión me está vedada y solamente puede ser descubierto por un acto moral liberador: el amor personal desocultante<sup>11</sup>. La renuncia a ser uno mismo me sumerge en el ámbito del tener. La *persona* suplida por la personalidad que me atribuyo, una personalidad ficticia protectora. Entonces, "...sólo representaré, oscura o claramente un papel y exhibiré a los demás la máscara que me convierte en personaje".<sup>12</sup>

### 3. 2. La máscara de la locura.

Simulacro y locura son objeto de estudio predilecto por muchos

pensadores contemporáneos. El simulacro sufre a lo verdadero y la verdad se esconde tras la máscara.

En el *Enrique IV* de Pirandello, a raíz de un mal golpe en la cabeza sufrido en ocasión de una mascarada, el protagonista cuyo nombre se esconde tras el del emperador germano, queda detenido en el tiempo histórico del personaje del disfraz. Aquel hombre envejecido rodeado de una supuesta corte, con sus consejeros de alquiler que van sucediéndose en el seguimiento de la comedia.

A fin de arrancarlo de la locura mediante un “efecto de distancia”, Matilde, su antigua amada, y los amigos que hubieron participado del evento deciden jugar una farsa peligrosa. Matilde se fingirá suegra de Enrique IV, hará pasar a su hija por la marquesa de Toscana y al novio de ésta, por el joven Enrique. Para lograr mayor realismo, todos visten los trajes de aquella infausta mascarada.

Nadie ha advertido que el supuesto loco hace tiempo que recuperó el tino y sólo sigue aferrado a la máscara por un siniestro juego.

La joven Matilde y el joven Enrique, son ubicados en los respectivos nichos de la sala del trono, ha manera de cuadros.

Enrique IV no puede resistir la verosimilitud de la escena y reacciona violentamente ante su sosía:

“Yo sé perfectamente que ése... no puede ser yo, porque Enrique IV soy yo, aquí, desde hace veinte años, ¿entiende? ¡Fijado en esta eternidad de máscara!”<sup>13</sup>

Amenazando con hundirse definitivamente en su delirio se di-

rige a la joven en ropaje de Matilde:

“Y tú, niña, te has asustado de verdad de la broma que te han convencido a hacer, sin comprender que para mí no podía ser la broma que ellos creían, sino este terrible prodigio: ¡el sueño que se hace vivo en ti, más que nunca! Allí eras una imagen ellos te han hecho persona viva. ¡Eres mía!, ¡Eres mía!, ¡Mía! ¡Mía por derecho! ¡Detenedles! ¡Detenedles! ¡Os lo ordeno!”<sup>14</sup>

Belcredi, amante de Matilde y cómplice en aquel fatal accidente que detuviera en el tiempo a Enrique IV, se abalanza contra él, y éste le hiere con su espada.

Arrastrado por la fuerza de su máscara Enrique IV llama a los suyos:

“Ahora sí... por fuerza... Aquí, juntos, juntos... ¡para siempre!”<sup>15</sup>

Ya es tarde para quitarse el disfraz, Enrique no puede renunciar al simulacro. Y es que:

“Un personaje le puede preguntar a un hombre quién es, porque el personaje tiene verdaderamente una vida suya, con carácter propio, por lo cual siempre es ‘alguien’. Pero, un hombre... un hombre, así, en general, puede ser un nadie”.<sup>16</sup>

### 3.3. La máscara de la eterna juventud y la “medicina desiderativa”

La eterna juventud es una de las más osadas aspiraciones del corazón humano. Ciertamente es que cuando responde a la exigencia del espíritu y se manifiesta en obras de permanencia, capacidad creadora, anhelo de renovación, frescura, es un ansia legítima que merece ser valorada y fomentada. Mas no es a este permanente

movimiento de alma al que nos referimos. Se trata de la adopción de otro orden. Saltamos audazmente de la realidad, al ámbito de la ficción que la tecnociencia médica ha hecho posible. Por sobre los condicionamientos biológicos y psíquicos se erige la “medicina desiderativa” en su aspecto “perfectivo”.<sup>17</sup> Es notorio el auge de la cirugía estética para modificar la figura humana, no para reparar las secuelas de un accidente.

