



Título de la edición original: *Paleoestetica. Alle origini della cultura visuale*

© 2024, Raffaello Cortina Editore

© de esta edición, editorial NANOOK, Vitoria-Gasteiz, 2026

© de la traducción, Marina Gutiérrez De Angelis, 2026

ISBN: 979-13-992661-0-8

Depósito legal: G 00504-2026

Impreso en España

Diseño de cubierta e interiores: editorial NANOOK

Imagen de cubierta: Dagmar Hollmann

Publicado por editorial Nanook (A.C. Hagaburu)

www.editorialnanook.com

Vitoria-Gasteiz, 2026

Paleoestética

Colección Culturas Visuales

NANOOK

Paleoestética

Los orígenes de la cultura visual

**MICHELE
COMETA**

Traducción de Marina Gutiérrez De Angelis

NANOOK

Para Hans Belting,

in memoriam.

Pero aunque solo quedaran [...] máscaras sin sentido, pinturas incomprensibles y danzas sin objeto, no sería menos cierto que, en este pueblo, detrás de todas estas formas y todos estos ritmos, se esconde una voluntad de perdurar, voluntad que le llegó en el momento en que, según sus propias afirmaciones, tomó conciencia de la descomposición de la muerte. Y la huella que el awa habrá dejado en estas formas y estos ritmos revelará aún que, desde su origen, el arte de los dogon es una lucha contra la putrefacción.

M. Griaule

El inicio en el arte no es el inicio.
La creación en el arte no es creación.
La naturaleza en el arte no es naturaleza.
El arte en la naturaleza no es naturaleza.
La naturaleza del arte no es naturaleza.
El arte en la vida no es vida.
La vida en el arte no es vida.

Ad Reinhardt

Es solo una cuestión de perspectiva. Si eliminas el factor tiempo, aparecen analogías vívidas que establecen paralelismos entre épocas que te dejan sin aliento. Vista a la luz de la etnografía, la antigüedad aparece como la juventud, la Edad de Piedra como un estado mental, y es la comprensión infantil la que añade la chispa de la vida a la esquirra del pedernal.

Brassaï

ÍNDICE

1. <i>Tua res agitur</i>	13
Animales y monigotes	13
Momentos de éxtasis	39
Una mirada <i>naïf</i>	46
El futuro de la prehistoria	56
2. La experiencia del hacer-imagen	67
Culturas visuales	67
Imágenes y narraciones	87
Imágenes y ontología	94
Imágenes sin sentido	109
Un nicho cognitivo	115
3. Profundidad de la superficie	121
Una paleontología de la pantalla	121
Paredes en transformación	133
<i>Screen-play</i>	143
Objetos transicionales	151
4. Cuerpos que importan	171
Miniaturas	172
Cognición <i>ante litteram</i>	178
Animismos	184
La forma es cognición	198
5. Híbridos para pensar	213
Narraciones	213
Composiciones	228
Metamorfosis	251
Animalidad	256
<i>Blending</i>	262
Agradecimientos	279
Bibliografía	285

1. TUA RES AGITUR

El arte paleolítico para nosotros es tan lejano como cercano.

M. Raphael

Toda la vida está llena de terror. La razón por la que el arte primitivo es tan cercano a la mente moderna es que, al vivir en la época de mayor terror que el mundo haya conocido, somos capaces de apreciar la aguda sensibilidad que el hombre primitivo tenía hacia él.

B. Newman

ANIMALES Y MONIGOTES

Se cuenta que, en el invierno de 1951, el arqueólogo Giosuè Meli y su amigo, el médico Giuseppe Saccone, tuvieron la fortuna de encontrarse con un “buscador de tesoros” llamado Giovanni Cusimano, mientras visitaban la zona de Addaura, a los pies del monte Pellegrino, que domina la ciudad de Palermo. Al preguntarle por la posible existencia de “dibujos de animales y monigotes” en las cuevas de los alrededores, Cusimano no dudó en conducirlos a la que más tarde sería denominada Cueva de las incisiones (Mannino, 2017, p. 142 y ss.). De

inmediato, los dos amigos comprendieron la importancia de aquellas “incisiones” parietales y avisaron a Jole Bovio Marconi, superintendente de Antichità della Sicilia occidentale, a quien se debe la primera y memorable interpretación de los “grafitis” de Addaura.

