



## Lo diabólico digital. Ensayo sobre el neobarroquismo- fantástico en tres obras de José Rosario

Leopoldo Tillería Aqueveque ORCID: 0000-0001-5630-7552  
*Universidad Bernardo O'Higgins (UBO), Chile*

**Recepción:** marzo 04 de 2025

**Aceptación:** junio 08 de 2025

### Resumen

El ensayo postula la tesis de que en el arte del pintor panameño contemporáneo José Rosario, existe un grupo de obras que son máscaras de naturaleza fantástica realizadas en un estilo que cabría llamar neobarroquismo digital. Para ello, se realizó una breve hermenéutica sobre tres obras digitales del artista panameño (todas máscaras tipo diablo de Panamá), concluyéndose que en todas ellas efectivamente hay una exacerbación en la forma y la manifestación de una semiótica en la que es inidentificable lo racional con lo real. Dos metáforas fundamentales resultaron ser las siguientes: Los diabólicos de José Rosario: un conjunto de pixeles que reconfiguran la idea de lo religioso y lo artificial, y a propósito de lo "folk" y lo atávico impregnado en lo digital: fabulación de la máscara como máscara de la fabulación.

### *Palabras clave*

Arte digital, diablo, fantasía, José Rosario, máscara.



*The digital diabolic.  
Essay on neo-baroque  
fantasy in three works by  
José Rosario*

**Abstract**



This essay proposes the thesis that in the art of contemporary Panamanian painter José Rosario, there is a group of works that are masks of a fantastic nature, executed in a style that could be called digital neo-baroque. To this end, a brief hermeneutic analysis was conducted on three digital works by the Panamanian artist (all devil-type masks from Panama), concluding that in all of them there is indeed an exacerbation of form and the manifestation of a semiotics in which the rational is unidentifiable from the real. Two fundamental metaphors emerged: José Rosario's diabolicos: a set of pixels that reconfigure the idea of the religious and the artificial; and On the "folk" and the atavistic impregnated in the digital: fabulation of the mask as a mask of fabulation.

*Keywords*

Digital art, devil, fantasy, José Rosario, mask.

**Agradecimientos:**

A José Rosario y su fabulación de diablos panameños, mezcla casi sobrenatural de lo atávico y lo digital.

## Introducción

Cuando contacté por primera vez -hace unos meses vía Instagram- con el artista visual panameño José Rosario, él reconoció que su trabajo no se encontraba fácilmente en la web y que, por decisión personal, el poquísimo que había no era tan accesible. En otras palabras, que lo que hacía era, en general, muy exclusivo.

Con semejante antecedente, y a partir de una idea que previamente ya venía forjando, en cuanto a acercarme a la obra del centroamericano desde la filosofía del arte, el siguiente paso era recurrir al enfoque hermenéutico como el método más apropiado para realizar este ensayo. Una hermenéutica que dejara que la obra hablase por sí misma y que contara, dicho heideggeriamente, su propia "verdad". La verdad de la obra (Heidegger, 1996).

Los trabajos que muestra Rosario en su Instagram y en las pocas páginas web que contienen alguna que otra de sus pinturas digitales o acrílicos sobre lienzo o madera, llaman la atención enseguida por la rareza de su representación. Son figuras antropomórficas o derechamente animales que dan la impresión de venir salidos de un infierno de criaturas atormentadas durante el Paleozoico. Colores extravagantes y formas fantásticas cuyos lindes pueden ir desde cabezas monstruosas con cuerpo de hormiga hasta especies mitad elefante y mitad mantis.

Sin embargo, esto que he llamado "rareza de su representación" quiere decir, en realidad, un distingo en lo que creo representa el lenguaje pictórico del artista panameño. Dicha distinción toma forma en la tesis de este ensayo, la que reza como sigue: *Entre las obras de José Rosario hay un grupo de ellas que son máscaras de naturaleza fantástica realizadas en un estilo que denominaremos neobarroquismo digital.*

Sobre esto, una reserva indispensable. No trato acá de descubrir la piedra filosofal del arte -si es que tal cosa existiera- ni menos aún establecer o recrear algún tipo de régimen de vigencia histórica, antropológica o estética que alimente aquello que Oyarzún (2009) llama la "modernidad" estética, sino, en el mejor de los casos, diferenciar un tipo de representación en la obra de un artista latinoamericano y ligarla a un lenguaje o soporte contemporáneo, en este caso, el digital.



El ensayo se organiza en cinco secciones: introducción, encuadre teórico-metodológico, desarrollo (la hermenéutica de las obras seleccionadas o la presentación de las argumentaciones en favor de la tesis), conclusiones y referencias.

### **Encuadre teórico-metodológico**

Un primer referente es Heidegger (1996) y su texto sobre la verdad en la obra de arte, titulado "El origen de la obra de arte". Hay aquí una idea fundamental para este trabajo. Expuesta parafrásticamente sería la siguiente: A pesar de que la obra sólo se torna efectivamente real en el proceso de creación y, por ende, depende de dicho proceso en su realidad efectiva, la esencia del crear está determinada por la esencia de la obra. Aunque el ser-creación de la obra tenga una relación con el crear, tanto el ser-creación como el crear deben determinarse a partir del ser-obra de la obra (Heidegger, 1996). Asimismo, incorporaré la noción de *Dasein* a partir del texto principal del filósofo de la Selva Negra, *Ser y Tiempo* (2002).

En tercer lugar, recurriré a *La vía de las máscaras*, de Claude Lévi-Strauss (2005), donde el antropólogo y filósofo francés aborda el concepto de máscara ancestral visto como un arte que sintetiza o combina las ideas de "estatua", "tumba", "artificio", "animal" y, curiosamente, "tesoro". También del francés consideraré su obra clásica *Antropología estructural* (1995), en la que se explica la relación entre sistemas culturales, símbolos y lenguaje, entre otras categorías antropológicas y etnológicas.