Caras y cuerpos son atormetados repetidas veces, a fin de mantener la ilusión. El cirujano plástico, nuevo ‘Pigmalión’, modela estas máscaras barrocas. Hombres y mujeres sin rostro y sin historia, viviendo en un presente fugaz.

La máscara de la eterna juventud pretende suprimir la grafía que el alma imprime a las facciones tornándolas en *rostro*, es decir, manifestación de una interioridad singular y única.<sup>18</sup>

La medicina desiderativa *incorpora* pautas de belleza anodina a la moda, máscara social muchas veces exigida por el mercado laboral. Así es dable que se encuentren perfiles ‘familiares’ entre sujetos sin parentesco logrados por obra y magia del cirujano plástico en boga. La alquimia de la herencia es destruida.

Las caras, tensadas artificialmente, suplen la expresión por la mueca. Sólo necesitan de otra máscara: la indispensable pátina de maquillaje.

Agregando volúmenes inorgánicos y rectificando curvas, se logra la figura del modelo standard.

### 3.4. Las máscaras del lenguaje.

La corrupción de la palabra, ya denunciada por Platón, cuando el

sane decir lo que las cosas son se reemplaza por la persuasión engañosa (*peitho*), que puede ir acompañada por la fuerza (*bia*). La palabra forzada y la acción violenta. *Adulatoria* llama Platón<sup>19</sup> al arte sofisticado de suplantar la realidad del pensamiento y su manifestación en el decir (veracidad) por un arte que genera en el alma ajena creencias y pseudo conocimientos, afectos verdaderos en respuesta a pensamientos inconsistentes y sentimientos ficticios.

La publicidad, siguiendo los estudios del comportamiento del mercado consumidor, manipula el lenguaje del modo tal que enmascara el más anodino y superfluo de los productos en uno de primera necesidad, indispensable para mantener la ficción de la existencia "electa". Entre falsas opciones, la vida es dirigida y controlada mediáticamente por expertos en psicología social.

Finalmente, las palabras vaciadas de su contenido ontológico siguen su propia lógica cuando el lenguaje se ha desgajado de la verdad.

### 3. 5. La máscara del poder y el prestigio.

El fasto barroco reaparece en estos tiempos de exaltada superficialidad. El barroco histórico nos había presentado el boato de las cartas instaladas en los palacios, expresión eminente de la arquitectura de los siglos XVII y XVIII.

Todos los sentidos son tomados en consideración. A la grandilocuencia escenográfica, se suma la musical. Rumorear de las fuentes que vienen a ornamentar plazas y jardines. Todo ha de ser altisonante. Las maderas y los bron-

ces junto a las cuerdas se constituyen en instrumentos preponderantes de los *concerti grossi*, con su infaltable *basso continuo*, resonando en las salas palaciegas, decoradas con virtuosismo ilusionista. Y aun la *musica da chiesa*, como la edificación religiosa, hace sonar su portentosa voz.

Las ceremonias pomposas y solemnes, subrayan la magnificencia de las cartas y son la expresión del poder unificado, concentrado.

Extendido a América, por la cultura española, el barroco, aún con sus diferentes matices, adquiere una extensión global.

La exhibición de riqueza, de novedades tecnológicas prescindibles, son inseparables de la manifestación pública. Prestigio y poder parecen sustentarse mutuamente. El prestigio, en cuanto notoriedad obtenida a través de la mostración mediática se transforma en poder. Poder económico y poder político que incide sobre la vida del hombre del común, espectador ilusionado y ansioso de maravillas.

Todos los acontecimientos de la vida se desarrollan en media de un gran estruendo y de una indispensable puesta en escena, para luego acoplar imágenes sonoras y auditivas de las que no se guardará memoria. La máscara salvaguarda la apariencia y ésta fija la mutable realidad.

