

La circunstancia social en el arte

Escribe: LUIS VIDALES

— II —

EL ARTE EGIPCIO EN LA REFORMA SOCIAL

La época neolítica fue por muchos conceptos más avanzada en Egipto que en Europa. En el valle del Nilo se trabajaba la cerámica, como arte desarrollado, cuando en el mundo europeo ella era desconocida. Son testimonios de esta afirmación cuchillos de sílex, objetos de arte, adornos en marfil de hipopótamo, vasos en piedras duras. La pintura se aplicaba en la tierra cocida y en el marfil, con temas tales como hombres (siempre en el sentido primario del mito) animales y, lo que más sorprende aún, vegetales. El conocido cuchillo decorado con serpientes, leones y antílopes de este período es una obra maestra de la prehistoria, a la altura del arte magdalenense. En los vasos, los temas más frecuentes son avestruces, barcas en el Nilo, y figuras genéricas de hombre, generalmente con los brazos en alto. En Negadah, necrópolis de 4.500 años antes de Cristo, según la cronología más común, fueron halladas estatuillas de tierra cocida y de marfil, desde luego impersonalmente tratadas.

El fin del período neolítico debió ser con toda evidencia una época de disturbios y cambios en la estructura social de las tribus, asociadas generalmente a base de los triunfos y las sumisiones impuestos por las guerras, puerta del esclavismo. Y es a ello que debemos atribuir ciertas expresiones en la plástica y la música, aparecidas en el límite entre el fin de la era neolítica y la formación del primer estado conocido (el de Menes). Estas expresiones revelan los “excesos” o “complejidades” de una sociedad desorganizada o en crisis. Cuando asoma ese estado, o sea el imperio tinita, el arte que surge de él es una reacción contra las sobras individualistas de la transición, a la vez que la cimentación de las formas matrices sobre las cuales habrá de expresarse a través de los siglos el arte de Egipto.

* * *

Llama la atención el hecho de que el arte egipcio sea estudiado tal como si el pueblo que lo produjo no hubiese tenido el menor cambio durante más de tres mil años. Esto es lo que se desprende, al menos, cuando se

explican ciertos rasgos constantes de ese arte por las peculiares condiciones del medio físico del Egipto. Muchos pretenden ver una relación de “simetría, estática e igualdad a sí mismo” de aquel arte, con la anual actividad del Nilo, que crece, se desborda, anega el país y luego regresa a su cauce, en un sistema natural de fecundación, lo que hizo decir a Herodoto que “el Egipto es un don del Nilo”. Otros, como Boreux, creen ver en esa constancia plástica al expresión de la idiosincrasia del hombre egipcio. “Es a la índole de ese pueblo, a su modo de ser, dice, que se debe la regularidad de su arte, a través de los tiempos”. Hay quienes juzgan que existen pueblos poseedores innatamente del espíritu de lo grandioso, como el egipcio, o de lo mesurado, como el griego, y explican en esta forma el monumentalismo plástico de los egipcios. Mientras unos, como Worringer, hablan de la “sicología del arte” para encarar las “formas y las esencias” del mismo, otros, como Reinach, se colocan en el campo de quienes solo conciben el arte en las representaciones individuales, biológicas o anatómicas del universo simple de los objetos, para decir: “El hombre egipcio tenía una impotencia incurable para sustraerse a los convencionalismos arcaicos, y no lograba elevarse hasta la libertad de la belleza”.

Es indudable que el arte del Egipto goza hoy de la admiración universal. Desde que Champollion, hace ya un siglo, recorrió el secreto de ese pueblo, se han visto crecer en calidad y en cantidad los investigadores de este arte, hasta formar una categoría especial de estudiosos: los “egiptólogos”. Pero, con todo, siempre estaremos leyendo y oyendo decir que se trata de un arte “deforme”, que “el egipcio carecía del concepto de la perspectiva, al que se le atribuye una eficacia de canon supremo, que la ley de la frontalidad, según la cual los rostros de perfil no corresponden con los torsos de frente en un producto de inhabilidad artística, etc., etc. De tal modo que la admiración que le dispensamos a esa plástica se debe, en el rasero común (que a veces también es el de los tratadistas), al asombro que nos causan las obras del hombre antiguo, a quien solemos considerar inferior a nosotros.

Examinemos, pues, así sea brevemente, el arte del Egipto, para ver cómo se comportan estos criterios frente a él, y al enfoque que proponemos para su contemplación y análisis.