Antes que todo, sin embargo, proveeré de una contextualización matizada del concepto de neobarroquismo en relación con el *corpus* de literatura académica disponible. Para este efecto, utilizaré como definición matriz la entregada por Alvarado (2016), en la que interpreta al neobarroco como el modo específico en que aún hoy la exacerbación de la forma, propia del Barroco, se expresa en un orden del desbarajuste, sin que ello sea un juego de palabras; esto es, se expresa en una lógica que no identifica lo racional con lo real, sino que vive en el intento de la representación y de la representación de la representación. Es decir, en un aura de fantasía ilimitada.

Ahora, son varios los acercamientos conceptuales al concepto de neobarroco, propios de la posmodernidad, y que se enfrasan en

una discusión frontal con otras tantas categorías políticas, epistemológicas y estéticas de cierta actualidad, pero de indudable influencia en los dominios del arte y la literatura. Tales acercamientos provienen de una selección, a modo de estado del arte, de cuatro artículos científicos de revistas arbitradas que se consideraron relevantes y pertinentes al ensayo.

El primero se titula “Omar Calabrese, teórico del neobarroco”, del autor Roberto Bolaños (2014), y en el que presenta la visión del semiólogo italiano respecto de la persistencia actual del neobarroco. De este modo, agrupa en diez binomios conceptuales los atributos de esta mega categoría: gusto y método, ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, más-o-menos y no-sé-qué, distorsión y perversión. Sin entrar en detalles que alarguen en demasía la observación sobre este decálogo, me remitiré a lo que Bolaños (2014) destaca en torno al binomio ritmo y repetición:

Quando Omar Calabrese habla de ritmo y repetición se refiere sustancialmente a una suerte de estética de la repetición que ha roto con el paradigma de que la obra de arte es irrepetible. Esta vez contrapone la noción de ritmo (dinámico) con respecto a la de esquema (estático): La constitución de un nuevo estilo y de una nueva estética, en otros términos, hay que considerarla como dinámica de un sistema, que pasa de un estado a otro reformulando las relaciones entre sus variables y los principios por los cuales se pueden considerar variables los elementos no pertenecientes al sistema mismo (p. 55).

Asimismo, para Bolaños (2014), “en el neobarroco se da el ‘centro descentrado’. Lo neobarroco busca tensar los límites y transgredirlos. He ahí el principio de la experimentación, del *collage*, del pastiche, de lo alternativo como fuente primaria de una estética esencialmente de ruptura” (p. 56).

El segundo artículo es “Sobre el concepto de ‘neobarroco’”, del chileno Sergio Rojas. Para Rojas (2004), el arte contemporáneo no sólo refleja el fenómeno del neobarroco, sino que en cierto sentido “colabora” con el mismo, en cuanto a que el propio desarrollo de la sociedad de consumo y de los procesos de aceleración han venido



a "realizar" o materializar el otrora cuestionamiento vanguardista de la diferencia y distancia entre arte y vida.

Este arrastre de ciertas cualidades del Barroco se explica precisamente por una cuestión de crisis de representación histórica, que Rojas (2004) ve del siguiente modo:

Ahora bien, el nombre de neobarroco se debe, en primer lugar, a que es precisamente en el barroco del siglo XVII en donde se hace manifiesta con inédita radicalidad y eficacia una diferencia que es constitutiva al arte moderno: la diferencia entre "forma" y "contenido". Este rasgo distintivo de la concepción occidental del arte expresa la conciencia y la crisis de la representación que cruza esa historia (la crisis precisamente como esa conciencia) (p.23).

Y aquí el chileno marca un registro fundamental que explicaría la relación especial que vemos en el neobarroco entre imaginación y lenguaje. Esto, si concedemos que hoy ya no se trata de la "interioridad" del sujeto que se emancipa de la sensibilidad inmediata por obra de la imaginación sobre-excitada que caracterizó al primer Barroco, sino que ahora el lenguaje se emancipa en cuanto que emerge en la obra.

Según Rojas (2004), se trataría en la expresividad neobarroca de la actualidad de cierta razón barroca, es decir:

[...] de entender la máscara, el disfraz, la escenografía, etc., como el cuerpo retórico de una realidad más profunda que sólo de esa manera puede ser aludida o referida. En este sentido, como señala Chiampi, "(...) se puede revisar la 'razón barroca' como una 'razón del Otro', que atraviesa la modernidad y sobrevive a su racionalismo instrumental" (p.29).

La reflexión de Rojas (2004) sobre la esencia del neobarroco, parte con la objeción de que si lo que se anuncia con este término es el fin de la cultura moderna, o de la misma cultura, sin más, la propuesta de leer el presente como neobarroco implica precisamente leerlo como la cultura del presente, es decir, dar al presente una suerte de densidad cultural, como el presente de una modernidad todavía en curso. Entonces, allí en donde lo posmoderno se impone mediáticamente como una festiva rendición de la inteligencia -una especie

de actitud de desentenderse con la cultura- lo neobarroco permite erigirse como un visible manto de resistencia.

El tercer trabajo recopilado, que lleva por título "Una teoría del cielo para el neobarroco: interpelaciones entre la 'ficción autobiográfica' y el biografema", de Anahi Pochettino (2013), analiza la obra *Teoría del Cielo* de Arturo Carrera y Teresa Arijón, cuando a través de la imagen del *tokonoma* revisan el legado de Lezama Lima y Sarduy, e inscriben su experimentación *biografemática* en la tradición neobarroca.

Dentro de lo más relevante del artículo antes citado, se halla una pista del texto de Sarduy, "La simulación", rastro que supone el contacto de lo imaginario con nuestro propio yo:

El ensayo "La simulación" (1987) nos permite pensar la escritura autobiográfica como complejo artefacto de simulación de formas de vida, como posibilidad de articular lo imaginario al yo, a la memoria, y a la construcción de la propia comunidad. Neobarroco y simulación encuentran en Sarduy un punto de contacto, una zona de interpelación que articula tensiones estéticas, éticas y políticas (Pochettino, 2013, p.87).

