

## Javier Iniesta: imágenes totémicas

## Javier Iniesta: totemic images

DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.18096501>

Tillería Aqueveque, Leopoldo Edgardo<sup>1</sup>

Correo: leopoldotilleria@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>

Universidad Bernardo O'Higgins (UBO)

Santiago Región Metropolitana, Chile.

## Resumen

A partir de la filosofía del arte, se examinan dos obras del artista visual español contemporáneo Javier Iniesta. Tales obras, son un dibujo en bruto sobre papel y un dibujo realizado con pluma y tinta. La tesis del ensayo sugiere que la estética que sirve de fundamento a la obra de Iniesta se expresaría en un estilo artístico que podría llamarse místico-metafísico. Con apoyo en Sloterdijk (2020) y en Cavallé (2006; 2008), los principales resultados identifican lo místico y lo metafísico con los conceptos de conocimiento sobrenatural y filosofía de la religión, respectivamente. Asimismo, se considera el arte del español como la manifestación de una práctica cuasi meditativa que encarnaría el mundo de la filosofía perenne. Y esto, considerando al tótem –o imagen del superser- como una suerte de estructura icónica de la representación, y al totemismo, como un Principio determinante del desdoblamiento de esta representación.

**Palabras clave:** Javier Iniesta, metafísica, misticismo, tótem.

## Abstract

Based on the philosophy of art, two works by the contemporary Spanish visual artist Javier Iniesta are examined. These works are a rough drawing on paper and a drawing made with pen and ink. The thesis of the essay suggests that the aesthetics underlying Iniesta's work would be expressed in an artistic style that could be called mystical-metaphysical. With support from Sloterdijk (2020) and Cavallé (2006; 2008), the main results identify the mystical and the metaphysical with the concepts of supernatural knowledge and philosophy of religion, respectively. Likewise, the art of the Spaniard is considered as the manifestation of a quasi-meditative practice that would embody the world of perennial philosophy.

<sup>1</sup> Doctor en Filosofía. Magíster en Filosofía. Docente-investigador.



And this, considering the totem -or image of the superbeing- as a sort of iconic structure of representation, and totemism, as a determinant Principle of the unfolding of this representation.

**Keywords:** Javier Iniesta, metaphysics, mysticism, totem.

## Introducción

Si, como dice el filósofo Sloterdijk (2020), el arte puede probar que es imprescindible si –y porque– en el seno de la moderna cultura de la voluntad encarna la forma más significativa de acceder a la dimensión de la presencia mental, será tarea del filósofo del arte, entre otros, dilucidar cómo el arte encarna esta misteriosa forma y, sobre todo, descubrir qué se quiere decir con aquello de presencia mental. Con este afán, he querido realizar este ensayo en torno a la obra del artista español contemporáneo Javier Iniesta, quien, con sus cuadros al borde del primitivismo, parece ser un terreno fértil para someter a prueba esta suerte de conjeta universal del filósofo de Karlsruhe. Por lo mismo, he creído apropiado plantear la siguiente tesis del ensayo: “La estética que sirve de fundamento a la obra visual de Javier Iniesta se expresa en un estilo artístico que podemos llamar místico-metafísico”.

La elección del caso no ha sido apurada ni menos azarosa. Al contrario, responde al legítimo interés de la filosofía del arte de observar, más allá de los recovecos regionales que van desde el neobarroco hasta las estéticas feministas, pasando por el decolonialismo, el surrealismo y el realismo mágico, en qué están las artes visuales del otro lado de nuestro hemisferio, considerando que este ejercicio es de una asepsia estética no sólo deseable sino necesaria en tiempos de una virtual pandemia museológica. Dice Sloterdijk (2020): “[...] habrá un arte que se acomode a uno de los muchos calendarios de problemas, tanto regionales como individuales, a planes cronológicos de catástrofes o a proyectos New Age; un arte de la impaciencia y del disfrute inmediato, un arte del no-saber-qué-más-hacer y de la absoluta reducción, un arte de la redención para el fin de los tiempos o un arte que en alguna parte querrá empezar de nuevo de una manera arbitraria” (p. 382).

Precisamente, el ensayo pretende dilucidar si la obra de Iniesta se inscribe en esta especie de futurología dictada por el germano o, por el contrario, ya ha adoptado ese enigmático papel de encarnar la forma más significativa de acceder a la dimensión de la presencia mental. De ahí que no sea un asunto menor, ni menos baladí, la inclusión en la tesis de los términos místico y metafísico, en especial porque

derivan de una primera aproximación a la serie de obras que el español tiene colgadas en su Instagram y de la revisión de algunas tiendas virtuales que muestran parte de su creación. Como sea, el género del retrato, al que respondería la estética del hispano, ya nos avisa de que el problema, en principio, no es el de la representación sino más bien el del estilo o estilos de su figuracionismo.