* * *

La primera forma plástica del Egipto dinástico es la mastaba, cuyo antecedente más remoto es la tumba de Menes, en Nagadah. Esta construcción, generalizada en Menfis, durante la etapa denominada del antiguo imperio, es una sepultura en forma de cámara, con una única puerta de acceso. Dicha cámara estaba decorada de estatuas y bajorrelieves, lo mismo que por la policromía mural. Una segunda cámara, debajo de la primera, a la que se descendía por un pozo, servía de recinto a la momia, verdadera obra maestra de la ciencia egipcia.

Todo el arte estaba regido por la ideología de la perdurabilidad, que fue la mayor constante de ese pueblo teocrático. Las tumbas y las fortalezas del llamado imperio tinita, que comienza con Menes, son excesivamente

pobres, generalmente de tierra cruda o de ladrillo. Nada de grandioso hay en ellas. A partir de la III dinastía, la mastaba se hace de piedra, pero aún no exhibe lo más mínimo de grandioso o perdurable. Los faraones mismos son enterrados en esas mastabas. Pero ya en la estatuaria hay un sentido de duración, no solo porque se hace en piedras duras o calcáreas, sino por la extraordinaria utilidad de que las dotaba aquella ideología. Ella estaba destinada a incorporar al muerto, para que pudiese asomarse a la vida, y es por ello que a la estatua se le llamaba el “ka”, esto es, el “doble”. Las pinturas y los relieves gozaban de igual privilegio, por lo cual solían representar, siempre dentro de la generalización impuesta al tipo, aquellas actividades que fueron del mayor agrado del difunto durante su tránsito terreno (escenas de caza y pesca, paseos en barca por el Nilo, etc.). Todo, en aquella sociedad, estaba regido por la supervivencia, vale decir, por el logro de la eternidad terrena.

* * *

Una tal concepción necesitaba el elemento material a través del cual expresarse. Y este elemento material fue la pirámide, expresión verdaderamente eterna y gigantesca, no solo por su perdurabilidad en el tiempo sino por la expresión de eternidad o inmutabilidad de su plástica. A decir verdad, la pirámide “clásica” es la de la IV y V dinastías, lo que quiere decir que florece por un limitado lapso de 200 años. Con anterioridad a ellas, las pirámides escalonadas, entre la III y la IV dinastías, son una especie de mastabas superpuestas que expresan la transición del estilo. Y después de ellas, en la V dinastía (hacia el año 2.600 antes de Cristo según los cronologistas) ya la pirámide ha perdido su monumentalidad, de lo cual es testimonio la pequeña pirámide de Sakkarah, entre otras de data posterior.

La época de construcción de las pirámides de Menfis (entre estas las de Keops, Kefrén y Miserino) es también la del primer monumentalismo de la estatuaria, comenzando por la colosal esfinge, labrada sobre la roca misma, como un montículo natural con adherencias escultóricas, sobre la llanura menfítica. Testimonios de este sentido de lo grandioso son también, si no por su tamaño, por el tratamiento plástico en grande el Kefrén, del Museo del Cairo; el Miserino, del de Boston, y las obras llamadas “del arte popular”, el Escribano sedente y el Cheik-el-Beled, del Louvre; el Ranofir y los príncipes Rahotep y Nofrit, del Cairo, y el Escribano de Ghizeh. En el relieve y la decoración pictórica, que incluye la escritura pictográfica, este principio de grandiosidad, llamado de “los efectos de masas”, se reproduce igualmente.

Y bien. Boreux atribuye este principio de grandiosidad, en su obra **El arte egipcio**, “a la incorporación de la idea de la divinidad en el arte”, lo cual es cierto, pero no suficiente. Lo cierto es que muchos otros pueblos no presentan esta grandiosidad, a pesar de su concepción religiosa. Ni presentan tampoco esta garantía material de lo eterno en la solidez de las construcciones. En cambio, el Egipto del antiguo imperio es, en su base, una pesada mole esclavista. No es posible ignorar la correspondencia de dimensiones entre la pirámide y la masa de esclavos, única que pudo ha-

cerla posible con su trabajo. Son dos términos que se relacionan armónicamente, sin posible escindencia. Ello —y no otra cosa en el rango de primordial— explica la grandiosidad del arte de Egipto. Por ello podemos afirmar: el arte normalmente monumental de Egipto, el del antiguo imperio, es el resultado de una sociedad cuyas relaciones de producción relativamente estrechas y cegadas para su avance, le permite la utilización de la fuerza de trabajo en el “tiempo del arte, que es el tiempo de la religión”, ya que no puede emplearlas en el “tiempo de la economía”.