Lo que quiere decir esta autora, es que una indagación formal del neobarroco permitiría conjurar el imaginario como fuerza transformadora del mundo, haciendo visible que dicha fuerza se muestre efectivamente como "una intensidad de simulación" que tiene fin en sí misma, por fuera de lo que imita y que conduce a responder que aquello que se simula, paradójicamente, es la simulación misma.

Por otro lado, Pochettino (2013) descubre en la expresión neobarroca problematizada por Sarduy, que el autor habla meta-discursivamente de la *hipertelia* como forma de vida. En efecto, en "La simulación" Sarduy expresaba que el travestismo es una forma de la *hipertelia*, que se trata de una impostura extrema, de "la persecución de una irrealidad infinita", del camuflaje por el cual se ponen en tensión las artes cosméticas de la conversión y los modos de la borradura, la tachadura, la desaparición o invisibilidad. En otras palabras, formas de la disolución de todo reconocimiento.

Por último, el artículo "El neobarroco y la revolución después de la revolución" de León Felipe Barrón, en un escenario -como podrá adivinarse- eminentemente político. En él se propone, al igual



como en varios de los trabajos revisados, analizar el concepto de revolución presente en el término neobarroco del narrador y crítico de arte cubano Severo Sarduy. De hecho, el trabajo enfatiza que “una lectura de este tipo implica situar, primeramente, al neobarroco en el espacio de discusión donde se produjo, para así considerarlo como una propuesta estético-ideológica interesada por las problemáticas políticas de su momento” (Barrón, 2022. p. 174).

Sin embargo, dice el autor del trabajo, cuando Sarduy apun-tala al neobarroco como una estética revolucionaria, lo hace desde otras claves interpretativas de la idea de revolución:

El neobarroco no sigue la misma concepción de ésta como acontecimiento desencadenador de actos de represión, censura y opresión. Sarduy criticaba a todo tipo de revolución que concluyera en «fobias, compulsiones, agresividades, ansiedad, toda una serie de infatuaciones o inseguridades, arrogancias o autocastigos que saltan sobre el sujeto» [...], por consiguiente, ésta no podría ser la línea interpretativa de la revolución neobarroca (Barrón, 2022, pp. 177-178).

Desde otra perspectiva, casi exclusivamente literaria, tomando como referente a Derrida, Barrón (2022) afirma que la relación entre escritura y episteme que realiza Sarduy remite a lo que el filósofo franco-argelino planteó al respecto en *De la gramatología*: «la escritura es la condición de la episteme». Puesto así, es más factible comprender por qué el narrador cubano apunta a que hay una escritura que «sirve de sustrato epistémico a la burguesía». Desde el prisma revolucionario de Sarduy, esa escritura debe ser minada, y el modo de hacerlo es contraponiendo otro tipo de escritura: la neobarroca.

Para concluir la referencia a Barrón (2022), dejaré una observación que me parece crucial para explicar su interpretación de Sarduy: el neobarroco con su «lenguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico» pretende subvertir el «logocentrismo» condicionante y estructurador de la forma clásica de vida [aquí el guiño a Derrida es más que evidente]. El neobarroco se centra en su soporte lingüístico y, en virtud de ello, en el aspecto meta-semiótico y autorreflexivo del lenguaje, mermando la función comunicativa

persistente en la vida rutinaria. (Sarduy citado en Barrón, 2022, p. 187).

De esta forma, nuestra elección del concepto de neobarroco, cifrada en lo comentado por Alvarado (2016), parece mantener una estrecha relación –por lo pronto estética– con los trabajos de Bolaños (2014) y su recepción de Calabrese de un neobarroco con un “centro descentrado” y un trabajo incesante de experimentación; de Rojas (2004) y su perspectiva de la existencia de una relación especial en el neobarroco entre imaginación y lenguaje; de Pochettino (2013) y su visión de que el neobarroco posee, en su esencia, una suerte de supra-intensidad de simulación; y del comentario político de Barrón (2022) en su lectura de Sarduy, que señala que el neobarroco alberga en su centro una misión cardinalmente metasemiótica.

Por otra parte, la convergencia entre el enfoque de Lévi-Strauss (1995; 2005) y el de Heidegger (1996; 2000; 2002) no puede buscarse en posibles análisis de prácticas culturales o lingüísticas o en las determinaciones ontológicas del cuidado del *Dasein*, sino, en una mirada filosófico-científica, en lo que se ha dado en definir respecto de ambos pensadores como una preocupación principal y decisiva por la antropología. En otras palabras, la antropología actuaría como el eje fundamental del *corpus* de ambos autores: en el caso de Lévi-Strauss (2005) mediante una antropología estructural, y en el de Heidegger (2002) por medio de una antropología filosófica.

Dicho en los términos de cada uno de los pensadores, la antropología estructural busca preferentemente dilucidar la relación dialéctica entre los sistemas culturales y el lenguaje, en tanto que la antropología filosófica intenta determinar las condiciones ontológicas de la fenomenología del *Dasein* (del ente llamado hombre o persona) en su particular relación con el mundo (situación que es designada por el de Friburgo precisamente como estar-en-el-mundo).