## 4. Máscara y grotesco

### 4.1. Lo monstruoso y lo grotesco

'Monstruo' (de *monstrum*: prodigio) es un término predilecto del barroco histórico. El término se usa de modo ambivalente, pero, siempre se aplica a lo extraordinario. Puede tratarse de lo inabarcable

por la razón, de lo que asombra por su capacidad creadora y lo torna intocable ("monstruo sagrado") o bien, de aquello que sobresale por su estatura, fuerza o irregularidad o corporeidad deforme.

La reaparición de lo monstruoso se verifica nuevamente en varios planos. En el de la ciencia, la matemática postula lo monstruoso en la geometría fractal<sup>20</sup>. En efecto, la polidimensionalidad es propuesta en la geometría de Mandelbrot para representar aquellos objetos como las curvas zigzagueantes de un contorno geográfico que, hasta entonces se había regularizado mediante la geometría euclídea. De sus propiedades, el carácter *teragónico*, es precisamente uno de los fundamentales. Se trata, dice O. Calabrese, de monstruos "especiales, monstruos de altísima fragmentación figurativa, monstruos dotados de ritmo y repetición gradual, y no obstante la irregularidad, monstruos cuya forma se debe al azar, pero sólo como variable equiprobable de un sistema ordenado"<sup>21</sup>.

Monstruoso es el tomo que Borges describe en *El Libro de Arena*.

"Lo abrí al azar. Los caracteres me eran extraños. Las páginas, que me parecieron gastadas y de pobre tipografía, estaban impresas a dos columnas a la manera de una Biblia. El texto era apretado y estaba ordenado en versículos. En el ángulo superior de las páginas había cifras arábigas. Me llamó la atención que la página par llevara el número (digamos) 40.514 y la impar, la siguiente, 999. La volví; el dorso estaba numerado con ocho cifras. Llevaba una pequeña ilustración, como es de uso en los dic-

cionarios: un ancla dibujada a pluma, como por la torpe mano de un niño.

Fue entonces que el desconocido me dijo:

—Mírela bien. Ya no la verá nunca más.

Me fijé en el lugar y cerré el volumen. Inmediatamente lo abrí. En vano busqué la figura del ancla, hoja tras hoja.”<sup>22</sup>

A continuación el narrador afirma:

“...comprendí que el libro era monstruoso. De nada me sirvió considerar que no menos monstruoso era yo que lo percibía con ojos y lo palpaba con diez dedos con uñas. Sentí que era una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad.”<sup>23</sup>

Se trata de un libro infinito. Sin principio ni fin. Dispuesto a buscar la primer hoja:

“Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil; siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro.”

Lo mismo sucede al querer hallar el final.

El cuento de Borges, de inspiración cantoriana,<sup>24</sup> nos muestra la monstruosidad del infinito. En su narrativa muchas veces aparece tal intención (no hay más que recordar *El Aleph*).

En *El espejo y la máscara*, Borges cuenta como el Rey victorioso pide al poeta que componga un canto que lo inmortalice, pues, “las proezas más claras pierden su lustre si no se las amoneda en palabras”<sup>25</sup>.

El poeta le presenta primero una magnífica loa construida se-

gún todas las reglas del arte. El Rey le obsequia un espejo, invitándole a reiniciar la tarea. La segunda vez, el poeta logra un resultado estremecedor: hace aparecer a los hombres y revivir los hechos. El Rey le *retribuye con una máscara*, y le alienta para hallar la forma más condensada de presentar la esencia. En el tercer intento:

“El poeta dijo el poema. Era una sola línea.

Sin animarse a pronunciarla en voz alta, el poeta y su Rey la paladearon, como si fuera una plegaria secreta o una

blasfemia. El Rey no estaba menos maravillado y menos maltrecho que el otro. Ambos se miraron muy pálidos.

Sentí que había cometido un pecado...

—El que ahora compartimos los dos —el Rey musitó—. *El haber conocido la Belleza*,<sup>26</sup> que es un don vedado a los hombres. Ahora nos toca expresarlo.”<sup>27</sup>

También la posesión de la belleza es algo monstruoso, una desmesura. El Rey le ofrece una daga. Y el poeta entien-

---

## Notas

1 A. Rogliano, “Aproximaciones al pathos barroco”. *Arte e Investigación. Revista científica de la Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P.*, Nº 1, pp. 64-67.

