

LA PIRAMIDE DE SAQQARA Y LA ESTETICA EN EL ANTIGUO EGIPTO

THE PYRAMID OF SAQQARA AND ESTHETICS IN ANCIENT EGYPT

BENJAMÍN TORO ICAZA¹

RESUMEN

En este artículo buscaremos describir algunos aspectos sobre el significado y relevancia de los principios estéticos de nuestra cultura, con el objeto de descubrir si el Antiguo Egipto tuvo una idea similar o diferente. En este caso particular, discrepamos con la visión tradicional de algunos estudiosos, quienes han considerado que los antiguos egipcios jamás tuvieron una idea particular sobre arte, estética o belleza en sus monumentos. En cambio, sostenemos la visión opuesta, el cual puede mostrarnos un discurso ideológico y estético muy sofisticado en las construcciones egipcias, tal como lo ha sido la famosa pirámide escalonada de Saqqara.

Palabras claves: Pirámide escalonada, estética, faraón, monumento ideológico.

ABSTRACT

This article will describe some aspects about the meaning of esthetics principles of our culture for discovering if Ancient Egypt had the same idea or other different one. In this case, we disagree with the traditional vision of some scholars who have considered that ancient Egyptians never had any particular idea about Art, esthetic or special study of beauty in their monuments. We agree with other point of view, which can show us a very sophisticate ideological/esthetic discourse in the Egyptian buildings, such as the famous step pyramid from Saqqara.

Keywords: Step pyramid, esthetic, pharaoh, ideological monument.

INTRODUCCION: LA ESTETICA Y EL ANTIGUO EGIPTO

Investigadores como el polaco Wladyslaw Tatarkiewicz nos han presentado ciertas características sobre la historia del arte, la estética y el concepto de belleza. Para empezar, Tatarkiewicz sostiene que se suele definir estética como el estudio de la belleza, o bien, como el estudio del arte. Lo anterior presenta ciertos problemas, por cuanto, desde los tiempos más remotos, ambos términos se trataban como dos campos diferentes que raras veces tenían relación. Solamente, en los tiempos posteriores a la Antigüedad clásica, ambos conceptos tendieron a fusionarse².

Por dicha razón, en la actualidad se entiende la estética como un estudio del arte y de sus objetos, además de comprender las reflexiones sobre experiencias estéticas. La estética viene a constituir una ciencia que procura, además, establecer las propiedades de las cosas que investiga: la belleza, el arte, cómo la belleza afecta a la gente, cómo nace el arte y cómo se desarrolla. Junto con ello, trata de explicar por qué la belleza afecta de cierta manera, por qué surgió el arte y por qué tiene esas formas y no otras.

Debido a la complejidad de esta disciplina, no ha sido posible establecer sus orígenes. No obstante, Tatarkiewicz propuso fijar de un modo arbitrario –según sus propias palabras– dicho comienzo en Europa y, específicamente,

¹ Licenciado en Historia, Universidad de Chile; Máster en Estudios Clásicos, U.M.C.E.; Estudios de Postgrado en el Instituto Rothberg e Instituto de Arqueología, Universidad Hebrea de Jerusalén; Profesor Asistente de Historia Antigua y Medieval, Universidad de Concepción; benjamintoro@udec.cl

² Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1978. *Historia de la Estética*, Ed. Akal, Barcelona, p. 9.

mente, en la Antigua Grecia. Si bien Tatarkiewicz cree que pudo haber existido otro tipo de estética fuera de Europa –sea en el Oriente o en Egipto– dichas áreas pertenecían a otro ciclo de desarrollo histórico. A tal grado que el erudito polaco sostiene lo siguiente:

Los pueblos del antiguo Oriente y particularmente los egipcios, poseían una concepción del arte perfecto y de proporciones adecuadas, según las cuales establecían sus cánones tanto en la arquitectura como en la escultura. No entendían el arte de la manera que nosotros hoy día consideramos la más sencilla y natural y que podríamos esperar en los albores de la historia. A juzgar por los monumentos que se conservaron, los egipcios no prestaban particular atención a representar la realidad, a expresar sentimientos ni tampoco a proporcionar deleite a los espectadores. Relacionaban su arte más con la religión y con el más allá que con el mundo que les rodeaba. Pensaban reflejar la esencia de las cosas más que su aspecto. Anteponían las formas esquemáticas y geométricas a las formas vivas de su alrededor. Sólo los griegos, al apartarse de Oriente y encontrar su propio camino, plantearon esos designios al arte, iniciando así una época nueva³.

En lo personal, las expresiones destacadas por nosotros –en especial que los egipcios jamás representaron en sus monumentos la realidad, ni los sentimientos, ni menos proporcionaron deleite a sus espectadores– nos motivan a un análisis más detallado, por cuanto consideramos que pueden ser objeto de revisión. En efecto, ¿careció el arte egipcio de sentimientos y expresión de deleite?, ¿existió una estética especial entre los antiguos egipcios?, ¿tenían algún conocimiento de la belleza en su arte?, ¿qué tan diferente fue su estética de la practicada por la Grecia arcaica o clásica?

Para tratar de responder estas interrogantes, buscaremos entregar algunos datos sobre los principios estéticos del Antiguo Egipto, especialmente aquellos que se refieren a la noción de belleza, de arte y de las características básicas de él. Posteriormente, veremos un ejemplo del arte monumental egipcio, tratando de dilucidar si –tal como lo señala Tatarkiewicz– los egipcios no prestaron particular atención a representar la realidad, no expresaron sentimientos ni tampoco proporcionaron deleite a sus espectadores.

LOS PRINCIPIOS ESTÉTICOS DEL ANTIGUO EGIPTO

Una de las primeras tareas que deben realizarse para conocer los principios estéticos egipcios radica en reconocer que gran parte de nuestro conocimiento sobre él nos ha llegado a través de textos, obras de arte, ritos y tradiciones. Todos los cuales nos han permitido desentrañar gran parte de un pensamiento antiguo muy particular. El problema radica en que cualquier tentativa actual encaminada a comprender o definir aquellas realidades estéticas nos conduce a dos tendencias peligrosas.

La primera consiste en el empeño de identificarnos con los antiguos egipcios, creyendo que no nos diferenciamos mayormente con ellos, pese a la distancia cronológica; la segunda consiste en todo lo contrario, es decir, creer que jamás lograremos comprender ningún aspecto del pensamiento egipcio, básicamente porque nada en común podríamos tener con ellos, al ser, supuestamente, los antiguos egipcios personajes “primitivos” y con estructuras mentales impenetrables a nuestra manera de pensar. En otras palabras, creer que pueblos antiguos como los egipcios se guiaban por una irracionalidad extrema, que haría completamente inútil conocer lo incomprensible. Ambas tendencias nos obligan a desplegar un esfuerzo serio para no someter a un impulso instintivo de trasladar lo desconocido a lo familiar de una manera tan simplista⁴.

En realidad, los recursos legados por los antiguos egipcios a la actualidad nos permiten llevar a cabo un estudio serio sobre un pensamiento antiguo perteneciente al contexto del Antiguo Próximo Oriente. Los monumentos y documentos escritos en diferentes épocas de su historia nos han permitido conocer más acerca de sus trata-

³ Tatarkiewicz, *Op. cit.*, p. 15.

⁴ Unamos a lo anterior la gran dificultad proveniente del lenguaje y de las modernas palabras que se emplean para traducir términos egipcios antiguos. Cada palabra castellana, por ejemplo, implica consigo un conjunto de imágenes que identifican elementos pertenecientes a nuestra actual civilización, pero no siempre coinciden con el existente en la época antigua: cuando los egipcios se referían a la disociación que la muerte producía entre el cuerpo y los diferentes principios menos materiales que en él se cobijaban –ka, ba, akh, etc.– nosotros tendemos a emplear el término “alma” a una o varias de ellas. La razón radica en una aproximación cristiana que adoptó el concepto griego de psyke. Todo lo cual evidencia una patente desfase entre el concepto de alma, producto de la fraseología cristiana, con respecto al “compuesto humano” que, según los egipcios, perduraba después de la muerte. Sauneron, Serge. 1971. *La egiptología*, Ediciones Oikos-tau, Barcelona, pp. 72-73.

dos de magia, sus conceptos de cosmogonía, sus técnicas, el aspecto de su mundo, las reglas de vida, su concepto de moral, sus conocimientos de aritmética, geometría, medicina y astronomía. Gracias a estos campos es posible ver cómo los egipcios nos explican explícitamente el mundo que los rodea y qué lugar ocupan en él⁵. A continuación detallaremos algunos de estos puntos:

a) La noción de belleza y el espíritu creativo egipcio

Los antiguos egipcios consideraban que, dentro del conjunto de la Creación, tanto los dioses, los seres y los objetos no son más que una forma de aparición, en grados diversos, de una misma realidad. Desde dicho punto de vista, la realidad sólo puede verse o analizarse bajo sus múltiples aspectos, pero esa realidad es bella por antonomasia. De allí que el hombre egipcio apreciara y considerara bello todo lo que lo rodeaba, como el crecimiento de las flores del papiro, el nacimiento del día o la crecida anual del río Nilo, porque Egipto era “el país hermoso” y el “país amado” (*Khemet*):

Entonemos un canto en arpa en tu honor Bella Crecida del Nilo, cantemos batiendo las palmas. Un grupo de infantes te aplauden; formando, en tu honor, una alegre procesión. Que se vigoriza con los objetos hermosos que embellecen al país; que refleja el color de los cuerpos de los hombres. Que hace vivir los corazones de las mujeres embarazadas; que ama tener una multitud de bestias de todo tipo....⁶

Por otra parte, podemos señalar que en ningún otro lugar de la Antigüedad existió un simbolismo tan pleno y con gran refinamiento de expresión: lo que se afirma en el mundo vegetal tiene su correspondencia en el mundo mineral, en las cualidades de los hombres, como también en el mundo de los dioses. Por ello, es posible hablar del “verdor” de la juventud divina o humana, representándolo con el crecimiento del papiro, o el brillo de la malaquita. Así, en el examen de una obra de arte egipcia hay que tener en cuenta que, bajo el mismo objeto, pueden captarse conceptos sucesivos, diversos e, incluso, contrarios⁷.

b) El arte, el artista egipcio y las iniciativas personales

El arte egipcio cubre un periodo de más de cuatro mil años de historia. En vista de lo anterior, constituye la “Historia del Arte” más antigua del mundo. Un hecho destacable durante este largo periodo es que sus grandes principios básicos permanecieron casi incambiables. Lo anterior demuestra una permanencia fundamental y ejemplar en lo que se refiere al rechazo de influencias extranjeras o de una evolución interna muy radical, no obstante, no impidió que ciertas variaciones estilísticas aparecieran dependiendo del tiempo y el lugar⁸.

En el Antiguo Egipto no existió un “arte por el arte”, ni su finalidad artística tuvo un carácter subjetivo únicamente estético. En realidad, todos los objetos del Antiguo Egipto —exhibidos en los actuales museos contemporáneos como “obras de Arte”— tuvieron como único objeto, además de ser “bellos”, existir para la eternidad. Por lo tanto, el arte egipcio era un arte utilitario, pero de una utilidad superior, por cuanto servía de mediador para la inmortalidad.

Para empezar, según el pensamiento egipcio, el hombre estaba compuesto de diferentes elementos: unos de carácter físico, otros de carácter intelectual. Cualquier acto voluntario suponía la acción de dos órganos: el corazón que concebía y la lengua que concretizaba, mediante el Verbo, lo que el corazón pensaba y deseaba. En este conjunto faltaba un estímulo o motor, y ése era el papel del *ka*, que constituía una fuente de energía, la parte de la fuerza vital de cada individuo o bien emanaciones de grandes reservas de energía esparcidas en el universo. Después de la muerte, estos elementos se disociaban, por lo que era imprescindible reunirlos nuevamente en un conjunto armonioso y revigorizado⁹.

⁵ Sauneron, *Op. cit.*, p. 74.