Bovio Marconi, que en 1947 había llevado a cabo algunas excavaciones en las cuevas de Addaura junto a Luigi Bernabò Brea, superintendente de Antichità della Sicilia orientale, construyó un mito en torno al descubrimiento de las incisiones que, evidentemente, refleja la situación del periodo de posguerra. Bovio Marconi relata que, en 1945, las autoridades militares estadounidenses “detonaron bombas sin explotar en el interior de la cueva”, lo que provocó daños en las paredes por la acción de las esquirlas y los escombros (1953b, p. 6). Por este motivo, nadie –ni siquiera la superintendente– había advertido la presencia de las imágenes.

Giovanni Mannino, que ha realizado importantes aportaciones a la arqueología prehistórica siciliana, recoge el relato de Giosuè Meli, que, en definitiva, constituye un mito fundacional y refleja claramente el asombro ante el hallazgo (Cultraro, 2018). Mannino considera totalmente inverosímil la historia de las explosiones, ya que es improbable que los soldados estadounidenses, que arrojaron gran cantidad de material explosivo al mar, transportaran hasta las cuevas pesadas cajas de municiones para luego hacerlas detonar. Mannino se esfuerza en reproducir fielmente las palabras de Meli:

En la pared, sumamente lisa, observé varias figuras humanas muy extrañas, de casi un palmo de altura y a unos tres metros del suelo. Inmediatamente tuve la sensación de que podían ser de gran interés, pero no se lo manifesté a Cusimano, ya que no lo conocía y tenía que dejar aquellas figuras sin protección alguna. Saccone se percató de mis miradas furtivas y también él dejó pasar la valiosa información. (Mannino, 2017, p. 143).

Sea cual sea la verdad, nos encontramos ante dos relatos que subrayan lo excepcional del hallazgo y el asombro que suscitan estas imágenes tan antiguas. Al asombro le sigue la descripción, que inevitablemente se entremezcla con la interpretación.

Como suele ocurrir con los descubrimientos prehistóricos, en particular los pertenecientes a periodos remotos como el Paleolítico, la investigación científica se entremezcla con las proyecciones personales

de los descubridores y, con frecuencia, con paleofantasías que, no obstante, contribuyen de manera significativa a la difusión de auténticos mitos sobre los orígenes y el significado de las imágenes. Lo mismo sucedió con las incisiones de Addaura, que gracias a su explícita estructura narrativa ofrecieron un terreno fértil para las interpretaciones más imaginativas.

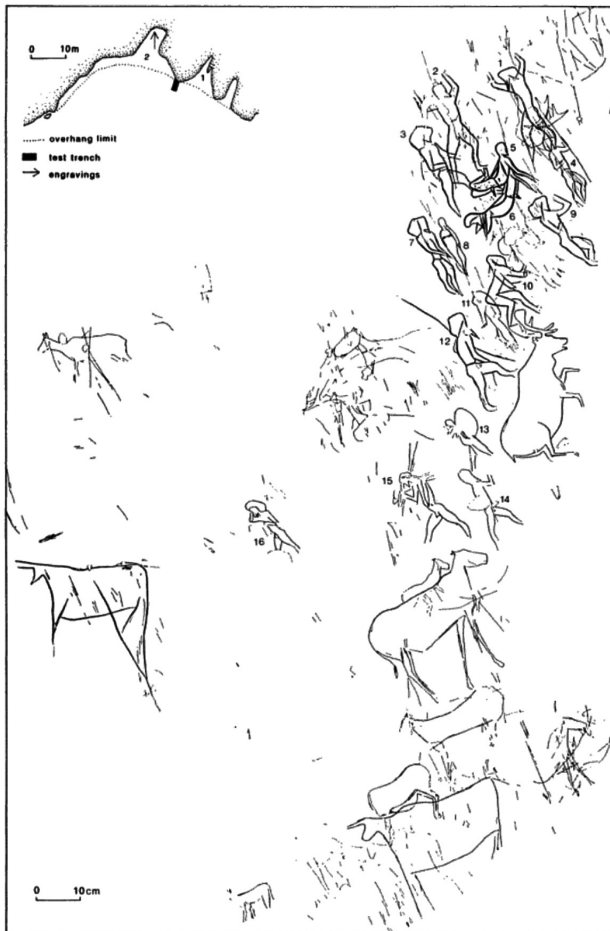


Figura 1.1. Cueva de Addaura (Italia). Esquema de las incisiones del panel principal de Addaura (en Leighton, 1999, figura 18).