De esta luya, el escrito se organiza como sigue: introducción, desarrollo del caso (donde se presentarán las dos obras escogidas como parte de la muestra), conclusiones, agradecimientos y referencias.

## 1. Encuadre teórico

Como se sospechará, uno de los autores que forma la columna vertebral de mi ensayo es el filósofo alemán Peter Sloterdijk, básicamente a partir de su obra *El imperativo estético*, de 2020. También la forma, y yo diría de una manera aún más esencial, la filósofa española Mónica Cavallé por medio de sus textos *La sabiduría recobrada. Filosofía como terapia*, de 2006, y *La sabiduría de la no-dualidad*, de 2008. Ambos prismas constituyen una suerte de torres almenadas de mi escrito, en especial por el giro que sus planteamientos representan respecto de la actualidad de una filosofía del arte que, como dos fuerzas tectónicas que van en sentidos opuestos, se desplaza o hacia una dispersión liderada por la Everyday Aesthetics o hacia un pensar anclado en los salones del museo y en su hábitat cercano a la idea de una cueva sepulcral.

En cualquier caso, lo que no pretendo es que mi ensayo se transforme en una crítica de arte, pues el valor de nuestra observación se juega precisamente en la transparencia de una analítica en la que el arte del español podría estar vinculado, más de lo que suponemos, con lo que perfectamente podríamos denominar arte ancestral latinoamericano.

Queda, por último, la definición conceptual de los términos místico y metafísico, las claves de la tesis. Comenzaremos con el concepto de misticismo, en realidad, con uno de los cientos que la filosofía del ser y la filosofía de religión se han venido disputando más o menos desde el mismo momento en que se pudo hablar sistemáticamente de una filosofía del ser y de las religiones. Místico, dicho acotadamente, se refiere a lo que resulta del discurrir correctamente sobre Dios, y en cuyo discurrir están comprometidas

la fe (el conocimiento revelado), el conocimiento natural (la argumentación lógica), así como el conocimiento sobrenatural (la contemplación) del ente divino (Redmond, 2009).

Metafísico o metafísica, en cambio, tiene que ver, en un sentido débil, en cuanto ontología, con una clase de sabiduría que no lleva implícita ninguna actitud dogmática por encima de los saberes científicos. En un sentido fuerte (o trascendente), por el contrario, la metafísica se ha refugiado en las filosofías de las religiones, manteniéndose sin embargo la nota de pretender para ella un valor de conocimiento, si no superior, sí al menos, diferente y autónomo, en relación al conocimiento científico (Quintanilla, 1976).

## 2. Metodología

En cuanto al método desarrollado, se recurrió, dado el carácter de la muestra, al método de caso único (Stake, 2007), correspondiendo éste al artista español Javier Iniesta<sup>2</sup>. El muestreo aplicado fue el de tipo teórico (Valles, 2003) y consideró dos obras del artista: *Ibaritisianaaa*, de 2024, dibujo en bruto sobre papel, y *Buwattor*, de 2024, dibujo con pluma y tinta. Además, y siguiendo a Flyvbjerg (2006), el caso escogido cumple al mismo tiempo con el criterio de caso paradigmático, lo que significa que hipotéticamente permitiría construir una metáfora<sup>3</sup> relevante sobre el ámbito de interés del estudio.

## 3. Análisis de las obras

El modo de proceder en esta sección será el siguiente: tomaré cada una de las obras elegidas y, luego de una breve analítica de su representación formal, intentaré argumentar con apoyo en nuestro encuadre teórico de qué manera la presentación de ambas piezas pudiese sostener la validez de la tesis del ensayo. Ahora bien, es bastante obvio que el género del retrato se muestra acá con una fisonomía del todo distinta e independiente a cómo la tradición lo ha venido entendiendo y mostrando, y es justo por

<sup>2</sup> El artista visual Javier Iniesta autorizó por escrito, vía Instagram, el uso en esta publicación de las dos obras que aquí se analizan.

<sup>3</sup> Como modo de fijar un criterio aceptable del concepto de metáfora, incorporaré el provisto por Ricoeur (2006), quien plantea que la metáfora no existe por sí misma, sino dentro y a través de una interpretación. Dicha interpretación presupone una literalidad que se autodestruye en una contradicción significativa y, a la vez, *performativa*. Es este proceso de autodestrucción y creación el que impone una especie de extensión del significado de las palabras, gracias al cual podemos comprender cuándo una interpretación literal transformada en metáfora sería, valga la redundancia, literalmente disparatada.

ello que el estilo figuracionista de Iniesta pareciera expresarse en un estilo o dos sub-estilos como el misticismo o la metafísica que nos resultan de lo más heterodoxos y atrayentes.