* * *

Si es que realmente las transformaciones de la sociedad pueden observarse en el arte, el de Egipto presenta una tipología impresionante al respecto: la del desarrollo del templo. Primero se le ve en el interior de la mastaba, como simple cámara de la construcción sepulcral. Más tarde, es una entidad arquitectónica separada de la pirámide, erigida en el valle del Nilo, pero ceñida a esta no solo por el cinturón amurallado que envolvía las construcciones, sino por medio de la unidad plástica. En etapa posterior, la tebana de los hipogeos de Abydos, o tumbas construídas sobre la roca natural, ya aparece solo en el valle, sin enlace material con los escarpados sepulcros. Y finalmente descuella en su gloria, en los templos de Luxor y Karnak, como la soberana construcción del Egipto tebano. Pero ya para entonces, el faraón había perdido la tenencia de la divinidad, para adquirirla, en plenitud de disfrute, los dioses nacionales de Egipto. El dios Amón, primero de estos, ocupa el puesto del faraón, quien ahora aparece disminuído, al tamaño de un hijo predilecto.

El traslado de la capital de Heracleópolis a Tebas es el itinerario material de este gran cambio. Pero lo es igualmente la transformación que tiene lugar en la plástica. Los templos, desde luego, son inmensos santuarios. El de Karnak tiene en su sala hipóstila o hipetra 152 metros de longitud, 51 de anchura y 134 columnas, de las cuales 12, las más altas, de 23 metros de altura, sin contar con que se trata de construcciones complejas, compuestas de elementos múltiples, que se prolongan a veces por kilómetros enteros. Empero, en ellos se observan dos características que los diferencian substancialmente de las pirámides: primera, ya no son la obra de un faraón. El de Karnak, iniciado en tiempo de Amenotes II, es continuado por sucesivos faraones, quienes agregan santuarios, patios, pilonos, con lo cual el conjunto, recargado, pierde la sencillez plástica tradicional, y segunda, la perdurabilidad material ha huído del arte. Estos grandes templos carecen de la solidez de las obras del antiguo imperio, no solo porque el hormigón es malo, sino por algo esencial, en lo que no suelen parar mientes los analistas de este arte: porque fueron construídos en condiciones de trabajo a todas luces más libres que las del arte menfista. Las poderosas brigadas de esclavos no estaban presentes en el imperio tebano para ocupar el “tiempo sobrante de la economía” en el “tiempo del arte”. Ahora todo marcha más rápido, en esta sociedad sometida a violentas transformaciones internas que debilitan la vieja forma feudal e instauran sobre ella los rasgos de una economía comercial. Y si el aparejo de los muros es deficiente, los cimientos defectuosos y los pilonos aparecen frecuentemente agrietados, habrá que buscar la causa en la forma de tra-

bajo de una colectividad social de tipo concreto. La diferencia con las pirámides es asombrosa. El hecho de que el exterior esté revestido de grandes piedras cuidadosamente labradas y que la plástica interior, pictórica y escultórica, sea realmente suntuosa, realza el espíritu de apariencia del Egipto de entonces, lejos ya de la perdurabilidad de otros tiempos.

Pero estas transformaciones tienen aún más profundo sentido. Verdad es que se hacían todavía en el medio tebano gigantescas estatuas, como las sentadas de Amenosis II, y los famosos "Colosos de Memnón" de que ya hablara Herodoto (siglo V antes de Cristo), las que se encontraban sin rastros del templo cuando el historiador griego hizo su visita al Egipto.

No obstante, para quienes se encuentran familiarizados con los fenómenos del arte, hay entonces una virtual novedad en cuanto al relieve: él ya no se somete a la distribución impuesta por la estructura arquitectónica. Invade las superficies, las junturas de las piedras, los fustes de las columnas, con cierta avidez lujurante, lejana ya de la severidad anterior. Todavía este relieve, policromado y de poca altura, subordina su forma y sus proporciones a la masa arquitectónica a la cual pertenece. Todavía se ciñe a las fórmulas sagradas, producto de la vieja concepción ideológica. Todavía, en fin, se apoya y resuelve sobre el principio geométrico de la pirámide, en el cual parece encontrar el símbolo más sublime aquella sociedad del valle del Nilo.