En ambos casos, el problema de las máscaras adquiere un tono de preocupación trascendental, si concedemos que, por sí mismo, este artefacto responde a ciertas condiciones y no a otras de un determinado sistema cultural (en tanto símbolo, por ejemplo); y que, en tanto útil o ente intramundano, podría tener un sentido decisivo



en la adopción por parte del *Dasein* de la propiedad o impropiedad como modos de existencia. El ser humano, pues, es el punto de máxima convergencia y, a la vez, de necesaria complementariedad entre ambos enfoques teóricos. Como el propio Lévi-Strauss (1995) lo indica, se trata de “descubrir” una nueva ciencia:

[...] una antropología entendida en el sentido más amplio del término, es decir, un conocimiento del hombre que asocie diferentes métodos y disciplinas, y que nos revelará un día los resortes secretos que mueven a este huésped, presente en nuestros debates sin haber sido invitado: el espíritu humano (p.120).

Metodológicamente, se utilizó el procedimiento de caso único (Stake, 2007), correspondiendo éste al artista visual panameño José Rosario<sup>1</sup>. La muestra escogida consistió en tres de sus obras: *Taz* (2024), *Taco* (2024) y *Bill* (2025). Así mismo, y de acuerdo con Flyvbjerg (2006), el caso seleccionado satisface el criterio de caso paradigmático, es decir, se trata de un caso que teóricamente permite desarrollar una metáfora referente al ámbito de interés del estudio.

En una breve digresión acerca del muestreo teórico aplicado, digamos que el criterio fundante para seleccionar las tres unidades muestrales (las obras escogidas de José Rosario) fue el de saturación. Es decir, inició el procedimiento con la designación de la categoría central del mecanismo: la de “neobarroco”. Se estableció, asimismo, como sub-criterio el que los datos (los rasgos preponderantes de las obras del artista) no debían ser forzados a pertenecer a dicha categoría. Por una cuestión aleatoria, los tres primeros cuadros a examinar fueron *Taz*, *Taco* y *Bill*.

De este modo, las propiedades que fueron emergiendo en estas tres piezas fueron las siguientes: (i) Los diablicos mostraban unos vistosos cachos o cuernos, articulados como patas de una gran estructura; sólo se diferenciaban en el color: mientras en una obra sobresalía el gris, en las otras destacaban el borgoña y el ladrillo. (ii) Las tres máscaras exhibían el mismo tipo de caninos: filosos y completamente blancos y homogéneos. (iii) Los tres diablos esta-

1 El artista panameño dio por escrito, vía Instagram, su autorización para usar las tres imágenes de sus obras en este ensayo.

ban dotados de una protuberancia que sobresale del costado de sus cabezas y que tiene entre tres y cuatro puntas, una especie de corona lateral que une la parte superior de la cabeza y los ojos con el cuello o lengua de la máscara-animal. Algo así como la cornamenta de los *Triceratops*.

Tales rasgos, que coincidían con parte de la definición de neobarroco, es decir, con la categoría central del muestreo teórico en cuanto exacerbación de la forma y una semiótica de lo fantástico, se repitieron casi exactamente en todas las restantes obras de la población, por lo que se decidió concluir la observación en la máscara número tres, estableciendo en ese número el criterio de saturación de la muestra dentro de un total de 19 unidades cotejadas.

## Desarrollo

Las tres obras digitales sobre las que realizaré la aproximación hermenéutica forman parte, junto a otras de cuño similar, de una especie de ritual de máscaras de diablicos panameños que José Rosario ha subido a su Instagram. Los indicios de esta conjetura están en las mismas publicaciones del artista y en sus *hashtags* de etiquetación: Bill: #art #mask #color #folklore. Waco: #art #mask #mascara #color. Jac: #mascara #mask #art #folk #culture #original. Toy: #mascara. Leo: #art #freakybugs #panama #mask. Oniel: #mascara #art #panama #diseño #diablo. Taco: #freakybugs #pty #panamá #art #mascara.

El punto es, pues, proveer una argumentación que satisfaga la tesis. Porque acá no está en cuestionamiento si se trata o no de pinturas digitales que representan máscaras de diablos de Panamá. Eso es obvio o -dicho heideggerianamente- de la esencia de la obra. Lo que hay que presentar, con un guiño a Kobau (1999), es la justificación estética de la obra, es decir, demostrar su filiación en algún sentido al neobarroquismo-fantástico. El lenguaje o soporte digital, en cuanto técnica de la obra, vendría a ser el corolario de la propia enunciación de la tesis.

Al respecto, las siguientes son las argumentaciones fundamentales que justifican nuestra tesis.

1. Las máscaras tienen la forma nítida de un diablo panameño, un objeto utilizado en celebraciones religiosas que se



han transformado, producto de la misma fabulación de los celebrantes, en festividades ancestrales.

Figura 1: Taz



Nota: *Taz* (2024), [pintura digital], por José Rosario (Rosario, 2024a).

Pero cuidado, a pesar de que es palmario que la dirección desde donde proviene el *pathos* de la máscara es el cosmos de la religiosidad de una determinada región, Lévi-Strauss (2005) nos advertirá que la antesala de la develación del papel de la máscara -como componente de un ritual mítico-religioso- es la revelación del propio enigma mítico-religioso que hace las veces de cuna de la máscara.

2. Como una suerte de estereotipo de la naturaleza, las máscaras de Rosario comparten tres partes salientes (las dimensiones mencionadas en el punto 1º) que terminan dándoles una misma apariencia de espíritus danzantes (Lévi-Strauss, 2005).

Figura 2: Taco



Nota: *Taco* (2024), [pintura digital], por José Rosario (Rosario, 2024b).

Primero, los vistosos cachos o cuernos de *Taz* (ver Figura 1), *Taco* (ver Figura 2) y *Bill* (ver Figura 3), articulados como patas de un gran arácnido, sólo difieren en el color, alternando entre el gris, el borgoña y el ladrillo. Segundo, en los tres diablicos vemos el mismo tipo de amenazantes caninos: filosos y blanquecinos como estalactitas y estalagmitas cristalizadas. Tercero, los tres diablos están dotados de una estructura que sale del costado de sus cabezas y que tiene entre tres y cuatro puntas, muy similar a esa especie de “abanico redondo” que abre alrededor de su cuello el lagarto de cuello con volantes.