### *Ibaritisianaaa*

Iniesta denomina con este extraño título a la primera obra que analizaremos. Se trata de un dibujo en bruto sobre papel hecho en modo vertical, y que muestra una figura de forma semi-humana, pero con atributos físicos ajenos a nuestra naturaleza. Podría, pues, fácilmente confundirse con una figura de fantasía o con una alegoría ancestral de algún grupo primitivo o, incluso, con la imagen intimidante de un tótem<sup>4</sup> de guerra. Como sea, y esto es de Perogrullo, en ningún caso con un retrato como el que la tradición artística nos tiene acostumbrados, cualquiera sea la época en que aquél fue presentado por su autor o descubierto por generaciones posteriores.

La imagen (ver Figura 1) es una especie de superser, que parece estar mirando de frente al espectador sobre un fondo ocre blancuzco. Posee, en principio, tres caras, una de ellas, la principal o la frontal, formada por cuatro ojos como los de los humanos, aunque sin los detalles anatómicos correspondientes, tratándose de una figura elaborada de manera fantástica o alegórica, como decía. Sus otras dos caras o cabezas laterales muestran sus perfiles idénticos y su único ojo a la vista, conectado por encima de la cara frontal por una suerte de tubo achurado con líneas transversales pobemente depuradas. Sobre la cara principal, están dibujados otros dos ojos, en cuyo centro se ve algo similar a un plato volador, lo que ya nos da una perspectiva aún más fantasiosa o surrealista de la composición.

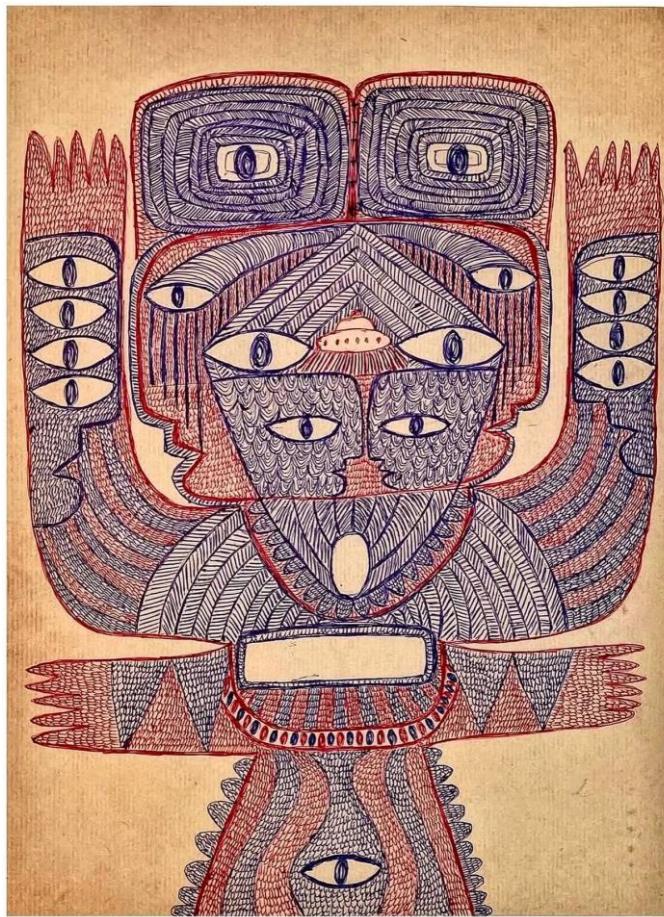
El resto del cuerpo de este raro ser, tiene cuatro brazos y una parte inferior sin definición anatómica, al menos no humana, desde donde nos mira un ojo similar a los otro 14 con que Iniesta ha diseñado *Ibaritisianaaa*. El par de brazos superiores que salen del tronco de la imagen, forman una «U» recta, para

<sup>4</sup> El tótem es un símbolo que representa espiritualmente a un grupo de personas (como los clanes), y que además simboliza el vínculo de sangre que une a todos los integrantes de un determinado grupo social. Por otro lado, el tótem incluye varios significados y atributos, para cada sociedad con la que se vincula. Así, el totemismo, concretamente, engloba todas aquellas creencias y manifestaciones, tanto espirituales como sociales, que se asocian al tótem. Dicho globalmente, el totemismo se configura como un sistema de creencias religiosas, políticas y sociales en torno al tótem, pero también entorno a las tribus y los pueblos primitivos que hay detrás de él. Desde el prisma del totemismo, el tótem constituye el principio de un determinado grupo humano, el cual, a su vez, desciende de ese tótem. El término y fenómeno del totemismo proviene de la cultura *ojibwa*, la cual, por su parte, proviene de la América del Norte. Sin embargo, también se han podido constatar indicios del totemismo en una gran variedad de continentes, sociedades humanas y eras, vale decir, a lo largo de toda la evolución humana (Ruiz, 2020).

terminar en sendas manos decoradas con diminutas orlas en color rojo que unen cada brazo y sus dedos en punta. Los ojos que están dibujados en la parte superior de estos brazos, son en realidad cuatro ojos escalonados, que, como mirándonos fijamente, exponen un rostro de perfil que el artista ha teñido con pequeños óvalos negros.