Ahora bien. En el campo de la escultura, los cambios son todavía más substanciales. Bajo la generalidad impuesta al tipo, la personalidad del individuo empieza a expresarse. Las estatuas de los faraones ostentan una singular variedad iconográfica. La profunda calma escultórica antigua ha desaparecido. De esta época son las figuras tensas, de pómulos acentuados que enmarcan violentamente las cuencas de los ojos. La boca, apretada, tiene un rictus amenazante, impresión a la cual contribuye el mentón agresivamente saliente. Basta comparar la estatua de cualquiera de los faraones de la IV dinastía con el Sunisrit III o con el Amenemhat III, para darse cuenta de la transformación plástica ocurrida. La atormentada esfinge de granito negro hallada por Augusto Eduardo Mariette en el templo de Tetis, es el ejemplo más patético de estas profundas transformaciones en la plástica egipcia.

La norma general dentro de la cual se desarrolla el arte egipcio puede oscurecer la cadencia de cambios bruscos, como este, pero no logra suprimirlos para el analista. Por el contrario. Modulaciones de la plástica como la que acabamos de reseñar, se presentan, crecientemente caldeadas, en pugna por escaparse de la regimentación secular. Se trata, en verdad, de respiraciones de concordancia y de discordancia, cada una de las cuales agrega nuevas sustancias al arte, hasta hacerlo, precisamente, **lo menos parecido a sí mismo**. De esta manera, la crisis a la que nos hemos referido debió ser breve, en cuanto a su duración, ya que del mismo Amenemhat III se cita la estatua de la pirámide de Hawara, con claros intentos de regreso al solemne y reposado arte tradicional. No es propiamente la reproducción del dios inmutable de los viejos tiempos, pero con ella surge en el Egipto la llamada **belleza apaciguada**, que seguirá mostrándose en la plás-

tica egipcia. La estatua del "jefe de los profetas", Amenemhatankh, también de la época de Amenemhat III, presenta igual testimonio, el que, como se ha dicho, se extiende a toda la plástica de este período.

* * *

Con la expulsión de los reyes Hicsos o pastores, que gobiernan el país durante doscientos años (de 1780 a 1580 antes de Cristo, según la cronología más conocida) tiene lugar un nuevo cambio en la plástica egipcia. Corresponde a la XVIII dinastía, después de este acontecimiento, dirigir la empresa de la reconstrucción del Egipto dentro de la norma tradicional. Nace así el nuevo imperio, cuya particularidad en la plástica reside en un hecho por demás sorprendente: las dos corrientes históricas del arte egipcio, la estatal y la popular, se funden en una. Es este a todas luces, el reflejo en el arte del acuerdo de voluntades en torno a la unidad nacional, la cual conduce al pueblo egipcio a la consolidación de una sociedad solidaria.

Un primer tanteo del nuevo estilo de esta **segunda época tebana**, puede hallarse en la escultura de Amenofis I y en las efigies osiríacas de Thutmosis I (del templo de Karnak), como asimismo en las estatuas de Senusrit I, descubiertas en el templo funerario de Licht. Ya para la época de Thutmosis III, la madurez de este estilo está en su apogeo, como puede verse en la estatua del faraón "caminando sobre los nueve arcos", en los relieves de algunos hipogeos (los de la tumba de Rekhmara son ejemplo), en la estatuaria civil (el grupo del intendente Senmut con la pequeña hija de la faraona contra el pecho), y en la real, de la que debe citarse la escultura hincada de Amenofis II. Franqueza de ejecución, facilidad, libertad plásticas, tan solo sofrenadas por el molde tradicional, tales son las condiciones que se citan de este arte del nuevo imperio, expresión de un grande equilibrio, de una seductora armonía.