⁶ Extracto de la traducción hecha a la versión francesa por Van de Plas, Dir. 2001. “L’hymne à la crue du Nil”, *Le Monde de la Bible*, N° 138, pp. 34-39.

⁷ En otras palabras, los poderes divinos pueden adquirir diferentes formas múltiples y, a la inversa, las mismas formas pueden ser portadoras de poderes opuestos: un animal como el cocodrilo podía representar una expresión de fertilidad benefactora; o un animal peligroso con expreso poder maligno. Saad, Shirif. 1997. “La filosofía del arte faraónico”, *La Esfinge. Revista de Egiptología*, Año 1, N° 1, pp. 40-44.

⁸ Lalouette, Claire. 1998. *Au Royaume d’Égypte. Le Temps des Rois Dieux*, Champs Flammarion, Paris, p. 233.

⁹ Lalouette, *Op. cit.*, p. 234.

Para revitalizar el cuerpo, se realizaba el proceso de momificación, que tenía como objeto garantizar la integridad del cuerpo para la eternidad. No obstante, el cuerpo conservado —denominado *khat*— requería de la magia para su reanimación, mediante ritos funerarios que restablecían las funciones vitales gracias a las aberturas sucesivas de ojos, narices y boca. Ello contribuía a que las sensaciones provenientes del mundo exterior se introdujeran nuevamente en el corazón, órgano central de recepción. Pero faltaba un último elemento que intervenía en ese momento para evitar que el cuerpo continuara inerte: el *ba*, el elemento móvil del ser, un valor espiritual representado como un ave de cabeza humana¹⁰.

Pero, como los egipcios consideraban que el mero cuerpo era insuficiente para alcanzar la inmortalidad, el pensamiento egipcio “inventó” otro que sirviera de recambio una vez muerto. Esos cuerpos adquirieron la forma de estatuas y pinturas hechas a imagen y semejanza de los difuntos, además de imágenes esculpidas o pintadas que reproducían las escenas de vida cotidiana. Para los egipcios, el *ba* podía residir en las imágenes de piedra o madera de los individuos que representaba; mientras que el *ka* les entregaba la energía motriz gracias a los alimentos dejados en las tumbas como ofrendas. De esta manera, el individuo revivía por medio de su estatua o grabado tal y como había vivido en la Tierra, conservando sentidos, actitudes, gestos y las acciones que amaba.

Ello explica la gran cantidad de estatuas construidas a fin de garantizar en cada individuo una eterna juventud. Aquello enfatizaba también los principios de la expresión gráfica: el diseño no sólo traducía la realidad inmediata, objetiva y directa de seres y objetos, sino que las analizaba y las recomponía en una síntesis inteligente capaz de ver totalmente la revelación del ser o de los objetos en su esencia más profunda. Así, el arte egipcio no quería solamente representar los aspectos parciales o momentáneos de la vida, sino hacer de ellos algo inmortal¹¹. Por lo tanto, el arte egipcio no sólo retrataba aspectos parciales o momentáneos de la vida, sino también su realidad esencial, sin marcas y sin limitaciones temporales. De esta manera, el arte egipcio era un arte intelectual, motivado por un pensamiento muy elaborado que constituía una verdadera metafísica¹². Dicho arte “eterno” mantuvo ciertos rasgos característicos durante más de cuatro mil años, porque el valle del Nilo permaneció sometido a un mismo marco de su entorno, fijo en los mismos ideales: nació en torno a un oasis delimitado por el río Nilo, rodeado y aislado por grandes desiertos y mares.

Del mismo modo, los egipcios realizaron durante milenios la tarea de representarse a sí mismos, como a sus vecinos, en bajorrelieves y pinturas de templos y palacios. De esta manera, ha sido posible reunir una colección bastante abundante, por su vida y fidelidad, sobre los diversos tipos humanos que, en diferentes épocas, ejercieron algún impacto en el mundo egipcio: nubios, asiáticos, hititas, cretenses y libios, entre otros, fueron perfilados en los muros con seguridad esquemática, lo cual permitió identificar sin duda sus rasgos característicos¹³.

Ahora bien, ¿qué sucedía con el artista? La antigua lengua egipcia nos revela ciertos rasgos de él: era un funcionario de la corte real que recibía el título de *hemmout*, “aquel que forma”, o *seankh*, “aquel que hace revivir”. La obra del artista egipcio fue análoga a la de cualquier dios demiurgo que tantas veces se manifestó en la religión egipcia: era quien daba vida a artefactos u objetos, porque cada imagen que construía, pintaba o esculpía, reflejaba el acto inicial de la creación¹⁴.

No obstante, las iniciativas artísticas y arquitectónicas fueron creadas mediante decretos reales. Así, la destreza de un gran artista o arquitecto se entendió simplemente como la capacidad para ejecutar admirablemente el encargo que le había encomendado el faraón, y ocupaba el mismo nivel del funcionario que organizaba una larga y difícil expedición a las canteras o encargado de despejar las vías de canalización.

Sin embargo, aquello no era un anonimato intencionado, como muchos investigadores han sostenido. Más bien reflejaba el hecho de que los antiguos egipcios no percibían divisiones específicas dentro del saber. El arte y

¹⁰ Lalouette, *Op. cit.*, p. 235.

¹¹ Lalouette, *Op. cit.*, p. 235.

¹² Lalouette, *Op. cit.*, p. 235.

¹³ Sauneron, *Op. cit.*, p. 64.

¹⁴ El dios demiurgo correspondería, siguiendo el concepto de la filosofía platónica aplicada en Egipto durante la época helenística, a aquel dios que creó todo. Lo anterior es difícil de especificar en el Antiguo Egipto, por cuanto la existencia de remotos y abundantes santuarios y templos egipcios en los diferentes nomos, condujo a la formación de múltiples divinidades que se arrogaron, desde los tiempos predinásticos, la calidad de dios demiurgo. Dentro de los diferentes dioses podríamos mencionar, por lo que respecta al papel de artesano, al dios Khnum, dios de la fertilidad y la creación, representado como un hombre con cabeza de carnero. Khnum era conocido como el dios alfarero, pues era representado a menudo en el acto de modelar figuras humanas en una rueda de alfarero, entregándole a cada uno su *ka* o doble al lado. De esta manera, al crear a la humanidad, le concedió a cada individuo un periodo en la Tierra, que ningún ser humano podría exceder. De allí que su nombre signifique literalmente “el moldeador”. Barret, Clive. 1994. *Dioses y diosas de Egipto. Mitología y religión del Antiguo Egipto*. EDAF, Madrid, p. 85; Lalouette, *Op. cit.*, p. 236.

la arquitectura, por ejemplo, formaban parte de las corrientes de actividades dirigidas que emanaban de la corte. El proceso funcionaba simplemente porque la apreciación intuitiva de que si algo estaba bien hecho, garantizaba que dichos artistas eran buenos. Por ello, se les reconocía más por ser buenos funcionarios antes que por “artistas”¹⁵.

Del mismo modo, se ha sostenido que los trabajos artísticos dirigidos por la corte real debilitaron, en general, la espontaneidad artística del Antiguo Egipto. Sin embargo, aquí encontramos un cierto paralelo con el retorno al estilo clásico durante el Renacimiento europeo: en ambos casos, los artistas procuraron utilizar el espíritu y el vocabulario visual de una cultura muerta para generar un arte vivo y, de esta manera, crear un efecto global que los antiguos jamás habrían pensado.

Prueba de ello han sido ciertos cánones de belleza “clásica” que se siguen aplicando actualmente a objetos y personas. Al contrario, para el Antiguo Egipto cualquier cosa nueva y digna de admiración debía permanecer fiel al pasado, no dando cabida al reconocimiento de genios aislados, pero lo anterior no implicó que todas las obras de arte egipcias –estatuas, templos, pirámides, etc.– se mantuviesen estrictamente idénticas a lo largo del tiempo¹⁶.

c) La forma ideal y el canon

La clave para comprender la cultura visual formal del arte egipcio –pintura, arquitectura, escultura, etc.– radicaba en el concepto del tipo ideal. Ello constituye también una característica universal de la mente humana, es decir, buscar una idea de cómo debiera ser tal cosa u otra. Actualmente, dichos conceptos están en retirada, por cuanto los artistas contemporáneos desean con mayor frecuencia romper o combatir los tipos ideales, reemplazándolos por nuevas formas ajenas a cualquier estereotipo.

Sin embargo, para los antiguos egipcios lo último era imposible. Ellos concebían que el tipo ideal, la imagen que constituía una forma correcta, debiera ser elevado al pináculo de lo que era deseable desde el punto de vista intelectual y estético. Su principal fundamento era un ideal que se perpetuaba por sí mismo, que automáticamente escogía y ascendía a los artistas que poseyeran una capacidad innata para asimilar los distintos tipos ideales en su conciencia artística, y diestros para verterlos en el estilo gráfico que tanto gustaba.

Como el arte egipcio tuvo una temática y una organización muy particular, fue relativamente fácil reproducir tipos ideales. En realidad, el objetivo del artista era representar, con exactitud y con un carácter ilustrativo, los elementos realizados. De todas maneras, no se creó a partir de un panorama culturalmente desierto, sino de una cultura ya existente que podemos denominar “preformal”, la cual, posteriormente, fue evolucionando hasta terminar forjando un tipo ideal¹⁷.

Con posterioridad al tipo ideal se llega a una etapa en que se prefiere ignorar cualquier otra contracorriente que pudiera tambalear o cambiar radicalmente la forma ideal. Entonces, llegamos a un proceso de canonización que, literalmente, prohíbe cambiar algo. En dicho sentido, el Imperio Antiguo egipcio fue la época en que se desarrollaron el estilo y el repertorio del lenguaje egipcio en las formas. Fue en este período que los tipos ideales se establecieron y se canonizaron. Los períodos posteriores sólo volvieron la mirada hacia dicha época y siguieron el mismo derrotero¹⁸.

¹⁵ Kemp, Barry. 1992. *Egipto. Anatomía de una civilización*, Ed. Crítica, Barcelona, p. 108.

¹⁶ En efecto, debiera superarse esa visión de uniformidad que muchos admiradores del modelo clásico del arte griego han criticado abiertamente al arte egipcio. No en vano ciertos indicios permiten lograr identificar rotundas personalidades reflejadas en los rostros de estatuas o grabados de diferentes personalidades: Kefrén, Hachepsut, Senenmut, Amosis, etc., quienes pueden ser fácilmente reconocibles. Todo lo anterior permite admirar la maestría egipcia para diferenciar los distintos semblantes rememorados en textos e inscripciones. Sauneron, *Op. cit.*, p. 65.

¹⁷ Kemp, *Op. cit.*, p. 118.

¹⁸ Aun cuando muchos defensores del modelo clásico griego lo ignoren o lo desmientan, el arte griego siguió las mismas etapas para la elaboración de su arte “clásico”. En realidad, el arte griego –en lo que respecta a la estatuaria y la arquitectura, al menos– fue el resultado de un largo trayecto de evolución artística en busca de formas ideales, hasta llegar, pasando por un largo proceso de periodos preformales, entre los cuales podemos mencionar los llamados periodos geométrico, orientalizante, arcaico y, finalmente, clásico. Fue precisamente en este último periodo cuando algunas figuras célebres del siglo V a. C., particularmente atenienses, forjaron un modelo ideal y lo mantuvieron como canon. Dicho canon idealizó una forma humana que tendía a representar jóvenes o viejos de cuerpos perfectos, o mujeres en su apogeo físico; destacando los cánones fijados por maestros como Praxíteles y Policleto en escultura –basados, al igual que el modelo egipcio, en proporciones matemáticas o geométricas– y de Fidias en arquitectura. Después del “Siglo de Oro” de Atenas en el siglo V a. C., el arte griego “decaió” –según algunos especialistas estéticos– por las influencias provenientes de Oriente y del Helenismo en particular, por cuanto el arte griego habría adoptado otros principios que daban más importancia al desarrollo de una representación natural realista al extremo en las esculturas, y a la fusión de elementos griegos y orientales en la arquitectura. Biers, William R. 1996. *The Archaeology of Greece*, Cornell University Press, Ithaca and London, pp. 194 y 247.