Se trata, entonces, de una imagen achurada en bruto, tal como se indica en la ficha técnica del cuadro, que impresiona no por su cuidado cromatismo, sino por la fantástica combinación forma-color que Iniesta ha logrado con un certero posicionamiento de algunas formaciones ambivalentes y su puntilloso (y casi “infinito”) relleno con óvalos, círculos y rayas en distintas direcciones.

**Figura 1.** *Ibaritisianaaa*



*Ibaritisianaaa* (2024), Javier Iniesta, Dibujo en bruto sobre papel, 29,7 x 42 cm.  
(Iniesta, 2025b).

Curiosamente, esta forma de figuracionismo hace ver al ser dotado de un extraño poder y magnificencia. Algo más: su boca, dejada sin trazar ni colorear (el color que emerge de ella es el ocre claro del fondo de la obra), delineó una gran «O» que advierte del temple de este dios venido de fuera o de este guerrero que amenaza con arremeter en defensa de su clan.

Esta última observación da pie para atrevernos a conjeturar que la obra de Iniesta reúne en su estética tanto el atributo de misticismo como el de una metafísica trascendente. El primero, puesto que, aunque no se trata de una obra de arte que aspire, por lo pronto, a discurrir nada sobre la existencia de Dios, sí podemos afirmar que es literalmente una expresión de un cierto conocimiento sobrenatural, o, mejor dicho, una invitación a contemplar al presunto dios de 17 ojos, cuatro brazos y múltiples caras, revelado por el figuracionismo del español en negro, rojo y ocre blanquecino.

El segundo atributo ontológico, el de una metafísica trascendente, adquiere valor desde la perspectiva de una especie de filosofía de la religión, en el sentido de que, tanto si el diseño representara tanto un dios como un tótem de guerra, la imagen exhibe un valor de conocimiento diferente y autónomo respecto del conocimiento científico, llámese éste maquinaria de guerra, construcción de fortalezas (incluyendo iglesias o estructuras ceremoniales) o artefactos de arte o de decoración (bélica o no), como estandartes, blasones, emblemas o divisas. Tal como lo ratifica Cavallé (2006):

Efectivamente, si damos por supuestas estas acepciones de «filosofía» y de «religión» [las declaradas oficiales por la tradición], tendremos que admitir que ambas empresas pertenecen a esferas distintas. Ahora bien, conviene advertir que, para la mayoría de las civilizaciones orientales, para la cultura occidental antigua, y para ciertas tradiciones occidentales heterodoxas de conocimiento –algunas de las cuales han pervivido hasta nuestros días al margen de la filosofía y la religión oficiales–, esta escisión carece de sentido. [...] En su sentido original, ambos términos equivalían a lo que aquí hemos denominado «*ssabiduría*», y poco tenían que ver con lo que dichos vocablos han llegado a significar para nosotros. (p. 66)

¿No es acaso esto, como juntura originaria de filosofía y religión, lo que nos ofrece *Ibaritisianna* como expresión de un arte místico-metafísico? Lo que nos obliga a seguir preguntando, ahora con relación a la conjectura de Sloterdijk (2020), si *Ibaritisianna*, como un ejemplo del arte contemporáneo, puede probar que es imprescindible, y si, fruto de esto, «encarnaría la forma más significativa de acceder a la dimensión de la presencia mental». Lo dicho no quiere decir otra cosa, siguiendo al de Karlsruhe, que el arte moderno se ha transformado en una suerte de conciencia descentrada, es decir, aquella forma

de conciencia en la que el yo –o el sí-mismo, en la nomenclatura de Holzapfel (2018)-, “[...] se diluye en un estado de entrega sin un punto central” (Sloterdijk, 2020, p. 396).

O, lo que sería lo mismo, que el arte ha creado el modo de ser propio de la meditación, esto es, el más importante conjunto de prácticas quasi meditativas de la tradición moderna: una escuela de yoga occidental que es sensual y espiritual, al mismo tiempo. En definitiva, la forma más efectiva de tantrismo<sup>5</sup> occidental, o sea, “una disciplina amoral no dualista en la que es bueno todo lo que la intensidad de un acontecer carente de sujeto autoriza con el sello de la verdad” (Sloterdijk, 2020, p. 396). ¿Es eso realmente *Ibaritisianaaa*? ¿Una forma simbólica en la que somos llevados a una especie de meditación con visos de sensualidad y espiritualidad? Por último, y tomando postura frente a la “conjetura Sloterdijk”, ¿qué otros términos podríamos usar para referirnos a lo místico y a lo metafísico implicados en el concepto de arte de nuestra tesis, sino los de espiritualidad y sensualidad, propia y respectivamente?