Incluso, podría decirse que lo fantástico del trabajo de Rosario es simplemente la impecable combinación de colores de las máscaras, que nos hacen vacilar, desde el punto de vista de la razón, si se trata de la representación perfecta de objetos estéticamente perfectos o, por el contrario, muestran -volviendo a Heidegger- el



“cuidado” que la idiosincrasia ha tenido en la mantención mítico-religiosa del ente de fantasía. Si como advierte el filósofo de Friburgo, «la esencia del crear está determinada por la esencia de la obra», entonces podemos deducir que la esencialidad maligna, fantástica y de formas exacerbadas de los diablos panameños ha determinado la intuición estética de Rosario y su manera de conectar estas figuras ancestrales y “folk” con los dispositivos digitales que la tecnología actual pone a su disposición.

3. El enfoque hermenéutico resultó tener las mismas exigencias y bondades con relación a las tres obras examinadas. Como observa el filósofo de Messkirch, esta aspiración a la interpretación hermenéutica debe poner en juego su eficacia distinguiendo los caracteres de *ser*, de *objeto*, de *acceso* y de *verificación* de lo que es objeto en la filosofía (del arte).

Los caracteres del *ser* remiten, pues, al ente que traduce cada una de las obras. Cada pieza de Rosario es un ente existente que se encuentra, por definición, a la mano del *Dasein* interrogador. De esta laya, las obras del artista panameño son entidades en un manifiesto estar-en-el-mundo; constituyen una cierta trama de objetos que, además, forman aquello que Heidegger (2000) denomina *haber previo*. Por eso el filósofo dirá que la marcha de la hermenéutica ha de venir señalada por el propio objeto; para el caso, por cada obra de arte.

Los caracteres de *objeto* develan en cada cuadro de Rosario un determinado útil o cosa que se dispone para el uso del *Dasein*. Pues bien, cada uno de los tres diablicos remite a un uso estético -contemplativo, podría decirse también-, o, si se prefiere, un uso del ámbito de la sensibilidad del *Dasein*. Esta observación es sumamente relevante, debido a que corona la posibilidad, convertida en realidad, de la alternancia en este estar-en-el-mundo de objetos con una particular utilidad práctica y objetos (las obras de Rosario) con un peculiar uso estético o sensible. *Praxis* y *poiesis*, entonces, quedan determinadas por la existencia de objetos distintos en su funcionamiento rutinario pero reales, al fin y al cabo.

El *acceso* a los objetos como obras (*Taz*, *Taco* y *Bill*), requiere que la hermenéutica suponga que tales objetos deban tomarse tal

como ellos en sí mismos se muestran, esto es, tal como aparecen ante un determinado mirar. Ese mirar surge de un estar-orientado en ellos, de un estar ya familiarizado con lo ente: el aquello-acerca-de-lo-cual está así presente en el modo transmitido de ver y fijar las cosas (Heidegger, 2000). Este fijar los objetos en una mirada ya familiarizada con su naturaleza de ente, no es otra cosa que la expresión del fenómeno de la curiosidad que podemos tener en torno a su existencia.

Es decir, es imposible acceder a una interpretación cabal de la naturaleza existencial de las obras de Rosario, si no sabemos de antemano -mediante la inmersión en ese *haber previo* del que hablaba el alemán- que se trata de representaciones de diablos panameños originados en la fusión entre la imaginación del artista y la realidad "folk" y ancestral de estas máscaras diabólicas.

Finalmente, la *verificación* de lo que es objeto en la filosofía (del arte) proviene justamente de la constatación de que las tres piezas de Rosario han podido, como quedó demostrado, revelar en esencia lo que las determina como objetos existentes y, además, con un acceso establecido por el fenómeno de la curiosidad. Señala Heidegger (2000): "El haber previo hay que ponerlo al alcance y apropiárselo de tal manera que la comprensión vacía de la indicación formal se llene a la vista de la fuente concreta de intuición" (p. 104). Lo que quiere decir que la mera comprensión de las máscaras diabólicas que representan las tres pinturas de Rosario, resulta sólo en eso, en la comprensión de tres máscaras similares pero distintas. Nada más.

Diferente es el caso si nuestra sensibilidad, como fuente de nuestra intuición, recoge esa mirada a sabiendas que de lo que se trata es de tres máscaras ancestrales que representan la originariedad "folk" de las sociedades panameñas primitivas.

4. Desde una perspectiva estético-ontológica o antropológico-histórica, según se quiera ver, surge una pregunta que una hermenéutica sólo puede responder armada con una buena dosis de intuición y algo de retrospección (histórica o geológica, quizá). Se trata del origen de las máscaras pintadas por Rosario.



El asunto es que lo aparente, podríamos decir, el aspecto general de cada una de ellas, o mejor aún, la fisonomía atávica de cada diablo, solamente puede ser representada en su operación de religiosidad desde la cual es publicitada o resguardada. Pero esta fabulación no nos dice nada -al menos nada decisivo- acerca del origen o del sentido último de este artificio.

Yendo a la teoría de Lévi-Strauss (2005), pudiésemos aventurar alguna salida antropológico-idiosincrásica. Sin embargo, el primitivismo que necesitaríamos para refrendar esta suerte de presunción ante-barroca, choca, por lo mismo, con las posibles explicaciones del fenómeno. Hasta ahora, lo incuestionable es que los diablicos de Rosario, en esa suerte de mimesis de los diablos primitivos de las comunidades panameñas, y siguiendo al francés, responden a los conceptos antropológicos de "máscaras ancestrales", "artificios" y "animales", propios del "sistema cultural" de donde surge esta figura "maligna".