Al hablar de canonización aplicamos un concepto propio de la literatura, específicamente en lo que respecta a la fijación del canon bíblico. En realidad, canonizar significa otorgar a un cierto elemento un carácter sacro, volviéndolo intangible para siempre y asegurándose de este modo su permanencia. La canonización es una institucionalización de la permanencia, una estrategia contra el tiempo, por cuanto estuvo al servicio de la fijación de una cierta identidad cultural que resistiera el paso de los siglos¹⁹.

Los puntos enunciados anteriormente sólo fueron cuestionados bajo una dinastía y un faraón específico: la XVIII dinastía con el faraón Akhenatón. Sucesor de Amenofis III, él impuso un nuevo estilo dentro del rígido mundo egipcio. Para empezar mezcló un misticismo con una informalidad que se extendía desde lo realista a lo grotesco, y era ajeno totalmente al concepto tradicional que los egipcios tenían de formas ideales en el Antiguo Egipto. De esta manera, es factible ver, en estatuas de este personaje histórico y de su familia, vistosas deformaciones: cuellos largos que se estiran adelante, mandíbula caída, ojos rasgados, caderas anchas, estrecha cintura, hombros angostos, vientre abultado y alargamiento anormal de la parte posterior del cráneo. Esta extraña compleción era más notoria e impresionante en las estatuas de gran tamaño, por la completa rareza de todo el efecto²⁰.

Muchos estudiosos vieron en las deformaciones del cuerpo de Akhenatón un fiel propósito de describir las secuelas de una grave enfermedad que padecía. Otra explicación acertada podría ser que representaba una tentativa audaz de retratar la monarquía como una fuerza cuyas características la apartaban del plano corriente de las experiencias humanas. Cabe señalar que en el Antiguo Egipto, antes de Akhenatón, existía una tradición de usar la escultura para expresar una imagen juvenil y homogénea de las personas, por cuanto sólo la inclusión de una vestimenta o de un nombre permitía distinguir un ser divino de quien no lo era²¹.

Además, Akhenatón era un ser sexualmente ambiguo, quizás porque él no estaba en un plano terrenal sino divino, lo cual sustituía todas las antiguas formas que impregnaban al Arte egipcio. A partir de ahora, el dios de Akhenatón se representa sólo a partir de dos aspectos míticos: el rey sin sexo y el disco solar, cuyos benéficos rayos aportaban el signo de la vida al faraón y su familia. Pese a ello, el culto y arte de Akhenatón no pudo vencer la tradición de milenios existente en el Antiguo Egipto y, después de 17 años, fue desplazado por las formas ideales egipcias tradicionales. Como dijo un egiptólogo alemán, Akhenatón pasó a la historia sólo como “un terrible tirano con buen gusto artístico”²².

d) La ley del número

Junto a la búsqueda de formas ideales, destaca la llamada “Ley del número”, expresada por el pensamiento matemático y/o geométrico aplicado como una técnica que se manifestó plenamente en su arte, en sus construcciones y en su visión de mundo. Por ejemplo, el cuerpo humano (*Khat*) fue siempre representado de una manera bien particular: cuando se mira el dibujo del cuerpo humano en el arte egipcio, parece —a simple vista— de perfil, pero

¹⁹ Un ejemplo específico es la llamada piedra benben, la cual guardaba relación con cierto culto egipcio difundido en los tiempos más arcaicos: la adoración a piedras aisladas y erigidas en forma natural, a las que se le atribuían propiedades singulares. La piedra original no existe actualmente, pero ciertos testimonios nos han permitido deducir que se trataba de una piedra estrecha en posición vertical y con el borde superior redondeado. Posteriormente, esta piedra derivó al prototipo de una serie de símbolos arquitectónicos y, con este carácter, reapareció esporádicamente en su forma primitiva por la historia egipcia. Sin embargo, el contorno redondeado que habría tenido esta piedra natural “hería” la sensibilidad estética de los egipcios, porque le faltaba la pureza geométrica. Por ello, prefirieron convertir el reborde curvado en una figura geométrica más pura —una pirámide— y la piedra entera pasó a ser un obelisco truncado. Estructuralmente eran incongruentes, pero producían cierta satisfacción estética como combinación de símbolos. Indudablemente la pirámide se vinculaba con el sol, por cuanto representaba, en forma geométrica, el sol naciente o poniente. Sin embargo, también existía un vínculo en la secuencia de consonancia entre benben y el verbo *weben*, el “brillar” o el “alzarse” del sol. La similitud verbal proporcionó un vínculo lógico, en la cual la piedra benben se transformó en el símbolo de la salida del sol y la renovación de la vida. Kemp, *Op. cit.*, pp. 111-113.

²⁰ Hornung, Erik. 1999. *History of Ancient Egypt. An Introduction*, Cornell University Press, Ithaca, New York, pp. 99-100; para una visión ilustrativa sobre el Arte de Akhenatón —denominado por algunos como Arte de Tel-el-Amarna— ver el dossier de Pouthier, Jean-Luc. 2000. “Néfertiti et Akhenaton et la religion de la lumière”, en *Le monde de la Bible*, N° 124, janvier-février, pp. 12-51.

²¹ Lo anterior puede corroborarse en la práctica, por cuanto la intimidad de la vida física de los egipcios es evidente en la escultura y las imágenes que de sí mismos nos transmitieron. Llega a ser tan preciso su arte, que ciertas enfermedades comunes de su época llegan a ser tan visibles que médicos actuales han podido reconocerlas, a partir de los indicios que saltan a la vista en las estatuas y bajorrelieves. Ejemplo de lo anterior son un grupo de figuras de la época del Imperio Antiguo que delatan casos de evidente exoftalmía; en otra estela se representa a un hombre cuyas piernas presentan una típica deformación derivada de la poliomiélitis; también existen representaciones de enanismo; de distrofia progresiva, pseudohipertrófica, de los músculos; de obesidad o extremo raquitismo; e incluso escenas de hambruna. En el caso particular de Akhenatón, los médicos no se han puesto de acuerdo con un diagnóstico médico que pueda interpretar el alargamiento craneal y la hipertrofia de las caderas y muslos del personaje, existiendo varias teorías médicas al respecto. Sauneron, *Op. cit.*, p. 66.

²² Gore, Rick. 2001. “Faraones del sol”, en *National Geographic*, abril, p. 42.

una observación más atenta distinguirá otra realidad tras la aparente simplicidad. Es decir, si la cabeza está de perfil, el ojo es visto de frente y el tronco, a menudo representado de frente, contrasta con las piernas de perfil, y el ombligo con una inclinación cercana a los 90 grados²³. Tal como lo expresa el egiptólogo Fernando Schwarz:

Así, la división del cuerpo humano, en sus partes naturales y sus articulaciones, se revela en una secuencia que se establece siguiendo un empalme: aspecto frontal para los hombros y el busto, aspecto lateral para la cadera y las piernas, sintetizando la cabeza los dos aspectos al mismo tiempo gracias a su perfil en donde el ojo está de frente²⁴.

Para lograr esta forma ideal, el artista egipcio debía extender una red cuadrículada que servía de base al trazado de la figura, y los lados de cada cuadrado tenían la medida de un puño cerrado. El modelo era dibujado sobre una hoja de papiro o sobre una placa de piedra dividida en dieciocho filas de cuadrado: desde la parte alta de la frente hasta la base del cuello, dos filas; del cuello a las rodillas, diez filas; de las rodillas a la planta de los pies, seis filas. Para los cabellos se añadía una fila de cuadrados, no contados en los dieciocho, correspondientes a cuatro pequeños codos o seis pies. Siguiendo los mismos principios, una figura sentada ocupaba catorce filas de cuadrados²⁵.

De esta manera, el canon egipcio se basaba esencialmente en el codo como medida de proporción del conjunto del cuerpo, integrándoles relaciones de armonía, de carácter matemático:

La utilización simultánea de los números Pi y Phi en el canon provoca una interacción continua de la forma y la vida. La medida de base del cuadrado, el codo, es igual a $\text{Pi}/6$ y la longitud del cuadrículado, de 18 cuadrados, o sea 3×6 , simboliza el triple cubo definido por la cabeza, el cuerpo, desde el cuello hasta las rodillas, y las piernas. El "6", principio del hexágono, modela la forma del cuerpo. Phi, el número de oro, que aparece por la mediación del 5, está presente en el Arte del Antiguo Imperio, el "cuadrado largo plateado" dibujado o delimitado por los hombros, de anchura 5 y de longitud 10, desde el cuello hasta las rodillas. Este rectángulo dorado, cuyo diagonal es raíz de 5, contiene la mayor tensión de la figura. El ombligo, situado al medio del rectángulo, a 5 cuadrados de los hombros, es el punto de cruce de un doble empalme, lo cual explica su importancia en la división de la sección de oro, y su visión de tres cuartos. A partir de este "centro", se eleva hacia arriba la energía, relacionando el perfil con la cara de los hombros, mientras que la tensión de la parte inferior del cuerpo transforma poco a poco el frente de las rodillas en perfil. La energía contenida en este "largo cuadrado plateado" es la que desprenderá la figura, dándole sucesivamente las dos dimensiones que faltan²⁶.

La arquitectura egipcia, por otro lado, también tuvo en cuenta proporciones significativas e informaciones matemáticas precisas. Por ejemplo, en la Gran Pirámide, los antiguos egipcios integraron figuras visibles y evidentes, pero también figuras invisibles que contenían la forma de la pirámide: el perímetro de la base de la Gran Pirámide es igual a la circunferencia del círculo cuyo radio tiene por valor la altura de la Gran Pirámide. Lo anterior es evidente si consideramos los principios matemáticos descubiertos por los antiguos egipcios: la circunferencia de un círculo es el producto de su diámetro por el número Pi; la superficie de un círculo es el producto de su radio al cuadrado, o el doble producto de su radio por Pi, o también el producto de su diámetro al cuadrado por Pi²⁷.

²³ Se cree que el hallazgo de ciertas placas de madera —exhibidas actualmente en el Museo del Cairo— halladas en la tumba de un famoso personaje perteneciente a la III Dinastía llamado Hezyre, viene a representar el primer vestigio del Antiguo Egipto en lo que respecta a una convención para la representación del cuerpo humano en el arte dimensional. De acuerdo a ciertos tratados esenciales a partir de modelos naturales, la figura humana era una unidad satisfactoriamente estética de varias partes de su anatomía, sea en postura frontal o de perfil. Durante la III Dinastía, los artesanos fabricaron una rica variedad de estatuas de piedra de individuos particulares, generalmente funcionarios reales. El más famoso de ellos era el denominado "escriba sentado", el cual disfrutó de gran popularidad durante gran parte de la historia egipcia, por cuanto cada funcionario que trabajara para el Estado egipcio debía ser por principio un escriba o dominar el arte de la escritura para desenvolverse adecuadamente en el aparato burocrático estatal. Se entiende entonces que cada funcionario deseara conservar una imagen de su persona como escriba en su tumba, por cuanto ello le permitía rescatar su esencia vital —el ka— en su vida de ultratumba. Hornung, *Op. cit.*, p. 16.

²⁴ Schwarz, Fernando. 1996. *Geografía sagrada del antiguo Egipto*, Errepar, B. Aires, p. 245.

²⁵ Este sistema estuvo en vigor hasta la Época Baja pero, a partir de la Dinastía XXV saíta, el número de cuadrados pasó de dieciocho a veintiuno. Tal modificación se debió a la equivalencia de la primera rejilla con el codo pequeño y de la segunda con el codo real. En efecto, cuatro codos reales equivalían a veintiún cuadrados. Schwarz, *Op. cit.*, p. 245.

²⁶ Schwarz, *Op. cit.*, p. 246.