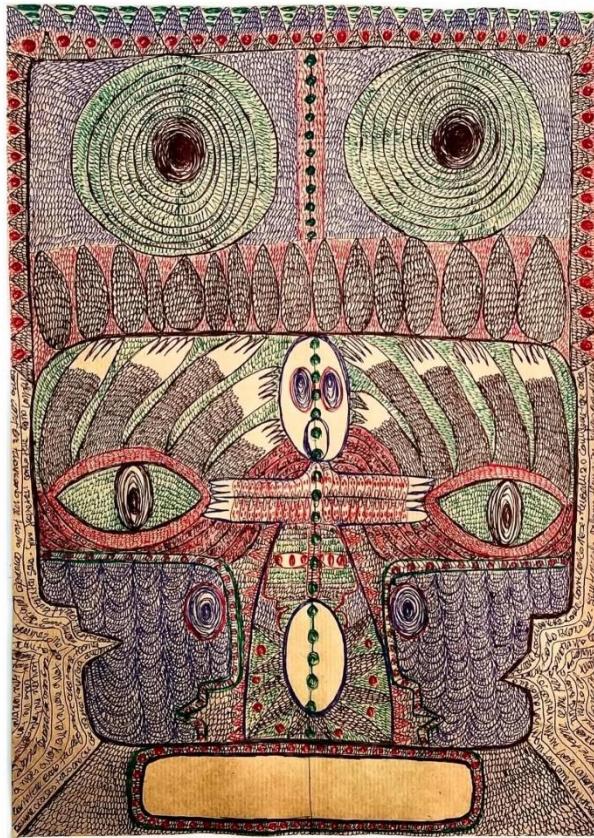
### Buwattor

En *Buwattor* (ver Figura 2), un dibujo en bruto con pluma y tinta, la representación es similar en composición y cromatismo a la pieza recién analizada. En apariencia, se trata de una estructura con una mayor fisonomía totémica, con seis rostros que, dado el singular figuracionismo de Iniesta, se muestran entrelazados, superpuestos y confundidos para lograr un impacto visual casi mágico. Con un colorido expresado en tonos rojo, verde, azul y negro sobre un fondo blanco, las líneas del tótem van haciendo surgir paulatinamente las figuras que esta cabeza gigante parecía esconder. Si bien la mitad superior de este cuadrado repleto de zarcillos está conformada únicamente por dos ojos inmensos como de mosca, en los que prevalecen líneas concéntricas en tonalidades verdes y negras, su mitad inferior es más compleja en cuanto a diseño y presenciación de colores.

<sup>5</sup> “*Tantra* [el concepto base del tantrismo] es el nombre de los antiguos textos de transmisión oral (parampará) del período preclásico de la India, por lo tanto, de hace más de 5.000 años. Más tarde algunos de esos textos fueron escritos y se tornaron libros o escrituras secretas del hinduismo. Secretas porque eran de tendencia matriarcal, orientación que fue violentamente reprimida después de la llegada de los arios, más o menos por el 1500 a.C. En aquella lejana época de origen del Tantra, alrededor de 3000 a.C., la India estaba habitada por el pueblo drávida, cuya sociedad y cultura eran *matriarcales, sensoriales* y *desrepresoras*. Por eso se dice que eran un pueblo tántrico, o shakta, ya que esta filosofía se caracteriza principalmente por esas tres cualidades” (DeRose Method, s.f.).

Partamos diciendo que podría tratarse sólo de un gran rostro con dos ojos verdes como de humanos. Sin embargo, como en aquellas imágenes usadas por algunas escuelas de psicología moderna, también podría tratarse de dos caras de perfil, en las que cada ojo referido sería el ojo que correspondería al perfil que se le está “dando” al espectador. En tal sentido, la forma de estos dos rostros perfilados sería muy similar a los mostrados por Iniesta en *Ibaritisianaaa*, lo que habla de la obvia pertenencia de ambas obras a un mismo estilo estético. Ahora, justo en medio del dibujo inferior, hay una pequeña figura con forma humana, entera (lo cual ya es una novedad en la pluma de Iniesta), con sus “cuatro brazos” abiertos hacia los costados en línea recta, y como albergando en su propia parte inferior un “nuevo” rostro deformé, donde las únicas pistas posibles para mantener esta perspectiva son las dos articulaciones pintadas en rojo y extendidas a la altura de una hipotética pelvis.

**Figura 2: Buwattor**



*Buwattor* (2024), Javier Iniesta, Dibujo con pluma y tinta, 29,7 x 42 cm.  
(Iniesta, 2025a).

El resto de las líneas y formaciones que componen los rostros del gran tótem, está ornamentado con espirales, orlas, ondas y rayas, con predominio de los azules, rojos y verdes. Un último detalle propiamente del estilo de la obra: la distancia (breve, pero distancia, al fin y al cabo) observada entre los lindes de esta gran cabeza principal y los bordes del cuadro, es decir, el fondo visible del dibujo, se ve, en esta ocasión, intervenida por el artista por una suerte de línea ondulada continua que tiende a confundirse (especialmente en la parte baja, donde se aprecian varios “renglones”) con algún tipo de escritura o mensaje. No estoy en condiciones de desechar esta hipótesis, aunque si fuese de veras un mensaje, es el propio Iniesta quien tendría la última palabra. De cualquier modo, un código en el borde de la obra, cifrado o no, sólo le agregaría –como un mensaje en una botella- más interés a la representación de *Buwattor*.