* * *

Pero los cambios no concluyen acá. Le estaba reservado a la XVIII dinastía, que inicia este renacer del Egipto, impulsar una forma de arte completamente desconocida, y aún sorprendente, en el acontecer de este pueblo. Las crisis periódicas de Egipto vienen desde muy lejos. En la remota época del faraón Keops estalla una violenta revolución anti-esclavista que deja mutiladas sus estatuas y relieves en el templo de la gran pirámide. Luchas políticas y sociales enmarcan el fin del antiguo imperio y el traslado de la capital a Tebas. La debilidad interna del régimen esclavista, da campo en su desarrollo a las tendencias de disolución de la sociedad, que permiten la conquista del Egipto por los Hicsos, un pueblo cuya procedencia aún no es conocida. La reconstrucción, después de la expulsión de los Hicsos, no mejora perdurablemente la situación, y el entrabamiento interno produce, dos centurias después, un nuevo estallido. El joven faraón Amenofis IV encauza la lucha contra la casta sacerdotal de Tebas, ya debilitada de su poderío incontrastable en el antiguo imperio. La revolu-

ción que entonces tiene lugar representa el intento más fuerte emprendido en el mundo antiguo por imponer la idea monoteísta. En otras palabras, la revolución busca anteponer una idea central en contra del desmembramiento de las posesiones feudal-esclavistas, en manos del sacerdocio y los altos funcionarios de la corte tebana. Con estos antecedentes, pues, a nadie se le ocurriría negar que una nueva sociedad de relaciones económicas más libres que las tradicionales, es lo que impulsa al joven faraón a encauzar la transformación del Egipto, cumpliéndose así uno de los primeros casos registrados de **revolución estatal**. Triunfante, Amenofis IV traslada la capital a Hermópolis (hoy Tel-el-Amarna). Proclama la veneración a un solo dios, el dios Atón (disco solar), cambia su nombre por el de Akhunatón I (esplendor de disco solar) y denomina a la nueva capital Akhutatón (ciudad del disco solar). Y es así como nace en el Egipto un ciclo de arte completamente diferente del tradicional.

El examen del arte de este período permite aclarar el verdadero contenido de esta transformación. La ideología que la alumbra, es la religiosa, a falta de otra, pero el arte mismo da testimonio cierto de algo que no tiene atingencia directa con lo religioso. En la estatuaria se marca una tendencia a buscar la individualidad expresiva, lo que permite a quienes trajinan con estos fenómenos colegir el tipo de revolución que en este arte se transparenta. En los bajorrelieves la característica central es la de la reproducción fiel de los modelos, sin mayor estilización, comprendiendo por ello la aplicación del convencionalismo de las apariencias visuales. Desde este último punto de vista, un "realismo", un "materialismo" bien acusados, se apoderan de esta plástica, en su búsqueda por romper la vieja cáscara de la regimentación estatal del arte. Es algo furioso o iracundo, de cierta deliberancia, que rechaza embellecer en algún sentido o idealizar los modelos. En los bajorrelieves de las tumbas, las escenas son ahora frecuentemente familiares. Y lo que es más asombroso, el faraón mismo es representado en la intimidad de la vida privada. Hay un relieve en que Akhunatón aparece sentado en una silla baja, que nada tiene de trono, jugando con una de sus hijas, a la que hace saltar. Otro, en el que abraza a esta tiernamente. Innumerables son aquellos en que el faraón sostiene a su mujer en las rodillas. Bien lejos, pues, se está de las épocas en que el faraón era dios, en la realidad social y en la plástica.

Pero hay más. En el punto de saturación de esta tendencia, la exageración sistemática conduce a una especie de rabioso anatomismo. El estilo que se introduce para representar al faraón no tiene antecedentes en el Egipto. Ese soberano de rostro descarnado y de ojos semiapagados, de frente huidiza y de mentón violentamente puntiagudo, es más el retrato de un hombre común y corriente, con sus defectos fisonómicos, que la efigie del contralor del pueblo egipcio. No nos atrevemos a aceptar la especie conocida de la "degeneración de este faraón", simplemente a base de sus rasgos, por cuanto sabemos hasta dónde puede llegar la trayectoria inmemorial de descrédito de quienes acaudillan en la historia un cambio radical de los valores. La verdad es que la faraona —esposa y hermana, según la costumbre dinástica— la hermosa Nofirtiti, recibe igual tratamiento plástico, al que tampoco escapan sus hijas. Hay un momento, incluso, en

que esta plástica se toca con los principios de la caricatura, como para mostrar hasta dónde se ha ido en la demolición de las severas normas seculares.