Para Jole Bovio Marconi la escena narra un ritual:

La primera escena puede interpretarse con bastante plausibilidad como la representación de una ceremonia ritual, cuyos participantes, desnudos y con el rostro cubierto por máscaras ceremoniales con pico de ave, debían danzar –quizás de manera alterna– en círculo alrededor de los dos acróbatas más ágiles, protagonistas del rito. Estos, además de ocupar el centro y ejecutar saltos particulares, llevan sobre los hombros una especie de capa que los distingue y han sido representados con el pene en erección. Este detalle se ha destacado deliberadamente en contraste con el resto de los participantes, cuya virilidad apenas se insinúa, y solo puede explicarse en relación con ciertos ritos de pubertad o de fertilidad conocidos a través de los estudios etnográficos de poblaciones primitivas modernas (Bovio Marconi, 1953, p. 61 y ss.).

La arqueóloga, experta en distinguir las diferentes fases en las que se realizaron las incisiones y las técnicas empleadas, así como en percibir la singularidad de la iconografía frente a las representaciones contemporáneas de la región franco-cantábrica, introduce un elemento arbitrario en su minuciosa descripción cuando se refiere a las dos figuras antropomorfas con pico de ave en el centro del grupo de supuestos bailarines y las califica de gimnastas y acróbatas (Budano, 2019). Además, insiste en su carácter iniciático con trasfondo sexual, que, según ella, resultaba totalmente evidente a partir de las comparaciones etnográficas.

Bovio Marconi no dudó en situar el ritual en el contexto de un rito de fertilidad o de regeneración, como parecían indicar las dos figuras centrales en posición itifálica. Sin embargo, sabemos por muchas otras representaciones del Paleolítico –como la famosa escena del pozo de la cueva de Lascaux– que esta posición también puede indicar una muerte violenta, en particular por estrangulamiento. También se observó de inmediato que la posición antinatural de las dos figuras centrales, con las piernas dobladas hacia atrás, era posible gracias a dos cuerdas tensas que parecían conectar sus cuellos con sus tobillos. Esto resultaba evidente en la figura superior e insinuado en la inferior, ubicada en un segundo plano.

La centralidad de la connotación sexual, aunque sea en un contexto ritual, que para Bovio Marconi “sugiere la idea de una relación homosexual” (1953b, p. 9), no es algo desdeñable, y muchos intérpretes han

insistido en ello, confirmando la tesis de que la escena representaba un rito de iniciación o un auténtico sacrificio ritual más o menos sangriento. De hecho, pronto se observó que los dos “acróbatas” del centro no estaban representados en medio de una acrobacia inocente, sino que probablemente eran víctimas sacrificiales atadas con cuerdas que les unían los tobillos al cuello y cuya posición itifálica dejaba entrever el efecto del estrangulamiento, si no la inminencia de la muerte.



Figura 1.2. Cueva de Addaura (Italia). Detalle de las figuras centrales, Epigravetiense final-Mesolítico (en Graziosi, 1960, tabla 301).

Los dos triángulos recortados en el centro, a la altura del pubis de las dos figuras centrales, que en un primer momento se interpretaron como itifálicos, parecían confirmar la hipótesis planteada por Bovio Marconi, totalmente inusual para la época: “No conozco ejemplos de representaciones de parejas homosexuales en el arte prehistórico, pero esta diversidad sexual está muy extendida entre las poblaciones primitivas y salvajes, así como entre algunos animales, por lo que no constituiría un caso excepcional en una civilización prehistórica” (*ibid.*, p. 12). Sin embargo, como señalaba la propia Bovio Marconi, la imagen contradice la posibilidad de un acoplamiento, ya que los cuerpos están dispuestos de forma inversa.

Sin embargo, la arqueóloga está convencida de que, en todo caso, se trata de “evoluciones rituales relacionadas con concepciones sexuales” (*ibid.*), un tema que ha llevado a otros estudiosos a crear algunas paleofantasías que son, en todos los sentidos, proyecciones de nuestra época, algo que no es extraño en las interpretaciones del Paleolítico. Es significativo que la historia de las interpretaciones de la creación de imágenes paleolíticas esté plagada de referencias al sexo dignas de la Viena freudiana. Y esto en ambos sentidos: tanto en el entusiasmo como en la negación, a menudo con claros matices homófobos o misóginos. Basta con pensar en la erotización del Paleolítico que encontramos en la igualmente interesante síntesis de Russell Dale Guthrie, quien interpreta todo el arte paleolítico desde un enfoque etológico a la luz de la selección sexual y, por tanto, ve en el ritual de Addaura una lucha libre en la que jóvenes varones compiten para atraer “ejemplares” del sexo opuesto (2005, p. 375). Por otro lado, pensemos en la sexofobia claramente puritana de Paul Gerard Bahn, quien, en un ensayo titulado de forma irónica y eficaz “*No sex, please, we’re Aurigacians*” (1986), intenta desmontar el mito de las vulvas prehistóricas y llega incluso a atribuir, de forma injusta, una obsesión sexual a Henri Breuil, padre de la arqueología prehistórica, por su condición de hombre de Iglesia. En este caso, podemos ignorar las connotaciones machistas de gran parte de la arqueología prehistórica, especialmente en el caso de las llamadas Venus esteatopigias, que ya fueron criticadas por Margaret W. Conkey y después han sido refutadas de manera sistemática por la *gender archaeology* (Conkey, Spector, 1984; Gero, Conkey, 1991).