²⁷ Para un mayor detalle sobre la relevancia de la aplicación científica y matemática de las pirámides egipcias, ver la obra de Tompkins, Peter, 1990, *Secretos de la gran pirámide*, Ed. Diana, México.

Además, es posible descubrir que en la cámara principal de la Gran Pirámide se aplicaran los triángulos “sagrados” 3, 4 y 5, o sea $a^2 + b^2 = c^2$, que harían famoso posteriormente a Pitágoras, y que Platón consideró como los bloques constructivos del cosmos. Todo lo anterior pese a que muchos investigadores e historiadores han sostenido que los egipcios no utilizaron el cálculo del número Pi hasta el año 1700 a. C., un milenio después de la construcción de la Gran Pirámide; que el teorema de Pitágoras se usó solamente en el siglo V a. C.; y que el desarrollo de la trigonometría sólo es atribuible a Hiparco, en el siglo II a. C.

La razón de este dominio de la matemática –y de las áreas asociadas, esto es la geometría y la aritmética– puede entenderse bajo las observaciones hechas por Worringer: las formas abstractas, propias de la matemática –sujetas a leyes determinadas– son las únicas y las supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal, porque la matemática sigue siendo la forma más alta de arte: la simple línea y su desarrollo de acuerdo a la sujeción de una ley puramente geométrica debían ofrecer la mayor posibilidad de dicha al hombre confundido por el capricho y la confusión de los fenómenos²⁸.

LA PIRAMIDE ESCALONADA DEL FARAON DJOSER

Veamos a continuación un ejemplo de arte arquitectónico donde se apliquen los principios estéticos egipcios. En este caso hemos elegido el primer gran monumento de arquitectura funeraria real, que fusionó en sí una doble reflexión de carácter técnico e ideológico: la pirámide escalonada de Saqqara; la cual constituye la tumba del faraón Djoser, primer o segundo faraón de la III Dinastía (2675-2625 a. C.)²⁹.

En realidad, Saqqara representa un conjunto funerario compuesto por una pirámide escalonada, un patio central, capillas y edificaciones de diferentes tipos que hacen de él uno de los mausoleos más relevantes del Imperio Antiguo e, incluso, de la historia egipcia. Constituye la primera construcción del Antiguo Egipto a escala monumental realizada totalmente de piedra. En su conjunto, representa una construcción geométrica, armoniosa, monumental y simétrica; acorde a los cánones de belleza egipcios mencionados anteriormente aplicables dentro de la arquitectura monumental.

La pieza central de esta construcción es la reconocida pirámide escalonada que, en esencia, es el resultado de sucesivas construcciones superpuestas las unas a las otras, modificándose el plan inicial de lo que, en principio, iba a ser una simple tumba personal o mastaba. De esta manera, se forjó una pirámide que se levantaba por sobre 63 metros de altura. No obstante, la pirámide, en su estado actual, fue el resultado de múltiples modificaciones. En un comienzo, empezó siendo una simple mastaba de ladrillos revestidos de piedra calcárea blanca³⁰. Es decir, era una construcción paralelepípeda de 8 metros de alto y 63 metros de ancho, que era ocupada como sepultura real y civil en la época tinita³¹.

²⁸ Worringer, W. 1959. *Historia de la Estética*, Ed. Akal, Barcelona, pp. 33-34.

²⁹ El primer monarca de esta dinastía se llamaba Sanajt, también conocido bajo el nombre de Nebka, y cuyo reinado es poco conocido. Tal vez la razón se deba a que su sucesor, Djoser –cuyo nombre original era Necher(y)-jet, el “Divino de cuerpo”– opacó a los faraones que le precedieron, por cuanto con Djoser se inicia en forma clara el advenimiento de nuevos tiempos. Con este faraón se instaura una etapa importante en la historia del Antiguo Egipto, lo cual permite relacionarlo como el auténtico fundador del Imperio Antiguo. Del mismo modo, los egipcios de tiempos posteriores recogieron la imagen legendaria forjada por el propio Djoser, a tal grado que en el llamado Papiro de Turín –el cual conserva una lista de los faraones egipcios– resalta el nombre de este faraón con tinta roja, como una manera de demostrar un giro en la genealogía de los faraones. Pese a ello, debemos considerar que todavía no se ha establecido de manera segura ni el número ni el orden de todos los faraones que constituyeron esta dinastía. San Martín, Joaquín y Serrano, José Miguel. 1998. *Historia Antigua del Próximo Oriente*, Ed. Akal, Barcelona, p. 258.

³⁰ La mastaba consistía en una tumba privada, propia del Bajo Egipto, de construcción baja, planta rectangular y con dos partes diferenciadas: un pozo, en el centro, que lleva a la cámara sepulcral; y la capilla, al nivel de suelo. Usando el mismo modelo, se construyó la pirámide de Saqqara, interponiendo sucesivas mastabas en tamaño decreciente –seis en total– y creando una estructura imponente que atenuaba con su altura la monotonía de la planicie que la rodeaba. Lise, Giorgio. 1993. *Cómo reconocer el Arte egipcio*, Ed. Edunsa, Barcelona, p. 6; Lalouette, *Op. cit.*, p. 244.

³¹ El llamado periodo tinita corresponde a las dinastías I y II de la historia del Antiguo Egipto. La relevancia de este periodo radica en que después de la unificación del Alto y Bajo Egipto, a manos del rey Narmer –el Menes del historiador Manetho, y de las fuentes griegas en general– finaliza al mismo tiempo el largo periodo de formación del Antiguo Egipto. De aquí en adelante, esta civilización poseerá una lengua y un sistema de escritura que no variará a través del tiempo, además de una organización centralizada de carácter monárquico. En ese mismo momento, y a lo largo de dos siglos, el Antiguo Egipto pasará a ser gobernado por dos dinastías originarias del sur del país, específicamente de la ciudad de Tinis, de donde procede el adjetivo de tinita. Ambas dinastías establecieron su capital administrativa en Menfis, situada en el extremo meridional del Delta, por cuanto desde allí podían gobernar los reinos del sur y del norte. Con lo anterior, se deduce que la época tinita conoció el establecimiento de una monarquía centralizada que era ayudada por una administración que se organizaba paulatinamente. De esta manera, la unidad del país recae en la figura del rey o faraón y de sus funcionarios. Cabe señalar también que la administración tinita reposó en la revaloración agrícola del país, la cual dependía del buen funcionamiento del sistema de irrigación. Si a esto le agregaron el uso de la escritura, se podría calificar a la administración tinita como sumamente eficaz, sobre todo en lo que respecta a la fundación de nuevas ciudades, la creación de viñedos, la conquista de nuevas tierras al desierto y el saneamiento de pantanos. Por último, el establecimiento de la capital administrativa en Menfis será mantenido por las dinastías del Imperio Antiguo. Cassin, Elena; Bottéro, Jean y Vercoutter, Jean. 1996. *Los imperios del Antiguo Oriente. Del Paleolítico a la mitad del segundo milenio*, Colección Historia Universal, Ediciones Siglo XXI, Volumen 2, México, pp. 202 y 211.

Siguiendo el plano de la mastaba, al interior de la pirámide existía una red de corredores y de cámaras subterráneas excavadas en la roca, las cuales eran cubiertas por la maciza mampostería de la pirámide con una destacada innovación técnica: el uso de bloques de piedra que reemplazaron el ladrillo de adobe. En el interior se encontraban más de once cámaras funerarias construidas, supuestamente, para toda la familia del faraón Djoser. Mientras que en la fachada norte de la pirámide, se encontraba un templo que tenía como función rendir un culto funerario al faraón fallecido. Precisamente en dicho lugar se encontró, en el año 1926, una estatua de este personaje de tamaño natural y que se conserva actualmente en el Museo del Cairo³².

La forma piramidal de esta construcción pudo representar los montículos de trigo –fuente de alimentación– existentes a lo largo del país, o una representación, en forma esquemática, del sol naciente, fuente de vida y principal divinidad del país³³. Incluso, es factible que influyeran en su construcción ciertas ideas teológicas provenientes de la ciudad sagrada de Heliópolis, lugar donde se fue forjando gradualmente un culto basado en la naturaleza divina del faraón y del sol, adquiriendo por tanto un papel político importante. No debemos olvidar que el faraón Djoser edificó un santuario al dios Ra en Heliópolis, y es factible que la denominación Ra-Nebu (“Sol de Oro”) formara parte de su nomenclatura³⁴.

Por otro lado, la pirámide escalonada de Djoser se halla en medio de un recinto rectangular que mide 278 x 545 metros. Está rodeada por una espesa muralla de piedra con torreones en el exterior y esculpida con una fachada semejante al de los palacios egipcios de la época tinita, pero cuya ordenación interna es completamente innovadora en lo que respecta a su complejidad y al empleo simbólico de sus espacios. En efecto, este inmenso recinto amurallado con resaltes y baluartes imitaba, en piedra tallada, las fachadas con resaltes de las tumbas y palacios existentes antes de la época tinita³⁵.

La verdadera entrada al recinto se encontraba en la esquina sudeste. En el centro del recinto se extendía un vasto patio o espacio descubierto, un rectángulo que mide 108 x 187 metros, y los muros que dan a él estaban paneleados. Originalmente, había un par de montículos de piedra, con forma semejante a una pezuña de caballo, a cada extremo e, inmediatamente enfrente de la pirámide, una plataforma, también de piedra, a la que se accedía subiendo unos peldaños y que estaba orientada siguiendo el eje de los montículos. Este patio se hallaba flanqueado al este y al sur por capillas y cámaras adyacentes, entre las cuales existían dos grandes pabellones que parecían representar el Alto y Bajo Egipto³⁶. Además existían trece edificios más pequeños que parecían ser santuarios dedicados a diferentes dioses de cada uno de los nomos o provincias existentes en la época³⁷.

En una inscripción correspondiente a un pedestal de la estatua del faraón, existe un nombre –Imhotep– a quien se le confiere el título de “portador del sello del rey del Bajo Egipto, el primero tras el rey, administrador de la Gran Mansión, príncipe, jefe de los adivinos”. Posteriormente, sobre los muros de la pirámide escalonada vuelve a aparecer su nombre como “el portador del sello del rey del Bajo Egipto, Imhotep”. Con este tipo de inscripciones, los egiptólogos concluyeron que este personaje, Imhotep, fue el arquitecto de la pirámide escalonada de Saqqara. De esta manera, Imhotep –el “artista” en cuestión– se convirtió en uno de los afortunados que consiguieron fama en todo el Antiguo Egipto mucho después de su muerte, en gran parte gracias a la obra que realizó para el

³² Cabe mencionar que dentro de las cámaras subterráneas, algunas de las cuales estaban recubiertas con placas decoradas de losa azul, además de paneles finamente esculpidos en piedra calcárea, se hallaron miles de vasos y platos de alabastro, esquisito, mármol, cuarzo, cristal de roca y otros materiales. En algunos de ellos estaban grabados los nombres de los faraones pertenecientes a la I y II Dinastías. Cassin, Bottéro y Vercoutter, *Op. cit.*, p. 219-220.

³³ En realidad, el nombre de “pirámide” deriva del griego *pyramis*, que indica un tipo de dulce hecho con harina de trigo. Pese a ello, en la actualidad se piensa que es un símbolo del sol, por ser este elemento una divinidad muy relevante en el mundo egipcio. De esta manera, la forma piramidal se relacionaba con una creencia en la asimilación al destino solar del rey difunto, quizás como una rampa o escalera de ascenso a los cielos, al encuentro con el dios sol Ra, o bien como una representación geométrica del mismo astro al momento de emerger o al ponerse en el trayecto del día y del atardecer respectivamente. En cambio, especialistas, como el egiptólogo alemán Eric Hornung, sostienen que la pirámide escalonada egipcia es una réplica en piedra del llamado la “primera colina” que emergió, al momento de la creación, desde las aguas originales para servir como la base del cosmos ordenado. Lise, *Op. cit.*, p. 7; Hornung, *Op. cit.*, p. 14-15; Lalouette, *Op. cit.*, p. 244.