Pues bien, ¿cuál es la propedéutica de este dibujo tan decorado y al mismo tiempo tan encriptado? ¿Nos conduce a ratificar nuestra tesis o alguna parte de ella? Conviene, pues, reiterarla: “La estética que sirve de fundamento a la obra visual de Javier Iniesta se expresa en un estilo artístico que podemos llamar místico-metafísico”.

La respuesta a estas preguntas (las decisivas con relación a esta segunda obra) podría ser un calco de lo explicado en el análisis de *Ibaritishianaaa*. En efecto, más allá de facilitar nuestra observación puramente composicional, la conjectura de la “gran cabeza de tótem” nos da indicios del compromiso de un misticismo y de una metafísica tan trascendente<sup>6</sup> como en el dibujo anterior. Claro, porque desde la perspectiva de lo místico, una de las primeras posibilidades que se configuran en torno a la creación de un tótem es precisamente la de la representación de un sistema de creencias religiosas (Ruiz, 2020). De hecho, el misticismo que parece encandilarnos con esta enorme imagen primitiva, a lo que de verdad nos

<sup>6</sup> Nos parece el momento preciso de incluir las fecundas observaciones de Lévy-Strauss (1997) sobre el desarrollo del arte precolombino que pudo observar en algunas zonas del Brasil. Dice el antropólogo francés: “Esta técnica tan característica [la del desdoblamiento de la representación], que hallamos en el arte de la China arcaica, entre los primitivos de Siberia y en Nueva Zelanda, aparece también en el otro extremo del continente americano, entre los indios caduveo [...]. No se trata de tatuajes, sino de pinturas que deben ser renovadas a los pocos días, y que se hacen con una espátula de madera humedecida en jugos de frutos y hojas salvajes. Las mujeres que se pintan mutuamente el rostro (y que en otra época pintaban también a los hombres), no trabajan siguiendo un modelo, sino que improvisan dentro de los límites de una compleja temática tradicional. Entre los cuatrocientos diseños originales recogidos en el lugar en 1935, no hallé dos que fueran iguales. Las diferencias, sin embargo, no se deben tanto a una renovación de los elementos, cuanto a la disposición, siempre nueva, de elementos fundamentales: espirales simples y dobles, plumeados, volutas, grecas, zarcillos, cruces y pavesas. (Lévy-Strauss, 1997, pp. 272-273).

conduciría –aunque la hipótesis correcta fuese la del mero testimonio de la misma sangre del clan o de la tribu- es a la valoración o veneración del diseño primigenio del tótem como monumento de equilibrio:

Cada clan tiene su propio escudo, que incorpora tanto su animal de clan como su mitad. El equilibrio, por encima de todo, es la prioridad al tallar tótems y emparejar animales. Esta sensación de equilibrio se mantiene mediante la unión de “animales pasivos y agresivos”. Los animales pasivos y agresivos pueden identificarse intuitivamente según si son depredadores en la naturaleza. Por ejemplo, el lobo es un animal agresivo, mientras que el castor es un animal pasivo, lo que significa que ambos podrían ser compatibles para emparejarse. La combinación de mitad, animal de clan y un equilibrio mantenido entre animales pasivos y agresivos es generalmente la forma en que se diseña un tótem. (Pembroke, 2021).

Por lo mismo, me atrevería a decir con relación a la dimensión metafísica de este tótem arquetípico que la fractura conceptual a la que nos lleva, esa que nos hace dudar de si se trata propiamente o no de un tótem, y, seguido de ello –siéndolo-, de si se trata de uno de guerra o uno de representación de un clan o tribu o una especie de estandarte de una determinada religiosidad, o, incluso, de un tótem como marcador de tumba, ha sido causada por el presunto conocimiento científico depositado sobre un tipo de práctica ancestral, donde es más probable aplicar un sistema estético que uno geométrico. Y eso, creo yo, es lo que inspira *Buwattor*.

Este ejemplo, que podría enfrentar estética y geometría, equivale esencialmente a la misma cesura que es vista por Cavallé (2006) a guisa del enfrentamiento real entre filosofía especulativa y filosofía perenne. De hecho, como sostiene la filósofa, podríamos volver a repasar la historia del pensamiento, viéndola a través de los ojos de la sabiduría, discerniendo lo que en ella es filosofía perenne y lo que no lo es, advirtiendo que la filosofía teórica y la filosofía sapiencial son actividades distintas, y recobrando y reinterpretando, de este modo, aquello que, siendo sabiduría, se ocultó como tal.