En esta "zona de flotación", el filósofo y antropólogo gallo describe, para satisfacer la pregunta por el origen de las máscaras, las dos versiones de Fraser (extraídas, a su vez, de versiones tribales): una, en que las muestra representando a sus espíritus en su morada subacuática y desde donde emergen hasta la superficie de la tierra; y otra, en la que caen espontáneamente del cielo sin intervención exterior. Como refrenda el autor, si bien el punto de llegada, vale decir, el suelo, "permanece el mismo, en un caso provienen del cielo, o sea de lo alto, y en el otro del mundo ctónico, que los mitos localizan en el fondo de las aguas" (Lévi-Strauss, 2005, p. 31).

5. Otro punto en común de los diablos de Rosario, en pleno ombligo de nuestra tesis, es su expresión neobarroca. Atendiendo a lo dicho por Alvarado (2016), vemos en las tres máscaras efectivamente una exacerbación en la forma y la manifestación de una semiótica en la que es inidentificable lo racional con lo real. Es decir, el *pathos* diabólico de las máscaras forzosamente vive en el intento de la representación y en el de la representación de la representación.

La inestabilidad y la metamorfosis, componentes claves del neobarroco, están determinadas por un engendro ancestral, como

el diabólico, que puede presentarse en la forma de un espíritu que resguarda el acceso al inframundo o como un artificio ceremonial que puede perfectamente ser el único testimonio de una incursión guerrera que se funde con la mitología del acontecimiento. El adjetivo "fantástico" precisamente proviene de esta interpretación arcaica del papel de la máscara como un tesoro sobrenatural.

Figura 3: Bill



Nota: *Bill* (2025), [pintura digital], por José Rosario (Rosario, 2025).

En tal sentido, y desde el prisma del arte digital, los lindes sospechados para la representación o diseño de estas figuras diabólicas virtualmente son inexistentes, pues la tecnología, proveniente de las diversas variedades de programas disponibles, parece ser capaz de satisfacer todo ese cosmos de formas exacerbadas y de una semiótica fantástica que son el sello del neobarroco.

6. Otro aspecto es el relacionado con el soporte o lenguaje con el que se hizo la obra. En nuestro caso, los tres diablos son pinturas digitales, lo que define varias cosas técnicas



y de mercadeo (por ejemplo, la venta o distribución por internet en distintos tamaños y formatos). Sin embargo, lo cardinal es que se trata de arte digital. Y arte digital debe ser entendido como un subconjunto del arte contemporáneo.

Como dice Wands (2007), desde que el adjetivo digital es frecuentemente ambiguo y no define claramente la forma del trabajo final, es por definición aplicado a trabajos artísticos en los que el artista ha usado el ordenador como herramienta primaria, medio y/o compañero creativo. Siguiendo al autor, las formas tradicionales de arte digital incluyen impresiones, fotografía, escultura, instalaciones, vídeo, cine, animación, música y *performance*. Es decir, nuevas formas que son únicas para el mundo digital y que incorporan la realidad virtual, el software art y el net art, en un afán aún no ratificado de definición de arte contemporáneo.

7. Un último aspecto, de alcance no menor, es el que tiene que ver con los procesos de resignificación de lo “folk” y lo ancestral en el medio digital dentro de la obra de Rosario. Dentro de los límites de este ensayo, me remitiré a esta posible resignificación en las tres obras que componen la muestra.

Brevemente, entenderemos lo “folk” como aquel género cultural propio de comunidades o sociedades pequeñas y que se encuentran aisladas; que exhiben culturas locales; que, con respecto a la distribución del conocimiento, de las actitudes y de las funciones entre la población, son relativamente homogéneas; y donde el individuo no aparece como una verdadera unidad (Goldenweiser citado en Redfield, 2021).

Lo ancestral, en cambio, si nos remitimos al Diccionario de la Real Academia Española, presenta dos acepciones que resultan relevantes para nuestro escrito. La primera dice así: “Perteneiente o relativo a los antepasados” (Diccionario de la Lengua Española, s.f.). la segunda acepción, probablemente la más decisiva, indica: “Procedente de una tradición remota o muy antigua. *Ideas, fiestas ancestrales*” (Diccionario de la Lengua Española, s.f.). Antepasados y tradición remota, entonces, resignifican el corazón de lo ancestral.

En efecto, los diabólicos de Rosario constituyen precisamente una síntesis entre lo “folk” y lo ancestral, en el sentido de que su variante “folk” implicó que, en cuanto comunidades pequeñas que consolidaban un conocimiento limitado, incorporaron como parte de sus prácticas culturales, o sea, como variante ancestral, aquel proceso de conquista española consistente en transformar la intención escatológica del conquistador de infundir temor y la idea de maldad, mediante la personificación de imágenes vistosas y perdurables -la figura de los diablos-, en parte de sus tradiciones folclóricas (Hidalgo, 2023).

Es, pues, este mismo sincretismo cultural el que Rosario plasma en su arte digital, como ya se ha dicho suficientemente, por medio de imágenes con colores puros y planos y diseños diabólicos (seguramente muchos de ellos de factura primitiva) que guardan una completa fidelidad con esa extraña figura de la “maldad”<sup>2</sup> inculcada por el conquistador.

Ahora bien, ¿qué elementos difieren en estas máscaras, o les permiten regenerarse o representarse autónomamente a partir de esta fabulación neobarroca?

1. La potencialidad que tiene cada una de ellas en cuanto a transitar, en este laberinto de fabulación, desde una *poiesis* originaria (técnicamente en base a cueros, huesos, pieles, tinturas y demás elementos vegetales o animales) hasta una pieza digital convertida en un tipo de algoritmo que, por parte baja, cuenta con dos componentes principales, un “generador” y un “discriminador”, o, lo que es igual, dos redes que trabajan asimétricamente en competición (Monasterio, 2022). No entraré en detalles de cómo se urde y manifiesta plástica o tecnológicamente una pintura digital, pero baste esta consideración para corroborar que el universo neobarroco al que pertenecen las tres obras les permiten una especie de soberanía ontológica que se ubica exactamente a mitad de camino entre lo ancestral y lo post-posmoderno.
- 2 La inculcación del miedo y la maldad mediante la figura del diablo, fue una práctica sistemática de conquista y adoctrinamiento del conquistador, en orden a instruir a las comunidades tribales panameñas, primero, en el idioma español y, posteriormente, en la fe católica.