³⁴ Kemp, *Op. cit.*, p. 75.

³⁵ Lalouette, *Op. cit.*, p. 244.

³⁶ Cassin, Bottéro y Vercoutter, *Op. cit.*, p. 219.

³⁷ Hasta el momento no se tiene plena certeza de que las divinidades situadas en estas capillas correspondían a la famosa Eneáda de Heliópolis, alrededor de la cual se ha escrito un primer mito sobre la creación del mundo, y que ya era adorada en tiempos de Djoser. Varios dioses, como Geb y Seth, han sido identificados y aparecieron sobre un relieve fragmentario perteneciente a este faraón y que se halla actualmente en el Museo de Turín. Si a esto le agregamos el nombre de Horus entregado a todos los faraones de Egipto, incluido a Djoser, es posible establecer que ya durante la III Dinastía los egipcios habían ordenado sus divinidades en grupos de ocho a diez dioses, pese a que los grupos de nueve de ellos –las “Eneádas”– fueron bastante populares en la época del Imperio Nuevo. Hornung, *Op. cit.*, p. 17.

faraón Djoser. El tuvo el gran mérito de inventar la llamada “ideología de la piedra”, es decir, desarrolló una nueva técnica de construcción monumental basándose en piedras que reemplazaron el uso de ladrillos³⁸.

Cabe señalar que uno de los mayores méritos de la civilización egipcia fue, precisamente, separar la piedra de la roca y utilizarla como material de construcción. Técnica que, hasta hoy, no ha sido superada. La elección de este material duro estaba directamente fundada sobre bases religiosas: la necesidad de una sustancia duradera siempre había estado presente en la sensibilidad de los egipcios, por cuanto estaba ligada al concepto de “durabilidad” e inmortalidad. Por la misma razón, los principios arquitectónicos de la piedra son inseparables al concepto de *Ka*, al expresar un deseo de vida eterna³⁹.

De esta manera, la invención de la cantería monumental del faraón Djoser constituye un giro de significado artístico. Por dicha acción, Djoser obtuvo un lugar privilegiado en la memoria colectiva en los siglos posteriores: por la pirámide escalonada de Saqqara fue adorado como un dios, los visitantes llenaron sus monumentos con dedicatorias, y se le atribuyó el sobrenombre de *wb3jnr*, el cual quiere decir “el que abrió la piedra”, mientras que su visir y arquitecto a cargo, Imhotep, recibió un título divino y se le asoció al dios creador Ptah⁴⁰.

Pese a ello, todavía existen ciertos problemas de interpretación, porque la pirámide escalonada de Djoser consta de varias partes distintas con una función concreta, pero apenas se conservan decoraciones figurativas o escritas que expliquen de manera explícita su significado. Tal es el caso de la amplia muralla circundante y el inmenso patio adyacente a la pirámide escalonada. Por lo tanto, hemos tenido que deducir su significado a partir de fuentes externas que, gracias al análisis comparativo, hizo posible interpretar tales elementos:

- En una de las paletas pertenecientes al faraón Narmer (Fig. 2 G) —considerado uno de los primeros faraones egipcios— es posible verlo sentado en un trono con gradas pasando revista a cierta cantidad de prisioneros y animales capturados en una batalla.
- En otra representación, la del faraón Udimu (Fig. 2 F) de la I Dinastía, el faraón es representado en dos posiciones: una, sentado en el trono con peldaños bajo un techo —al igual que la figura anterior— y la otra en el patio ceremonial corriendo a grandes zancadas entre los grupos de montículos de piedra.
- En uno de los relieves de la misma pirámide escalonada de Saqqara, hallados en los corredores subterráneos de la tumba subterránea, se representa al faraón Djoser (Fig. 2 E) llevando a cabo la misma ceremonia de caminar a grandes pasos o correr entre los montículos, acompañado de otros símbolos. Las fuentes más tardías nos informan también de que el patio ceremonial rodeado por la muralla se denominaba “el campo”⁴¹.

Con estas tres imágenes diferentes, los egiptólogos plantearon la siguiente tesis: la silueta de los montículos eran indicadores simbólicos de los límites territoriales del país, que servían para realizar una ceremonia denominada “abarcar el campo” o “presentar el campo”: una de las necesidades generales de una monarquía egipcia —o

³⁸ De esta manera, una de las características esenciales del complejo de Saqqara radica en ser una escrupulosa imitación en piedra de una arquitectura anterior construida a base de adobe y madera. Por ejemplo, las puertas de los santuarios están construidas con piedras aparejadas simulando estar semiabiertas; mientras que los cerrojos, goznes, paneles, barreras, vigas y todos aquellos elementos arquitectónicos originalmente hechos a partir de madera, acá fueron realizados a partir de una llamativa piedra caliza blanca. Por otro lado, Imhotep parece haber utilizado por primera vez la columna pero, aparentemente, no se atrevió aun a levantarla por sí sola, sino que la mantuvo pegada a las paredes. De este modo, apareció la conocida columna papirofórmica, cuyo fuste es una copia fiel y gigantesca de un tallo de papiro. Cassin, Bottero y Vercoutter, *Op. cit.*, p. 219.

³⁹ Como se expresó anteriormente, el *ka* es el doble de la personalidad abstracta, la manifestación de la energía vital en sus funciones creadoras y conservadoras, mediante el cual el hombre participa de la vida eterna. Schwarz, *Op. cit.*, p. 75 y 274.

⁴⁰ Es necesario recalcar que Imhotep pasó a convertirse en una especie de héroe civilizador que enseñó a los egipcios el arte de trabajar y construir a partir de la piedra. Por tal razón, especialmente durante el Imperio Antiguo, se le rindió culto y se llegó al proceso de deificación de su persona. Esto último se logró asociándolo al gran dios menfita Ptah, quien también amparaba a estudiosos y artesanos, lo que motivó en la época grecorromana a asociarlo con el dios Asclepios, el dios griego médico y sanador. Cabe señalar que la tumba de Imhotep en Saqqara no ha sido todavía hallada, pero sin duda se encontraba próxima a la de Djoser, por cuanto se convirtió posteriormente en un importante centro de culto y peregrinación. Pese a ello, son pocos los documentos contemporáneos alusivos a él que se conservan, salvo una inscripción de una estatua perteneciente al faraón Djoser en el que aparece su nombre y los títulos que en realidad poseyó, esto es, Canciller del Bajo Egipto, sacerdote supremo de Heliópolis, hechicero y jefe de obras reales, lo cual confirmaría su papel en la construcción del complejo de Saqqara. Además debemos mencionar el título de “El más grande de los vivos”. San Martín y Serrano, *Op. cit.*, p. 259.

⁴¹ Kemp, *Op. cit.*, p. 76; ver Fig. 2.

de cualquier forma de gobierno de un Estado— era la de disponer de un marco oficial donde el líder personal pudiera mostrarse ante el gran público o ante los representantes escogidos que componen la corte. En dicho sentido, los antiguos egipcios dieron mucha importancia a la “aparición del monarca” y buscó un escenario teatral para ese gran momento, construyéndolo alrededor de ciertos elementos básicos: un amplio espacio descubierto, un lugar elevado donde se pudiera ver al faraón dentro de un marco oficial, y un pabellón para descansar y vestirse⁴².

Además, parte importante de una residencia real —sea palacio o futura tumba— era disponer de un inmenso patio ceremonial cerrado, o plaza, provisto de montículos que simbolizaran los límites territoriales del país y, en un extremo, un estrado elevado con el trono, al que daba sombra un dosel; mientras que en el otro extremo había un pabellón. Este era el escenario de las grandes ocasiones reales, como la recepción del tributo, o donde se desarrollaba una ceremonia concreta, en la que el monarca proclamaba sus derechos sobre el territorio egipcio mientras paseaba, dando grandes zancadas, alrededor de los límites simbólicos del país⁴³. Así, la gran plaza de la pirámide escalonada era una réplica a tamaño natural del país, la cual proporcionaba al faraón un marco necesario para mostrar su magnificencia, antes de pasar a la eternidad de la muerte.

Por otra parte, al lado del patio ceremonial con los montículos se encuentra otra parte del complejo. Corría por el lado este del recinto principal y estaba formado por una serie de edificios, en su mayoría de construcción sólida, colocados en hilera a ambos lados del patio. Poseía una apariencia muy característica: un grupo de pequeñas estructuras rectangulares cuyos detalles externos recrean, mediante una sólida arquitectura, a escala y tridimensional, las formas que tuvieron los primitivos santuarios egipcios; mientras que en uno de los extremos del patio se ubicaba el estrato cuadrado de un trono doble.

Todos estos vestigios revelan la práctica de otra ceremonia antigua de la tradición egipcia: la fiesta Sed. Consistía en una ceremonia celebrada periódicamente cada cierta cantidad de años de mandato de un faraón. Antiguamente, cuando un faraón presentaba los primeros signos de vejez o de decadencia senil, se le mataba para reemplazarlo por un monarca más joven. Con el tiempo, esta práctica se atenuó y se cambió por la representación de una muerte ficticia en la cual el faraón emulaba la muerte de Osiris y, al igual que el dios, resucitaba y renovaba su existencia⁴⁴.

Existían dos elementos característicos de la fiesta Sed: el faraón, a menudo ataviado con ropas distintivas, estaba sentado en un estrado especial, un trono doble, que lo representaba como faraón del Alto y Bajo Egipto; el otro elemento era un telón de fondo con una serie de santuarios dibujados como si fueran construcciones de maderas, las cuales representaban las imágenes de las divinidades de las provincias, rindiendo homenaje a la persona del faraón. Es evidente, por lo tanto, que esta sección del complejo de la pirámide escalonada era la traducción en piedra y para la eternidad de las periódicas fiestas de Sed.

Con ello, es posible apreciar mejor el significado de la arquitectura de las primeras tumbas reales, de las cuales Saqqara era la más completa y compleja. Ofrecía un emplazamiento para la celebración eterna de la monarquía tal como se experimentaba en la tierra: el faraón era el supremo reivindicador del territorio, puesto que, protegido dentro de su palacio característico, se convirtió en el punto de mira de unos rituales centrados sobre su persona en vida⁴⁵.

Por otra parte, el rasgo más evidente llevado a cabo por las primeras dinastías egipcias —a las que pertenece el faraón Djoser— fue proyectar la imagen de la monarquía como el símbolo supremo de poder. El caso de la arquitectura fue idéntico, pero a una escala mucho mayor. Del mismo modo, las tumbas reales se convirtieron en la principal expresión pública de la naturaleza sobrenatural de la monarquía: durante el periodo predinástico o pro-

⁴² Kemp, *Op. cit.*, p. 77.

⁴³ El faraón Djoser no sólo inauguró una nueva era para los egipcios desde el punto de vista arquitectónico, sino que también en el ámbito de la expansión territorial. Se ha encontrado una estela en la isla de Schel, la cual registraba la soberanía de Egipto sobre la región de la Nubia inferior —esto es, la región entre la Primera y Segunda catarata— gracias a la acción de su gobierno. De esta manera, queda manifiesto que la memoria y la reverencia hacia su persona perduró hasta la época tolemaica. También se ha podido comprobar que, bajo el reinado de Djoser, expediciones egipcias atravesaron el territorio y llegaron hasta la península del Sinaí a explotar las minas de cobre en esa región. También restos de una mesa votiva de este periodo han sido hallados en el puerto de Biblos, demostrando que el impacto de Egipto en Siria en tiempos de Djoser fue más allá que los meros tratados comerciales, sino que se extendieron a áreas como la religión y el arte. Hornung, *Op. cit.*, p. 14.

⁴⁴ Hornung, *Op. cit.*, p. 15.

⁴⁵ Kemp, *Op. cit.*, p. 80.

todinástico, es posible ver que las tumbas reales o nobles carecían de un aspecto fuera de lo común, cosa que cambió radicalmente con la III Dinastía⁴⁶.