La interpretación de Addaura tampoco se ha librado de estas inadecuadas proyecciones modernizantes. En un estudio sobre la ar-

queología del cuerpo, Mark Pluciennik comparte la intuición de Bovio Marconi según la cual las dos figuras centrales representan una “copulación homosexual”, ya que le parece totalmente plausible la asociación de la “sexualidad masculina con los ritos de iniciación, el poder del género y la fertilidad” (Hamilakis, Pluciennik, Tarlow, 2022, p. 219). Por ello, se aventura a establecer toda una serie de referencias etnográficas en las que los rituales de masturbación y *fellatio* ritual ocupan un lugar central en las ceremonias de iniciación de América del Norte y Nueva Guinea. El ritual de Addaura parece representar la masculinidad (en realidad, con una o dos excepciones), un hecho que, según Pluciennik, resulta “bastante embarazoso para los estudiosos de la prehistoria, también por su estilo y aspecto desconcertantemente modernos” (*ibid.*, p. 220).

El tema de la iniciación vuelve a aparecer, con tintes más sombríos que los hipotetizados por Bovio Marconi, en las interpretaciones posteriores de Alberto Carlo Blanc, Virginia Ginetta Chiapella y Sebastiano Tusa. Chiapella y Blanc llegan a pensar que la víctima inferior tiene la lengua fuera, lo que sería un signo inequívoco de muerte por estrangulamiento (Chiapella, 1954; Blanc, 1955b, p. 214; 1954). Teniendo en cuenta las interpretaciones de sus predecesores, Tusa escribe:

El centro de la escena lo constituyen las dos figuras que no están de pie, sino representadas casi horizontalmente, en el centro del grupo de personajes dispuestos en círculo. Las dos figuras centrales están definidas con el mismo estilo sumario y presentan un análogo tocado o capucha, taparrabos y probablemente una funda fálica. Lo que las distingue, además de la ya mencionada posición horizontal y la centralidad escenográfica, es un trazo (doble en la figura superior) que conecta el cuello con los glúteos o los tobillos. Esta ambigüedad influye poco, a mi juicio, en la interpretación de ambas figuras, ya que tanto si ese trazo se une a los tobillos como si se inserta entre los glúteos, no parece dudoso que represente una cuerda sometida a tensión, a juzgar por la antinatural curvatura del cuerpo hacia atrás, que sugiere el auto-estrangulamiento de los dos desafortunados. Si quisiéramos dar crédito a la hipótesis de que la cuerda se inserta entre los glúteos, deberíamos pensar que se ataba a los genitales, lo que daría a la escena un carácter aún más cruel. Sin embargo, no cabe duda de que los dos personajes pueden definirse, basándose en un macabro ritual que lamentablemente ha acaparado titulares en la actualidad, como dos vícti-

mas reales “*incapretatti*” [estrangulados mediante ligadura]¹. Se trata, por tanto, de víctimas designadas y reconocidas como tales por al menos ocho personajes que asisten con visible participación a esta muerte, ya sea en actitud expectante, danzando o, como me parece más probable, arrojándose mutuamente a los dos infortunados (Tusa, 2004, p. 46).

Desde la iniciación ritual hasta el sacrificio, el paso dado por Tusa aparentemente es breve, pero en realidad, como el propio autor reconoce, va mucho más allá de la “pura descripción” que había hecho el arqueólogo Paolo Graziosi. Desafortunadamente Tusa alimenta una típica paleofantasia contemporánea cuando habla del infame ritual mafioso del *incaprettamento*.