2. Cada una de ellas, ya no *poiéticamente* sino estilísticamente, puede aún, como parte de la colección digital de Rosario, incorporar nuevos elementos formales o vaciarse de otros, de modo que el misterio primordial que representan estos diablos puede seguir (o no) dando “testimonio de la omnipresencia de lo sobrenatural y la pululación de los mitos” (Lévi-Strauss, 2005, p. 16). Las cejas color cereza de *Bill*, por ejemplo, pueden cambiar de forma y adoptar, mediante algunas decisiones del ordenador, el tono verde Salvia de las de *Taco*, y así indefinidamente.

Como sea, el programa disponible para “asistir” la labor creativa del artista debe satisfacer por completo el tercer requisito de la creatividad digital (*predictable unpredictability*) descrito por el filósofo estadounidense Douglas Hofstadter. Este requisito implica que: “El programa instaurado debe tener dos características aparentemente contrastantes: sus “decisiones” deben ser *flexibles*, o sea no vinculadas con lo preexistente y, sin embargo, *coherentes* con él, puesto que de otro modo resultarían accidentales” (Puglisi, 1999, p. 68).

3. Por último, creemos que cada diablico representa en sí mismo un universo de tal heterogeneidad idiosincrásica o paleo-histórica, que es impensable adjudicarle algún tipo de corsé al problema de su identidad. Como reconoce Oyarzún (2009), hoy el discurso que va tras la identidad de lo “latinoamericano” tiene mucho más que ver con razones y necesidades de mercadeo, en cuanto a que el llamado “primer mundo” sigue manteniendo, respecto de estas regiones, una percepción fuertemente ideologizada que tiene como nutrimento los discutibles “blasones” de lo salvaje, lo pintoresco, lo primitivo, lo telúrico y lo mágico.

## Conclusiones

Las consideraciones finales son de dos tipos: por un lado, las relativas a la comprobación de la tesis del ensayo y sus argumentaciones, y, por otro, aquellas que -como metáforas- se desprenden del contexto hermenéutico general y que, probablemente, resulten ser las más importantes.

La tesis que debía argumentarse decía, en corto, que entre las obras de José Rosario había un grupo que consistía en máscaras ancestrales de naturaleza fantástica y que corresponderían -vistas desde el arte contemporáneo- al estilo neobarroco digital.

Nuestra observación ha permitido confirmar esta suposición, en cuanto a que efectivamente la muestra revisada consistió en la representación de tres máscaras panameñas ancestrales conocidas como diabólicas, cada una con una morfología y un diseño diferente (colores, estructuras, orlas), y que pareciera pueden inscribirse en el estilo que con cierto desparpajo he denominado “neobarroquismo digital”.

Esto, ya que además del componente de fantasía que las define (las posibilidades casi infinitas de combinaciones y síntesis cromáticas y de formaciones estético-religiosas ligadas a la idea de diablo, dadas por el lenguaje digital como tecnología de la representación), las tres pinturas digitales calzan explícitamente con el componente neobarroco de distorsión y perversión (García y Camacho, 2009). Podrían ser, por ejemplo, en una relectura de lo ancestral, máscaras puramente decorativas sin ningún tipo de componente de religiosidad.

Desde el campo hermenéutico, digamos que el ensayo puso en jaque la caracterización más ortodoxa de máscara provista por Lévi-Strauss (2005), en el sentido de que las obras digitales del panameño parecen exceder o escapar de la originalidad de una máscara fundada en los ritos matrimoniales, los funerales o las danzas profanas de iniciación. De hecho, la pulcritud de la composición digital de Rosario, el uso de colores planos y de formas, en general, simples, pone hasta en duda el *pathos* primitivo de estas máscaras “diabólicas”. Aquí se palpa, con todo detalle, el espectro neobarroco de intento de la representación y de la representación de la representación.

Dentro de este primer aspecto, cabe justificar la necesidad de la acuñación en el ensayo del término “neobarroquismo digital” y su capacidad para iluminar aspectos no abordados por categorías analíticas preexistentes. Si bien se comulgó con la definición de lo neobarroco entregada por Alvarado (2016) y con la apreciación de arte digital dada por Wands (2007), no se ha llegado del todo –hasta



ahora- a presentar una versión sintética de ambos términos, sobre todo en dirección al arte ancestral-digital de José Rosario.

Esta versión quedaría de la siguiente manera: «el neobarroquismo digital remite a un estilo de arte en el que sobresale como categoría estética primordial la exacerbación de las formas comprometidas, propias del Barroco, expresadas en medio de un aura de lo fantástico, todo esto, puesto en juego mediante una técnica en que el uso preferencial, si no el único, es el del ordenador, en un afán aún no ratificado de definición de arte contemporáneo».

Primero, la necesidad de acuñación de lo neobarroco digital viene dada por sí misma y en sí misma. Es la situación empírica (corroborada en las tres obras de Rosario) la que ha sido develada por la hermenéutica como demandante de un concepto -el de neobarroquismo digital- que la englobe y tematice.