Estas impresiones, propias de las reverberaciones místicas y metafísicas de esta suerte de poste heráldico dibujado por Iniesta, pudieran bastar para justificar lo medular de nuestra tesis. Sin embargo, no hay que olvidar que, en su sentido más profundo, nuestra suposición se basa, a su vez, en el planteamiento de Sloterdijk (2020) acerca de lo imprescindible que es hoy el arte para acceder a una eventual dimensión de la presencia mental. Y nos preguntábamos, sobre el final del análisis anterior, si

este mismo arte encarnaría, como práctica quasi meditativa, es decir, en la forma más efectiva de tantrismo occidental, esta especie de conciencia descentrada del ser humano.

En otras palabras, si el arte, o la estética que subyace a ésta como base sensible, constituiría un principio más profundo aún que la pura complacencia de las formas o el color, de tal suerte que nos permitiese dar con esta entrada a la dimensión de la presencia mental. La respuesta, considerado o no el tótem como estructura icónica de la representación, viene dada por la aceptación de la forma de relación de la obra con su entorno. Y este nuevo relacionamiento, en el que está implicado nuestro yo con el cosmos a partir de la creación o la contemplación de la obra, no es otro, como veíamos, que el del ser propio de la meditación, el que viene, por su parte, a quedar determinado por la forma más sabia de desdoblamiento de la representación. Al respecto, las palabras de Cavallé (2006) parecen las de una pitonisa:

Análogamente, todas las grandes tradiciones sapienciales han hablado de un Principio único, esencia y sustento último de cuanto es, e Inteligencia rectora del cosmos. No lo veían. Era invisible, inefable. Pero a la vez, sí lo veían: el cosmos entero, el mundo en toda su gradación –desde las realidades más groseras hasta las más sutiles- era la evidencia de ese Principio único, su manifestación. Dicho Principio no ha sido para la sabiduría, por ello, un postulado o una hipótesis teórica. [...] Pues el mundo mismo es su rostro, su evidencia, de un modo análogo a como, por ejemplo, el declinar de los organismos físicos es la evidencia y la manifestación de lo que llamamos tiempo, por más que el tiempo como tal sea en sí mismo inaprensible. (pp. 79-80)

Tal principio, parafraseando a Sloterdijk (2020), no es otro que el de la intransitividad del acontecimiento irrepresentable.

## Consideraciones finales

- En primer lugar, quisiera referirme al aserto de Sloterdijk (2020) de que el arte podría probar que es imprescindible y que, al mismo tiempo, encarnaría la forma más significativa de acceder a la dimensión de la presencia mental. No siendo nuestra tesis, es, sin embargo, su fundamento. Pues bien, enfrentarnos a la obra de arte, si seguimos tanto a Sloterdijk (2020) como a Cavallé (2006; 2008), nos condiciona de

tal manera que es como si nuestro propio ser se diluyera<sup>7</sup>. En tal sentido, sería un ejercicio ontológicamente imprescindible (o una nueva manera de concebirnos y de mirarnos, más allá de la forma estratégica con que la modernidad nos ha moldeado como modelo de valoración y de comprensión). Esta dimensión de la presencia mental de la que nos habla el filósofo alemán, no sería otra cosa que el estado de ruptura con esa especie de claustrofobia ontológica a la que nos ha sometido la mercantilización del arte y el velo de la filosofía explicativa como el único modo de ver y entender el cosmos. El arte, concebido de esta forma, y aunque Sloterdijk (2020) no lo plantea exactamente así, sería, entonces, la terapia más significativa de la post-posmodernidad.

- Nuestra tesis se ha visto ratificada cabalmente. En efecto, postulamos al inicio que la estética que servía de fundamento a la obra visual de Javier Iniesta se expresaba en un estilo artístico que podíamos llamar místico-metafísico. Si se mira esta afirmación con cuidado, el problema filosófico no estaba puesto en el concepto de estética o en la naturaleza de ésta, sino más bien en el modo en que tal sensibilidad adquiría la esencialidad de una obra de arte. La analítica de *Ibaritisianaaa* y de *Buwattor* nos permitió, pues, constatar, por la vía de la elucidación visual y por la de la confrontación con nuestro encuadre teórico, que tanto el andar místico como el metafísico conformaban, por así decir, las columnas de Hércules de nuestra tesis. En ambos casos, es decir, con cargo a la concesión de estos dos principios trascendentales, se llegó a la versión definitiva de la comprensión de la obra del español como aquel referente pontificado por Sloterdijk (2020) y como la manifestación de una práctica quasi meditativa alojada en el mundo de la filosofía perenne.