En cualquier caso, para Tusa se trata de un rito y es evidente que incluso su interpretación está fuertemente influenciada por la comparación etnográfica, aunque él mismo recomienda prudentemente un “uso moderado del paralelo etnográfico” (Tusa, 1999, p. 105). Por otra parte, la iconografía prehistórica, como demostraron Hermann Müller-Karpe (1966) y Johannes Maringer (1979), invita a considerar a los personajes dispuestos en círculo con los brazos levantados como figuras de “adorantes” participantes en un rito. Se trataría de un rito de iniciación, hecho que parece respaldarse por el detalle de que las dos figuras centrales son probablemente dos jóvenes a los que los danzantes en círculo se lanzan mutuamente. Esta interpretación se basa también en consideraciones sobre la perspectiva (o, más exactamente, axonométrica), en las que la disposición de las figuras se compara con soluciones pictóricas modernas, como la escena central de *Juegos de niños* (1560), de Pieter Brueghel el Viejo. Se trata de una hipótesis fascinante que no hace más que reafirmar la modernidad de los artistas de Addaura, sin duda capaces de evocar una escena tridimensional. En

1 La expresión *incapretatti* designa un procedimiento de inmovilización mediante ligaduras que unen muñecas y tobillos a la espalda, pasando además una cuerda por el cuello, lo que provoca el estrangulamiento progresivo al arquearse el cuerpo. En la arqueología contemporánea se emplea el vocablo de manera descriptiva para referirse a figuras que aparecen representadas en dicha postura, sin implicar una relación directa con los contextos históricos modernos en los que adquirió notoriedad. El término también describe un método de ejecución tradicionalmente asociado a prácticas mafiosas: la víctima es inmovilizada atándole las muñecas y los tobillos detrás de la espalda con una cuerda que pasa también por el cuello, de modo que cualquier movimiento o arqueo del cuerpo provoca la auto-estrangulación. [nota de la traductora]

este sentido, Francesco Mezzena sostiene que los dos personajes centrales son dos adolescentes que las figuras situadas en la parte superior simplemente lanzaban a las de abajo, listas para atraparlas al vuelo (sobre todo la que está doblada sobre las rodillas) (Mezzena, 1976, p. 69; Parker y Deregowski, 1990, pág. 116 y ss.).

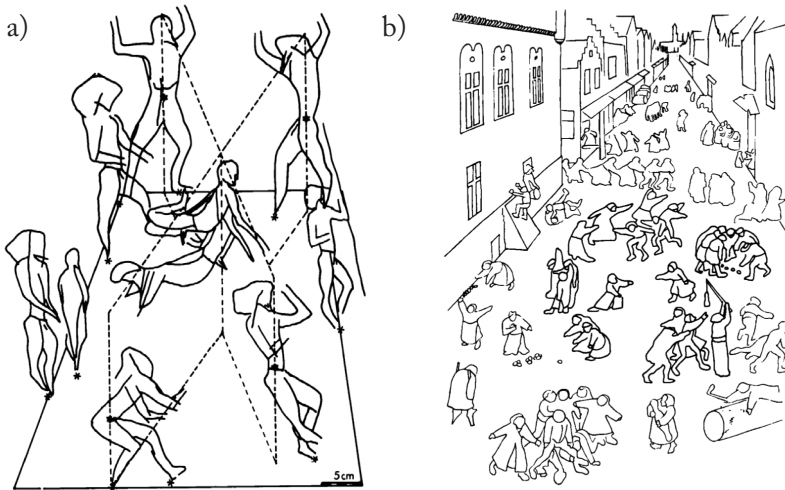


Figura. 1.3. a) El diagrama de la escena central de Addaura en la reconstrucción de Francesco Mezzena (en Parker, Deregowski, 1990, p. 116); b) La escena central de *Juegos de niños* de Peter Bruegel el Viejo (en *ibidem*, p. 117).

Incluso en la descripción de Tusa se insinúan, aunque de forma imperceptible, interpretaciones ciertamente plausibles, pero que multiplican los interrogantes en lugar de reducirlos. En primer lugar, está la tesis de que las figuras dispuestas en círculo llevan máscaras complejas, “un auténtico protomo de ave formado por dos partes principales: una anterior provista de pico y una posterior enriquecida con una vaporosa crin de plumaje” (Tusa, 2004, p. 46). Esta descripción recuerda a los chamanes, un término que, sin embargo, Tusa nunca utiliza, pero que, en muchos contextos etnográficos, efectivamente llevan máscaras. Por otro lado, está la idea de que las dos víctimas lleven una