Segundo, el neobarroquismo digital detectado en las pinturas del panameño como categoría principal de su *poiesis*, recubre los rasgos fundamentales de la presenciación estética de las tres piezas: concepto fundante, formaciones de la representación, contexto histórico-cultural, cromatismo y técnica utilizada. Tal abarcar totalizante no es resuelto por ningún otro estilo ni siquiera cercano al neobarroquismo digital, y considero, por ende, que este neologismo es el mayor aporte conceptual del ensayo. Otros géneros o estilos posibles, especialmente en el ámbito latinoamericano, como el surrealismo, el indigenismo, el costumbrismo, el pintoresquismo o el realismo mágico, si bien satisfacen algunas o varias de las preguntas que requerían una respuesta absoluta, fallan en la transversalidad y obligan a tener al neobarroquismo digital como el único estilo que permite satisfacer cada una de las cinco demandas de la existencia empírica de las máscaras pintadas por Rosario.

A partir de este punto de vista, la transversalidad estética parece ser la dimensión esencial no abordada por categorías analíticas preexistentes, que el neobarroquismo digital es capaz de iluminar por sí mismo y de manera convincente y no estereotipada.

Al final del camino, y como indiqué en la justificación metodológica del caso, enumeraré aquellas metáforas<sup>3</sup> que podrían ser

3 Entendida como un tropo que está a la base de la mayoría de nuestros conceptos y que consiste esencialmente en pensar un asunto en términos de otro.

las más aceptables en un escenario chamánico, sagrado o simplemente fantástico:

1. Los diabólicos de José Rosario: un conjunto de pixeles que reconfiguran la idea de lo religioso y lo artificial.
2. El neobarroquismo digital como la nueva estética de lo fantástico.
3. La máscara: la obra de un ser-obra que se expresa en un orden del desbarajuste.
4. A propósito de lo "folk" y lo atávico impregnado en lo digital: fabulación de la máscara como máscara de la fabulación.
5. Lo diabólico digital o el mito del moderno Prometeo.

## Referencias

- Alvarado, M. (2016). Apuntes sobre el neobarroco: de teorías y metalenguas. *Cinta de Moebio*, (57), 330-343. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2016000300008>
- Barrón, L. (2022). El neobarroco y la revolución después de la revolución. 452°F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (26), 172-190. <https://doi.org/10.1344/452f.2022.26.11>
- Bolaños, R. (2014). Omar Calabrese, teórico del neobarroco. *Inventio*, 10 (21), 53-60. <https://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/313>
- Diccionario de la Lengua Española (05 de junio de 2025). *Ancestral*. Real Academia Española. <https://dle.rae.es/ancestral>
- Flyvbjerg, B. (2006). Five misunderstandings about case-study research. *Qualitative Inquiry*, 12 (2), 219-245. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800405284363>
- García, E. y Camacho M. (2009). Imaginarios posibles en la arquitectura: neobarroco como estrategia proyectual. *Opción*, 25 (59), 39-52. [https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1012-15872009000200004](https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1012-15872009000200004)
- Heidegger, M. (1996). *Caminos del bosque* (H. Cortés y A. Leyte, trad.). Alianza.
- Heidegger, M. (2000). *Ontología. Hermenéutica de la facticidad* (J. Aspiunza, trad.). Alianza.
- Heidegger, M. (2002). *Ser y Tiempo* (J. E. Rivera, trad.). Universitaria.
- Hidalgo, B. (10 de noviembre de 2023). Los diablos son parte de nuestro folclor. *En segundos*. <https://ensegundos.com.pa/2023/11/10/los-diablos-son-parte-de-nuestro-folclor/>
- Kobau, P. (1999). Justificar la estética, justificar la estetización. En G. Vattimo (Comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad* (pp.75-107). Gedisa.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural* (E. Verón, trad.). Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (2005). *La vía de las máscaras*. Siglo XXI.

**Interpretextos**

Vol. 2, núm. 4 / septiembre de 2025-febrero de 2026, pp. 127-150

- Monasterio, A. (2022). Arte y algoritmos. *Aisthesis*, (72), 282-297. <https://ojs.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/21497>
- Oyarzún P. (2009). La cifra de lo estético: Historia y categorías en el arte latinoamericano. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (17), 47-59. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45871>
- Pochettino, A. (2013). Una teoría del cielo para el neobarroco: interpelaciones entre la "ficción autobiográfica" y el biografema. *Perifrasis*, 4 (7), 85-100. [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2145-89872013000100007](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-89872013000100007)
- Puglisi, G. (1999). Un nuevo interlocutor en las relaciones entre filosofía y poesía: la estética computacional de Hofstadter. En G. Vattimo (Comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad* (pp. 65-74). Gedisa.
- Redfield, R. (2021). La sociedad folk. *Revista Mexicana de Sociología*, 4 (4), 13-41. <https://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/59232>
- Rojas, S. (2004). Sobre el concepto de "neobarroco". *Revista de Teoría del Arte*, (11), 21-39. <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39979>
- Rosario, J. [@elarte\_dejose]. (11 de julio de 2024) (a). *Taz #freakybugs #mascara #panama #art #nft #folk* [Imagen]. Instagram. [https://www.instagram.com/p/C9TUAEBt\\_WG/](https://www.instagram.com/p/C9TUAEBt_WG/)
- Rosario, J. [@elarte\_dejose]. (30 de septiembre de 2024) (b). *Taco #freakybugs #pty #panamá #art #mascara* [Imagen]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DAiaieBRFdQ/>
- Rosario, J. [@elarte\_dejose]. (26 de enero de 2025). *Bill #art #mask #color #folklore* [Imagen]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DFTjzjZSszO/>
- Stake, Robert E. (2007). *Investigación con estudio de casos* (R. Filella, trad.). Morata.
- Wands, B. (2007). *Art of the digital age*. Thames & Hudson.

**Leopoldo Tillería Aqueveque**

Correo electrónico: [leopoldotilleria@gmail.com](mailto:leopoldotilleria@gmail.com)

Chileno. Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Académico e Investigador de la Universidad Bernardo O'Higgins (UBO), Santiago de Chile. Líneas de investigación: Filosofía del arte, Estética, Filosofía de la tecnología.