En efecto, el principal rasgo radical fue una atmósfera generalizada en la cual el tamaño de las tumbas nobles o reales creció considerablemente por todo el país, reflejando el gran incremento de las riquezas y de la organización del Estado durante el Imperio Antiguo egipcio. Es dicha época, encontramos a los constructores de las tumbas reales dando los primeros pasos hacia una escala monumental, junto a un simbolismo arquitectónico característico. Gracias a este estilo majestuoso, la arquitectura monumental inicial del Antiguo Egipto levantó progresivamente una barrera entre el faraón y su pueblo, porque sólo un monarca de carácter divino vivía tras lo monumental⁴⁷.

Cuando nosotros aplicamos el término “monumento” o “monumental” a ciertas edificaciones, queremos señalar que posee dos características elementales: la escala y la función. Los monumentos son de un tamaño y una elaboración que excede cualquier requerimiento práctico o fundacional. Además, los monumentos conmemoran: ellos están diseñados para que la gente recuerde a alguna persona, deidad o evento y así sirve como un lazo entre el pueblo del pasado con el presente y el futuro. Las construcciones monumentales, al igual que otras formas de arquitectura, pueden tener alguna función práctica, pero esa sola función es inadecuada para explicar su forma y tamaño. En realidad, los monumentos son declaraciones ideológicas sobre relaciones políticas y sociales⁴⁸.

Dichas declaraciones son usualmente asumidas para expresar relaciones de poder, especialmente aquellas que implican dominación o subordinación; aunque también pueden representar elementos de integración social. Los monumentos son especialmente poderosos porque incorporan mensajes designados para construir un puente en el tiempo, buscando desplegar el expediente de una gran obra para la posteridad, sea por la explotación de las masas o por el esfuerzo cooperativo. De esta manera, los monumentos hicieron más tangibles y visibles los mayores esfuerzos comunales o la declaración ideológica de los grupos dominantes⁴⁹.

Con Djoser y su pirámide escalonada, se iniciaría una nueva época de construcciones megalíticas que vendría a reflejar el símbolo del poder de la organización y coordinación del Estado, simbolizando el poder del faraón sobre su pueblo y su voluntad de mover montañas⁵⁰. Aunque también llevaron al olvido a todos aquellos quienes realizaron el trabajo físico —la gran masa de trabajadores—, quedando sólo en la memoria colectiva la identidad del faraón respectivo que ordenó dichas construcciones; tales como los faraones Micerinos, Keops y Kefrén (o, en su equivalente en lengua egipcia, Mankeiros, Kafú y Kafra) y sus respectivos monumentos.

Sin embargo, en la IV Dinastía, la forma de las tumbas reales cambió radicalmente. La pirámide escalonada se transformó en una verdadera pirámide y, en vez de hallarse en medio de un gran complejo con más edificios, se alzó al final de una secuencia arquitectónica lineal que se extendía desde el límite de la llanura aluvial. De esta manera, desapareció el gran patio ceremonial cerrado destinado a la aparición del rey y la arquitectura especial destinado a la fiesta Sed. En su lugar, surgió un templo destinado a la veneración del espíritu del faraón, mediante ofrendas en la cara este de la pirámide.

⁴⁶ Efectivamente, pese a que no existió un quiebre radical con las dos dinastías precedentes, la III dinastía marcó, desde un comienzo, una nueva era. Con el faraón Djoser, y durante el curso de una sola generación, la arquitectura del faraón experimentó una transición desde sus modestos comienzos hasta la monumental construcción a base de piedras. En los alrededores de la pirámide escalonada, el antiguo palacio hecho de ladrillos, madera y materiales ligeros fue transformado en un poderoso monumento de piedra en donde el faraón residiría por siempre. Al mismo tiempo, la primera expresión de estatuaria a tamaño natural fue desarrollada aquí, al igual que el refinamiento de la técnica de esculturas en relieve. Hornung, *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ Kemp, *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁸ Lo anterior no debería extrañarnos: los monumentos son quizás los restos más impresionantes dejados por las primeras civilizaciones. Casos particulares fueron las famosas pirámides egipcias, los templos mayas, las enormes esculturas de piedra de la antigua Asiria y las impresionantes edificaciones de ladrillos de la Mesopotamia meridional, por mencionar algunos. Pollock, Susan. 1999. *Ancient Mesopotamia*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 174.

⁴⁹ Pollock, *Op. cit.*, p. 175.

⁵⁰ Efectivamente, conocemos bastante poco sobre los sucesores del faraón Djoser, excepto que algunos continuaron con su política arquitectónica, mediante la construcción de pirámides semejantes a las de su antecesor, pero no las terminaron. Al suroeste de la pirámide escalonada de Saqqara terminada por Imhotep, el faraón Sekhemkhet (2630 a. C.) comenzó a edificar un complejo similar. Contaba con una muralla circunvalatoria que rodeaba un área menor al de Saqqara, pero fue construida a partir de bloques de piedra mucho más grandes, lo cual preparaba el camino de lo que iban a ser las grandes pirámides de Giza. Otra pirámide escalonada fue comenzada en su interior pero, al parecer, la muerte del faraón, después de seis años de gobierno, retrasó su terminación. Solamente las galerías subterráneas —compuestas de 132 almacenes— y cierta porción de su estructura —una cámara sepulcral con un sarcófago monolítico de alabastro vacío— fue terminada. Otra pirámide escalonada fue hallada al sur de Giza, en Zawiet-el-Aryan, atribuida al faraón Khaba y nunca terminada. Algo parecido sucedió con otra pirámide situada al sur de Saqqara, en Maidum, atribuida al faraón Huni (2625-2600 a. C.), quien constituye el último faraón de esta dinastía y también dejó los trabajos inacabados. Hornung, *Op. cit.*, p. 17; Cassin, Bottéro y Vercoutter, *Op. cit.*, p. 220.

Dichos elementos también estaban en la pirámide de Djoser, pero a partir de la IV Dinastía se volvieron más notorios. De esta manera, la pirámide clásica egipcia que conocemos en la actualidad, forjadas a partir de la IV y V Dinastías, desarrollaron indicios que demuestran consideraciones intelectuales más serias: la teología estaba prestando una mayor atención al poder del sol en cuanto a fuerza suprema, siendo la pirámide su representación terrenal. Así, las pirámides de la IV Dinastía, y también las posteriores, transmitieron este nuevo concepto básico con el mayor efecto posible: el egipcio común no lograba ver, a la distancia, a su monarca sentado en el trono de la capilla a los pies de su pirámide, pero sí lograba ver la monumentalidad de la pirámide que lo resguardaba tras de sí. Por ello, el principal título de los faraones, "Hijo de Ra", apareció oficialmente por primera vez en esta época⁵¹.

Al ser imprescindible reafirmar el poder absoluto sobre todo el Antiguo Egipto, era necesario codificar su expresión con una forma intelectual característica. Esta fusionó con habilidad un concepto generalizado: la existencia de un solo monarca cuyo poder, como gobernante de los diferentes territorios del Antiguo Egipto, cobraba expresión por medio de la arquitectura monumental, el ritual y el arte simbólico. Este conjunto de ideas e ideales creó una suerte de ideología que permitió legitimar la autoridad de un faraón sobre sus súbditos durante 4.000 años de Historia⁵².

Al igual que la dominación, la ideología no puede ser divorciada de las relaciones de poder pero, en contraste con la dominación, la cual depende de fuerzas de coerción, la ideología trabaja por un consentimiento de ganancias. Este consentimiento usualmente no es el objetivo principal, sino más bien es uno de los aspectos superficiales de la ideología, la cual produce una visión de mundo que llega a parecer "natural" o de "sentido común". La ideología también es un camino por el cual grupos que controlan el poder buscan perpetuar su posición de dominio, la solidaridad e identidad dentro de un mismo grupo humano, basada en principios de clase, género o etnia⁵³.

Por lo tanto, la ideología estructura sistemas de creencias, conocimientos y valores que sirvan para legitimar un particular conjunto de intereses, cuyos caminos usados para manifestarse son variados. La ideología trabaja enmascarando, naturalizando una particular visión de mundo. Es presentada al pueblo no solamente en formas intangibles como las ideas y valores, sino también en productos materiales, tales como artefactos, escritura, y monumentos como la pirámide escalonada. De esta manera, dichos productos ayudan a hacer una particular y concreta relación social. Las expresiones materiales son efectivas porque ellas continúan presentando un mensaje ideológico que permanece incluso mucho tiempo después de su elaboración.

Pese a que hay razones para dudar que una ideología específica pueda controlar a toda la producción ideológica de una sociedad, la cantidad de elementos creados por una ideología específica puede hacer dominar. La gente acepta al menos los principales dogmas de una ideología dominante, incluso aunque ellos mismos no pertenezcan a los grupos dominados, siendo capaces de aceptar ciertos mensajes ideológicos, incluso, en contra de sus propios intereses⁵⁴. Así, una ideología dominante no implica necesariamente algo hecho conscientemente por un grupo para subordinar a otros; más bien, es un camino de conceptualización del mundo el cual puede ser asumido en un grado importante por otros grupos⁵⁵.

⁵¹ El significado de las pirámides ha sido variado, según lo señalamos anteriormente, y hasta el día de hoy inquieta a los egiptólogos. No obstante, hay que señalar que sus teorías se sintetizan en dos posturas determinadas. La primera podemos denominarla "materialista" por cuanto vinculan a esta estructura como el resultado de una larga serie de ensayos arquitectónicos -o "preformales"- en busca de la "forma ideal" de pirámide; la segunda puede denominarse "simbólica", por cuanto busca esclarecer el significado simbólico de las pirámides. En el último caso, se ha buscado establecer la simultaneidad del culto del alma del faraón difunto enterrado bajo la pirámide y el del sol representado por Ra. Bajo esta interpretación, se piensa que las pirámides no fueron sólo tumbas, sino conjuntos simbólicos de relaciones que se unían como objetos de culto, tal como los obeliscos de Imperio Nuevo descritos anteriormente. Schwarz, *Op. cit.*, p. 224.

⁵² Kemp, *Op. cit.*, p. 82.

⁵³ Según algunos especialistas como Lise, Djoser o el propio Imhotep fueron los primeros que pensaron en utilizar la masa del pueblo y prever el albergue de dicha cantidad de obreros en las inmediaciones de las canteras. Por este medio consiguió dos fines específicos: por un lado, evitar las correrías de ladrones y saqueadores de poblado a poblado en los meses de inactividad del trabajo agrícola; por otro lado, dar a una población heterogénea y dispersa en un vasto territorio la consciencia de unidad nacional. Los faraones posteriores sólo continuaron con la misma política. Lise *Op. cit.*, p. 9.

⁵⁴ Pollock, *Op. cit.*, p. 173.

⁵⁵ En contra de lo pensado y sostenido, sobre todo bajo influencia de los relatos bíblicos, especialmente con respecto a la llamada "esclavitud en Egipto", los trabajadores que erigieron la pirámide de Saqqara, y otros monumentos del Antiguo Egipto, no eran meros seres explotados

En resumen, el complejo de la pirámide escalonada posee un plano arquitectónico y espacial cuyos objetivos y finalidad excedían al mero campo religioso, tal como lo percibía Tatarkiewicz. Saqqara simboliza de alguna forma todo el ámbito de dominio del faraón, constituido por Egipto, el cual representa la tierra entera. La existencia de dos tumbas simbólicas -siguiendo la herencia tinita- representaba dicho dominio: una pertenecía al faraón del Alto Egipto, el cual sería el auténtico receptáculo del cuerpo del soberano; la otra tumba pertenecería al soberano del Bajo Egipto, y conservaría su calidad de cenotafio de valor ritual. A través de este monumental conjunto se aprecia que el faraón ocupa la cúspide de un sistema de gobierno absoluto y con validez ideológica, lo cual constituye uno de los rasgos más destacados del Imperio Antiguo y cuya herencia se mantuvo a lo largo de la historia del Antiguo Egipto⁵⁶.