- Así, la presunta religiosidad que pudieran representar ambos dibujos, así como su pertenencia al mundo natural (por sobre su encriptada clasificación, incluso bajo la forma de un tótem, en el mundo científico-especulativo), es decir, su profundidad místico-metafísica, no nos muestra sino lo que a estas alturas pudiésemos llamar la única verdad revelada: la de que ambas obras, o la obra entera de Iniesta o

<sup>7</sup> Dejo acá el lúcido comentario de Cavallé (2008): “El yo desasido, decíamos, es el yo que no quiere nada, que no sabe nada, que no es nada. También esto puede expresarse así: el yo desasido es el yo que ya no se vivencia a sí mismo como agente o actor, como sujeto hacedor. Y, de igual modo en que dijimos que para entender correctamente este “no querer”, “no saber” y “no ser nada” era preciso hacerlo al modo no-dual (no como los referentes duales del querer, saber y ser), también este “no ser el hacedor” ha de ser entendido al modo no-dual: no-hacedor no es el yo que no actúa, sino que el que atestigua en sí la acción y la inacción sabiéndose más allá de ambas” (p. 557).

el arte en general, no reflejan otra cosa, con un guiño a Cavallé (2006), sino la intuición del Principio único como fuente de vida: el de la Inteligencia cósmica.

- Nos resta, entonces, sugerir aquellas metáforas que nos parecen las más relevantes a la luz del desarrollo del ensayo. Estas serían:

- a) La pintura facial como terapia.
- b) Los dibujos en bruto de Iniesta: tótems heráldicos de una desconocida raza no humana.
- c) Religiosidad y Filosofía, las columnas de Hércules del arte ancestral de Javier Iniesta.
- d) El arte de Iniesta: la representación como desdoblamiento de la representación.
- e) Javier Iniesta: viajero de un tiempo etnológico.

### Agradecimientos

Al viaje en el tiempo que nos propuso Javier Iniesta, con un recorrido por cabezas gigantes, tótems y viajeros extraterrestres... Al viaje por la verdad del arte.

### Referencias

- Cavallé, M. (2006). *La sabiduría recobrada. Filosofía como terapia*. Martínez Roca.
- Cavallé, M. (2008). *La sabiduría de la no-dualidad*. Kairós.
- DeRose Method (s.f.). *Tantra*. <https://www.derosemethod.cl/tantra/>
- Flyvbjerg, B. (2006). Five misunderstandings about case-study research. *Qualitative Inquiry*, 12, (2), 219-245. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800405284363>
- Holzapfel, C. (2018). *Nada*. Ril.
- Iniesta, J. [@javier\_iniesta\_art]. (14 de abril de 2025) (a). *Buwattor Available 29,7 x 42 cm. 11.7 x 16.5 in (2024) #outsiderart #artbrutartist #artbrut #dessincontemporain#artcollector#drawingoftheday#artcontemporary #instart #visionaryartist #selftaughtartist* [Imagen]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DIa4KDHIwbC/>
- Iniesta, J. [@javier\_iniesta\_art]. (15 de abril de 2025) (b). *Ibaritisianaaa Available 29,7 x 42 cm. 11.7 x 16.5 in (2024) #outsiderart #artbrutartist #artbrut #dessincontemporain#artcollector#drawingoftheday#artcontemporary #instart #visionaryartist #selftaughtartist* [Imagen]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DIdlmJJINos/>
- Lévy-Strauss, C. (1997). *Antropología estructural* (E. Verón, trad.). Altaya.
- Pembroke, H. (21 de mayo de 2021). *La historia y el significado de los tótems*. Alaska Wildlife Alliance. <https://www.akwildlife.org/news/the-history-and-significance-of-totem-poles>

Quintanilla, M. A. (Dir.). (1976). *Diccionario de filosofía contemporánea*. Sígueme.

Redmond, W. (2009). Lógica y mística. Progreso espiritual y progreso filosófico. *Diánoia*, 54, (62), 73-90. <https://doi.org/10.21898/dia.v54i62.256>

Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación* (G. Monges, trad.). Siglo XXI.

Ruiz, L. (3 de abril de 2020). Totemismo: características de este fenómeno cultural. *Psicología y Mente*. <https://psicologiyamente.com/cultura/totemismo>

Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético* (J. Chamorro, trad.). Akal.

Stake, R. (2007). *Investigación con estudio de casos* (R. Filella, trad.). Morata.

Valles, M. (2003). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Síntesis.

## Declaración de conflicto de intereses y originalidad

Conforme a lo estipulado en el *Código de ética y buenas prácticas* publicado en **Perspectivas. Revista de Historia, Geografía, Arte y Cultura**, el autor **Tillería Aqueveque, Leopoldo Edgardo** declara al Comité Editorial que no tiene situaciones que representen conflicto de interés real, potencial o evidente, de carácter académico, financiero, intelectual o con derechos de propiedad intelectual relacionados con el contenido del ensayo: **Javier Iniesta: imágenes totémicas**, en relación con su publicación. De igual manera, declara que, este trabajo es original, no ha sido publicado parcial ni totalmente en otro medio de difusión, no se utilizaron ideas, formulaciones, citas o ilustraciones diversas, extraídas de distintas fuentes, sin mencionar de forma clara y estricta su origen y sin ser referenciadas debidamente en la bibliografía correspondiente. Consiente que el Comité Editorial aplique cualquier sistema de detección de plagio para verificar su originalidad.