2 B. Pascal, *Pensamiento*, Madrid, Espasa Calpe, 1962, 72, p. 25.

3 V.: A. Rogliano, art. Cit.

4 V., L. A. Santaló, “Geometría fractal” en A. R. Palacios y otros, *La matemagia del laberinto*,

5 G. Calendoli, “La maschera teatrale nel mondo greco e romano”. En: *Arte della maschera nella Commedia dell’Arte*, A cura di Donato. Sartori e Bruno. Lanata, Firenze, Centro Maschera e Struttura Gestuale, 1993, pp. 13-24.

6 Ib.

7 Cf., J. Ortega y Gasset, “Divagaciones ante el retrato de la Marquesa de Santillana. En: *El espectador*, Madrid, Revista de Occidente, T. VII, pp. 195- 206. La Imagen de la mujer orante fijada en la actitud convencional de la plegaria, suscita en el espectador avezado la sospecha de que otros son los sentimientos que le animan. La actitud del personaje —tanto la representación pictórica entre flamenca y renacentista— parece encubrir un arcano interior que no se corresponde con el gesto piadoso a la moda.

8 V., L. Milano y R. M. Ravera, “*El barroquismo borgiano*”, s. i..

9 M. Perniola, “El revestimiento del arte”. *Revista de Estética*, Buenos Aires, Cayc, Nº 9, pp. 15-21.

10 E. Estiú, “Liberación y evasión”. *Revista de Filosofía*, Instituto de Filosofía, U.N.L.P, Nº 11, p. 40.

11 Id, *ib*, pp. 37-41.

de que debe darse muerte. Desde aquel instante, el Rey se transforma en mendigo.

Como se ve, lo monstruoso *no* es algo deforme —aunque también pueda incluirlo—, pero sí *inestable* y falto de medida<sup>28</sup>.

Tampoco lo grotesco alude necesariamente a lo feo, sino a lo deforme en sentido amplio, tanto como inestable. En el teatro argentino los grotescos de Armando Discepolo (*Babilonia*, *Mateo*, etc.) son buen ejemplo de ello. Los personajes trágicos en situaciones cómicas; o

que pasan, sin transición de la comedia a la tragedia. La obra de Roberto Arlt también es rica en personajes y situaciones de tal índole (*Saverio el cruel*, por ejemplo).

La máscara se nos presenta monstruosa y grotesca en la medida en que luce su condición ambivalente de *encubrimiento* y *descubrimiento*. Ficción buscada y realidad manifiesta involuntariamente.

La máscara barroca, con su tornasolado deslumbrante y su estruendo inaudible no parece retroceder.

---

12 *Ib.*

13 *Enrique IV*. En: L. Pirandello, *Teatro*, trad. J-M. Velloso, Madrid, Guadarrama, 1968, Acto III, p. 199.

14 *Ibidem*.

15 *Id.*, p. 200.

16 L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, en: *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1950, T. I, p 94

17 V., J. A. Mainetti, *Bioética ilustrada*. La Plata, Quirón, 1994, cp. 1.

18 J. Ortega y Gasset, "La expresión fenómeno cósmico". En *El espectador*, Madrid, Revista de Occidente, Colección El Arquero, 1963, T. VII, pp. 25-51.

19 *Gorgias*, 462 b-466 b; *Fedro*, 269 d-270 b.

20 V., B. Mandelbrot, *Los objetos fractales*, Barcelona, Tusquet, 1988.

21 *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, p.189.

22 *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé, 1979, pp. 170-171.

23 *Idem*, p. 175.

24 V., A. R. Palacios, "A Georg Cantor, infinitamente agradecidos". En: *Los matematicuentos*, Buenos Aires, Magisterio del Río de la Plata, 1995, pp. 27-34.

25 *El libro de arena*, ed. cit., pp. 101.

26 La cursiva me pertenece.

27 *El espejo y...* en: *El libro de arena*, ed. cit., pp. 106-107.

28 Cf., O. Calabrese, *Op. cit.*, cp. 5.