CONCLUSION

De acuerdo a lo expuesto, consideramos que las afirmaciones de Tatarkiewicz, que el Antiguo Egipto no prestó particular atención a representar la realidad, que no expresó sentimientos y no entregó deleite a los espectadores, carecen de fundamento, o bien, es una visión demasiado simple sobre un arte verdaderamente particular y complejo. Más bien concordamos con la visión expuesta por Worringer: existía en el Antiguo Egipto una “voluntad de Arte”, expresada en una latente exigencia interior, independiente de los objetos y del modo de crear⁵⁷.

El valor de esas obras de Arte -siguiendo con el planteamiento de Worringer- se expresaba en lo que se conoce como belleza. Esta residió, en términos generales, en sus posibilidades de brindar felicidad, algo que era cotidiano en el Antiguo Egipto, “el país hermoso”: las estrellas, los ciclos solares y lunares determinan las estaciones, la crecida del Nilo, pero también las innumerables fiestas que ocupaban más de un tercio de año. Y la fiesta misma, solemne y popular a un tiempo, marca el ritmo de vida de cada día, vivificada de alguna manera por la alegría, por la divina embriaguez de estos festejos. El hombre estaba inserto en el calendario ajustado a las estaciones y en el calendario divino: es hijo del universo y necesitaba tanto de la fiesta como del pan⁵⁸.

Dentro de esta atmósfera, los antiguos egipcios desearon, desde los tiempos más remotos, construir monumentos y obras de arte para glorificar a sus monarcas por toda la eternidad. ¿Cuál fue la razón de esta actitud que algunos historiadores han tratado de describir -erróneamente a nuestro juicio- como el mero sometimiento de una

por una clase dominante. En realidad, los trabajadores estaban agrupados por profesiones, formando cofradías -molineros, alfareros, canteros, talladores, metalúrgicos, orfebres, etc.- regidas por reglamentos que definían los derechos y deberes de cada uno. En dicho sentido, ha sido posible reconocer más de setenta cofradías o corporaciones, de las cuales el faraón era el maestro supremo. El derecho egipcio preveía el requisito de individuos para efectuar los trabajos de mantenimiento público, por lo que el Estado tenía un registro de los trabajadores, en el cual estaba estipulado el año, el mes y la prestación de servicio. Cuando el trabajo llegaba a su fin, un escriba extendía el certificado de prestación de trabajo. Durante los periodos de labor, el propio faraón debía velar por la alimentación y necesidades de sus trabajadores, puesto a que si el faraón exigía mucho de sus trabajadores, también debía velar por un trato humanitario. Por ello, se promulgaban leyes para protegerlos y nadie tenía derecho para abusar de la mano de obra. Gracias a los “graffittis” de la época, hallados en los lugares más recónditos de las grandes construcciones, es posible hallar mensajes de los obreros que denotan cierta familiaridad con el faraón y el trabajo que realizaban (“aquí estuvieron los amigos de Kheops” o “los borrachos de Micerinos”). Al parecer, en el Antiguo Egipto, no se conoció la esclavitud, sino una administración eficaz y fundada en la justicia, basada en campesinos obreros que trabajaban por turnos. Por lo tanto, si por esclavitud se entiende la ausencia total de derechos legales, el Antiguo Egipto no la practicó. Obviamente encontramos casos de categorías de personas que estaban en situación de propiedad con respecto a otras que podían venderlas, legarlas o liberarlas; pero dichos “esclavos” también poseían bienes, de los cuales podían disponer a su arbitrio, y legarlos a sus hijos. Por lo tanto, aquí encontramos una suerte de servidumbre. Naturalmente, debemos considerar que los actuales conceptos de libertad y servidumbre pierden mucho de su contenido cuando se aplican a sociedades -como el Antiguo Egipto- en la que, para vivir, era requisito necesario estar integrado a una propiedad territorial o en una función laboral que constituía, en ausencia de otro medio de intercambio, la única posibilidad de procurarse alimento y vestido. En realidad, el concepto de “esclavitud”, heredado de la tradición grecorromana, y de ciertas ideas contemporáneas de la “sociedad esclavista”, no tuvo base en el Antiguo Egipto, del mismo modo que se careció de algún término adecuado para representar el concepto de ciudadano y hombre libre con plenos derechos cívicos. Por tanto, no hay una definición clara sobre lo que pudo ser un “esclavo” en la realidad social del Antiguo Egipto. Lo que sí hubo, fueron ciertas variedades con respecto al grado de dependencia de un individuo frente a otros individuos o instituciones (templos, palacios, funcionarios, faraones, etc.). Por un lado, el tipo de obligaciones que caracterizaron los diferentes niveles de sometimiento se expresaban a través de una terminología abundante, que variaba según el sector económico al que se dedicaba el individuo. Por otro, cualquier siervo egipcio podía actuar económicamente en forma independiente, formar su propia familia y mejorar su situación social mediante transacciones económicas. Solamente a partir de las conquistas militares del Imperio Nuevo y, sobre todo, en la época helenística, comenzó la esclavitud propiamente tal en canteras y obras públicas. Schwarz, *Op. cit.*, p. 161; Cassin, Bottéro y Vercoutter, *Op. cit.*, p. 242; San Martín y Serrano, *Op. cit.*, p. 214.

⁵⁶ San Martín y Serrano, *Op. cit.*, p. 260.

⁵⁷ Worringer, *Op. cit.*, p. 23.

⁵⁸ Schwarz, *Op. cit.*, p. 6.

“sociedad atada”? Al igual que cualquier sociedad contemporánea, sin necesidad de ser una teocracia, el faraón aparece como garante del orden, el Maât, para combatir el desorden o Isfet. El faraón, con su presencia, proporciona ayuda contra ella. En dicho sentido, ningún egipcio común entendería qué significa la realeza si no se le pudiese enfrente de él lo que sería un mundo privado de ella⁵⁹.

Este elemento, el tema del orden versus el caos, fue inherente a la concepción egipcia del monarca o faraón. Los antiguos egipcios concebían el mundo original como un mundo en desorden, siendo responsabilidad del monarca el solucionarlo. Quizás esto fue una herencia de la situación histórica existente en la prehistoria y/o protohistoria de este pueblo: la diversidad y constante enfrentamiento de poblaciones dispersas por todo el valle y Delta del Nilo, produjo una sensación de incertidumbre que era compartido por todos los individuos pertenecientes a una sociedad sedentaria, los cuales se sentían rodeados y amenazados por un mundo exterior turbulento y hostil. Solamente un monarca podía imponer el orden y la tranquilidad, y a él se le debían dedicar la mayoría de las obras de arte, porque ése era la realidad del momento y el sentimiento que deseaba expresar el pueblo egipcio⁶⁰.

Por otra parte, no es extraño que, desde los tiempos más remotos de su historia, los antiguos egipcios se vieron necesitados de expresar todo lo bello que los rodeaba, incluyendo su monarquía, mediante un elevado sentido de abstracción inherente a los pueblos más antiguos. El arte egipcio resaltaba fuertemente el afán de abstracción imperante en toda la Antigüedad, resultando una modalidad distinta de la creación artística. En dicho sentido, discrepamos con ciertas visiones que tienden a verlo como una estética menos elaborada con respecto al arte clásico: no son una mejor que la otra; sólo son distintas. Tal como dice Worringer:

Es natural que cada pueblo tienda, de acuerdo con su idiosincrasia, hacia éste o aquel lado. Al averiguar que en el Arte de determinado pueblo predomina el afán de abstracción o de proyección sentimental se obtiene al mismo tiempo un importante dato de su psicología; y es tarea sumamente interesante rastrear las correlaciones de este dato psicológico con la religión y el concepto de mundo del pueblo en cuestión. (...) Es evidente que el afán de proyección sentimental sólo puede surgir donde a raíz de la predisposición, del desarrollo, de favorables condiciones climáticas y otros supuestos propicios, se haya producido cierta relación de confianza entre el hombre y el mundo circundante (...). Llegando del arte egipcio monumental, de su grandiosidad casi superior a nuestra capacidad receptiva; habiendo vislumbrado siquiera sus supuestos anímicos, los prodigios de la plástica griega nos parecerá a simple vista (...) como productos de una humanidad más inocente, más infantil, no afectada aún por los grandes estremecimientos⁶¹.

No obstante, desearíamos especificar que no nos consideramos todavía capacitados para formular conclusiones finales: sólo hemos propuesto un estudio sobre un monumento específico, heredado de la técnica y el sentido estético del Antiguo Egipto, pero es mucho más complicado aplicar los principios enunciados por Tatarkiewicz, Worringer, Hegel, Platón, etc., al arte egipcio. Es una tarea ambiciosa y complicada, difícil de resumir en algunas pocas hojas de un artículo.

En cambio, nos gustaría remarcar aquello que nos ha prestado mayor utilidad en este artículo de carácter histórico: descubrir una nueva y particular relación entre el arte y la historia, radicalmente diferente al trato tradicional que el historiador le confiere al arte dentro de su especialidad, es decir, reducirlo a un mero elemento accesorio o decorativo para sus estudios. Ejemplo de lo anterior hemos visto repetidamente en centenares de historias del arte, muchas de ellas centradas en la mera historia de las formas a través del tiempo.

Quizás la poca relevancia que se le ha conferido al arte —o si se quiere, a la belleza o a la estética— dentro de la historia radica en ciertos principios arraigados. El primero de ellos guarda relación con que el artista no es más que una persona que actúa como un intérprete ocasional de un pensamiento en potencia existente dentro de su sociedad. Por lo tanto, toda obra de arte no es más que la aparición y presentación de ideas formadas dentro del grupo que lo acoge.

El segundo es la consideración de que el arte y sus respectivos testimonios, aunque atestigüen continuidades muy importantes en cuanto a estilos, no conciernen más que a aspectos decorativos del pasado humano. Más que mal, la historia ha estado más centrada en los conflictos políticos, económicos o sociales, que en caprichos más o

⁵⁹ Assman, Jean. 1995. *Egipto a la luz de una teoría pluralista de la cultura*, Ed. Akal, Madrid, p. 35.

⁶⁰ Lalouette, Claire. 2000. *La sabiduría semítica. Del Antiguo Egipto al Islam*, Edaf, Madrid, pp. 167-178.

⁶¹ Worringer, *Op. cit.*, p. 59.

menos especulativos del arte; mucho de los cuales no desempeñaron, aparentemente, algún papel determinante en el curso de los acontecimientos⁶².

Estas críticas –basadas en los principios enunciados del francés Roland Barthes– pueden tener cierto asidero en la realidad, pero discordamos en varios puntos. Para empezar, las obras de arte también pueden constituir hechos positivos de la civilización, del mismo modo que lo son las instituciones políticas o sociales. Además, el arte y la estética son una categoría de pensamiento tan completa y apta como para llegar a elaborar una lógica y estructura propia. Así, el papel del arte puede abrir una posibilidad de manifestar, por medios adecuados, un conjunto de valores que no pueden ser descubiertos más que por medio de un sistema autónomo de conocimiento, porque existe un pensamiento estético del mismo modo que existe un pensamiento verbal o matemático⁶³.

Por lo tanto, si la naturaleza humana es variable, las obras de arte constituyen también testigos múltiples y ambivalentes, que nos entregan datos para reconstruir la red infinitamente delicada de las interrelaciones humanas. No en vano, una de las funciones de la historia es reconstituir las conductas humanas a partir de su interacción y su movilidad en el pasado. Pero, para conseguir dicho objetivo, es importante utilizar todos los elementos que registran permanencia en el tiempo, porque la consideración de todas las obras del hombre son necesarias para crear una historia tan completa como sea posible.

En realidad, las obras de arte aportan un material de información tan preciso como cualquier otro, especialmente cuando se trata de saber cómo han actuado los hombres y cómo han juzgado un momento preciso. En otras palabras, el arte es tanto una genialidad como una técnica. En realidad, es un dominio todavía mal conocido porque los historiadores, según nuestra opinión personal, no han querido considerarlo como una de las formas fijas y fundamentales de la vida humana. Cabe ahora señalar qué terreno podría ser el más adecuado para interpretar el testimonio del arte, en una perspectiva de utilización más amplia dentro de las fuentes no escritas perteneciente a la historia de las primeras civilizaciones⁶⁴.

Por ende, el arte debiera ser estudiado como un tipo particular de racionalidad: un monumento, una iglesia, una plaza, una pirámide, etc., no sólo han sido construidos en términos abstractos; ellos sirven a necesidades específicas, sean éstas individuales o colectivas. Por lo tanto, cuando se les analiza, se aprende bastante sobre las capacidades técnicas y organización social del grupo que las creó. Además, toda sociedad ha creado su peculiar forma de arte, el cual constituye una fuente universal de información, aunque esto no significa que esté presente en cada acto humano:

La fuente histórica de carácter artística es, a la vez, un revelador de saberes técnicos y de esquemas de pensamiento. Desde ese punto de vista, es tan confiable como un documento escrito. El mayor problema ha surgido a raíz de muchos malentendidos fruto de una sociedad extremadamente intelectualizada, como la nuestra, la cual no acepta que la especulación estética pueda ser una de las vías que nos guíe hacia una cultura antigua fundada en una manipulación de la evidencia material⁶⁵.

Basta ver que nuestra época ha tratado de resolver todos los problemas de conducta basándose en términos de lenguaje, olvidando que la mayoría de las civilizaciones antiguas –en particular como las que existieron en el Antiguo Próximo Oriente y en el mundo grecorromano– han sido fundadas sobre una cultura de la vista y del oído. De esta manera, al querer fundar toda lógica sobre un solo nivel de sistemas semánticos, se ha perdido de vista que una civilización implica cierta organización del espacio, la cual, por desgracia, no ha sido objeto todavía de un estudio metódico y sistemático. Sin embargo, debemos considerar que esta particular relación entre pensamiento y acción siempre se ha manifestado, de una manera evidente, en toda fabricación de artefactos o monumentos destinados a constituir el marco material propio de nuestra existencia.

⁶² Francastel, Pierre. 1985. "Arte e Historia: dimensión y medida de las civilizaciones", en *Hacia una nueva Historia*, A.A. V.V., Ed. Akal, Barcelona, p. 62.

⁶³ Francastel, *Op. cit.*, p. 65.

⁶⁴ Francastel, *Op. cit.*, p. 77.

⁶⁵ Francastel, *Op. cit.*, p. 77.

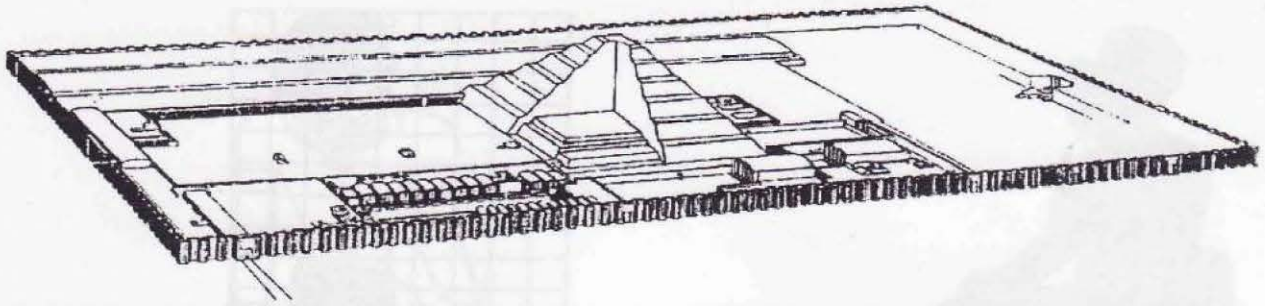


Figura 1: Reconstrucción del complejo de Saqqara (Imagen extraída de la obra de San Martín, Joaquín y Serrano, José Miguel. 1998. *Historia Antigua del Próximo Oriente*, Ed. Akal, Barcelona, p. 258).

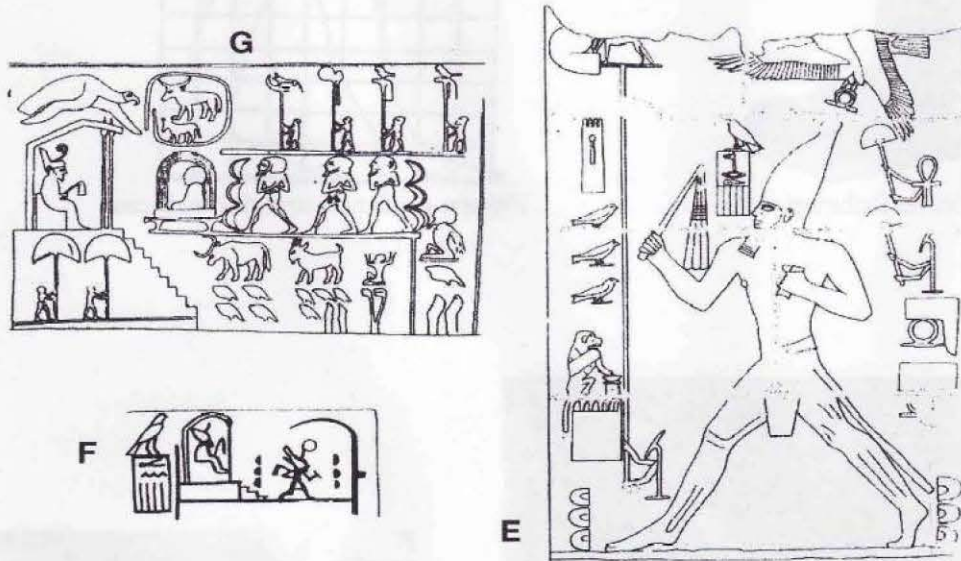
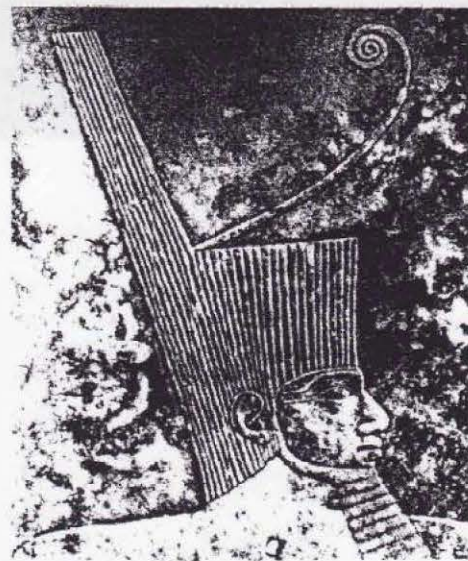


Figura 2: Diferentes representaciones de faraones en ceremonia de "abarcar el campo" (Imagen extraída de la obra de Kemp Barry, 1992. *El Egipto Antiguo. Anatomía de una civilización*, Ed. Crítica, Madrid, p. 76).



Figuras 3 y 4: Dos diferentes representaciones del faraón Djoser, presentes en el Museo del Cairo.



Figura 5: Representación de Imhotep.

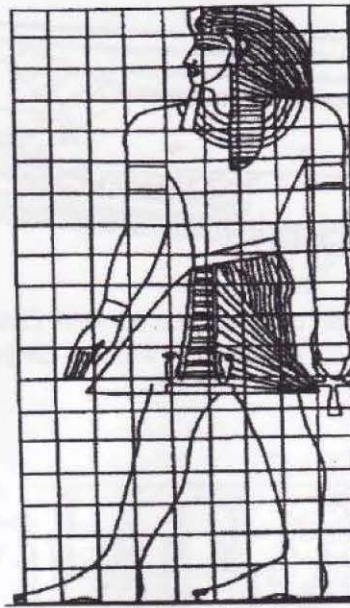


Figura 6: Canon artístico egipcio.

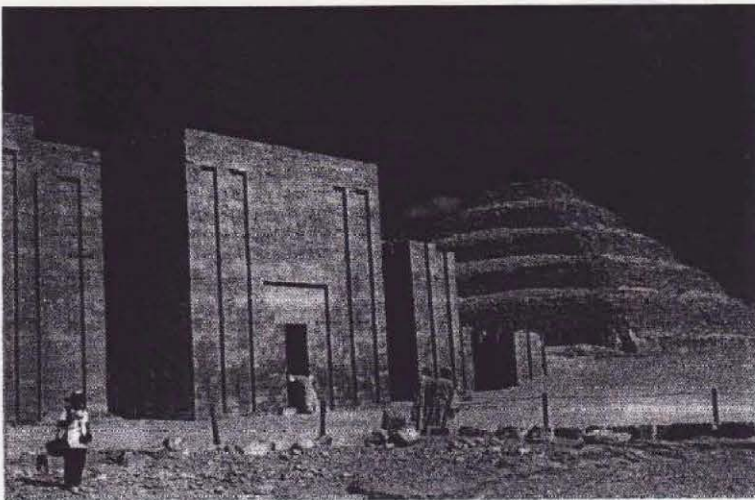


Figura 7: Entrada al complejo de Saqqara.



Figura 8: Pirámide escalonada de Saqqara.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann, Jan. 1995. *Egipto a la luz de una teoría pluralista de la cultura*, Ed. Akal, Barcelona.
- Barret, Clive. 1994. *Dioses y diosas de Egipto. Mitología y religión del Antiguo Egipto*, Edaf, Madrid.
- Biers, William R. 1996. *The Archaeology of Greece*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Cassin, Elena; Bottéro, Jean; y Vercoûtter, Jean. 1996. *Los imperios del Antiguo Oriente. Del Paleolítico a la mitad del segundo milenio*, Colección Historia Universal, Ediciones Siglo XXI, volumen 2, México.
- Kemp, Barry. 1992. *El Egipto Antiguo. Anatomía de una civilización*, Ed. Crítica, Madrid.
- Francastel, Pierre. 1985. "Arte e Historia: dimensión y medida de las civilizaciones", en *Hacia una nueva Historia*, A.A. V.V., Ed. Akal, Barcelona.
- Gore, Rick. 2001. "Faraones del Sol", *National Geographic*, abril, pp. 34-57.
- Hegel, F. 1955. *De lo bello y sus formas*, Colección Austral, B. Aires.
- Hornung, Erik. 1999. *History of Ancient Egypt. An Introduction*, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- Lalouette, Claire. 1998. *Au Royaume d'Égypte. Le Temps des Rois Dieux*, Champs Flammarion, Paris.
- . 2000. *La sabiduría semítica. Del Antiguo Egipto hasta el Islam*, ediciones EDAF, Madrid.
- Lise, Giorgio. 1993. *Como reconocer el Arte egipcio*, Ed. Edunsa, Barcelona.
- Pollock, Susan. 1999. *Ancient Mesopotamia*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Pouthier, Jean-Luc (ed.) 2000. "Néfertiti et Akhenaton et la religión de la lumière", en *Le monde de la Bible*, N° 124, janvier-février.
- Saad, Shirif. 1997. "La filosofía del arte faraónico", *La Esfinge. Revista de Egiptología*, Año 1, N° 1.
- San Martín, Joaquín y José Miguel Serrano. 1998. *Historia Antigua del Próximo Oriente*, Ed. Akal, Barcelona.
- Sauneron, Serge. 1971. *La egiptología*, Ediciones Oikos-tau, Barcelona.
- Schwarz, Fernando. 1996. *Geografía Sagrada del Egipto Antiguo*, Errepar, Buenos Aires.
- Tatarkiewicz, W. 1978. *Historia de la Estética*, Ed. Akal, Barcelona.
- Tompkins, Peter. 1990. *Secretos de la gran pirámide*, Ed. Diana, México.
- Worringer, W. 1958. *Abstracción y Naturaleza*, F. C. E., México.