* * *

La furiosa prédica naturalista que se alza de este arte, por patente reacción contra el tebano de los viejos dioses y de la casta sacerdotal, se atempera, cosa curiosa, en el arte de procedencia popular. Dos obras maestras de este período, y el busto de la reina Nofirtiti y el de Akhunatón, hallados en dos talleres particulares, hacen contraste con el arte de los talleres oficiales. Regidos por una estilización delicada, se alejan ligeramente de la plástica típicamente hermopolitana, de la que se ha dicho que tiene "algo de doloroso y conmovedor". Lo mismo acaece con los varios mascarones del faraón que fueron hallados en el taller del escultor Thutmés (¡ya un nombre particular de autor!), en el Akhunatón sentado, del Louvre; en la cabeza de madera, posiblemente de la reina Tii, y en la pequeña cabeza en madera que con toda certeza representa a esta reina, descubierta por Petrie. Estas obras, ejecutadas según las reglas del canon laico, demuestran, como bien lo dice Boreux, "que la escultura profana no fue nunca tan diferente de la estatal como en este período", lo que a todas luces concuerda con el hecho de una revolución encauzada desde arriba. Pero, como afirma el mismo Boreux, el realismo popular fue más lejos que nunca en el arte hermopolitano, lo que quiere decir que los dos, el arte oficial y el profano, comprueban que aquella revolución estuvo imbuida, bajo la cobertura religiosa, de un fuerte espíritu individualizador. Es decir, de una estructura económico-social de relaciones mucho más desenvueltas que las del esclavismo.

* * *

La experiencia de Akhunatón dura tan solo doce años (del 1370 al 1358 antes de Cristo). Cuando Akhunatón inicia su experimento, el Egipto es un país inmensamente enriquecido, con una extrema contingencia: la de que solo puede seguir creciendo materialmente por el aumento incesante de su masa de esclavos. Desde el albor del imperio tebano, inaugurado con su dinastía, Egipto es realmente un imperio nuevo, que extiende su dominio sobre la estela de las grandes expediciones al Asia. Ya no era el viejo y encerrado Egipto de Menfis. Nuevas relaciones de producción, una nueva composición social, habían nacido. Las naves que durante el antiguo imperio iban a buscar al Líbano la madera de cedro, se multiplicaron en el nuevo imperio. Del Asia llegaban el oro y la plata. El estaño entraba a Egipto de mercado en mercado, desde los más lejanos países de entonces. El Sinaí le suministraba el cobre y el lapislázuli. Arabia, gomas y resinas. Y de la Nubia fluía el oro hasta las riberas del Nilo. Los faraones organizaban de tiempo en tiempo expediciones marítimas, que volvían cargadas de esclavos, el mayor tesoro de una economía de este tipo, y de otras riquezas necesarias o codiciadas: oro, marfil, ébano, pieles de leopardo, especias, etc. En el interior, el tráfico se había hecho intenso en los mercados. A favor del inmenso botín asiático, el oro se hizo común, llenó las arcas

de la casta sacerdotal y los funcionarios de la nobleza, poseedores exclusivos de la tierra, junto con el faraón, y esta situación fue acercándose más y más, hasta abarcar a los más modestos funcionarios del Estado. El Egipto, evidentemente, se había enriquecido. La Tebas de los faraones de la XVIII dinastía se hizo el centro diplomático del mundo antiguo. Los enviados de las potencias orientales, dominadas por Egipto, llevaron a ella su boato, ante el cual aparecían como austeros y pobres los gustos de los vencedores, demorados en las formas más o menos simples que les había legado el imperio medio. Pero Egipto era un gigante con los pies de barro. Para progresar, necesitaba más y más esclavos, en proporción mayor a la del crecimiento demográfico y a la del arbitrio de las guerras de sometimiento. Akhunatón intenta superar este entramamiento ingénito. Pero solo es un intento. Da rienda suelta a las fuerzas del trabajo que bullen, más libres, en el vientre del imperio tebano, pero las revoluciones integrales solo vienen de abajo. A su muerte, ocurrida en plena juventud, la capital vuelve a Tebas, el Estado al control de los viejos sacerdotes y cortesanos, y el propio dios Amón es restituído a los altares. El dios Atón, el dios del disco solar, el dios único, forma parte de los desperdicios de aquel intento revolucionario.

* * *

La experiencia de Akhunatón es uno de los testimonios de la antigüedad de que nada en los dominios de la cultura (y en otros también) se pierde. Ella, por el contrario, produce un renacimiento. La advertencia fue demasiado dura y aleccionadora para la parte sana de la vieja sociedad. Y bajo una dulcificación del trato social, se inicia en el arte —y en la vida— el segundo período tebano. En los talleres reinstalados en la vieja capital se sigue la tendencia tradicional tebana, la que fundida con el arte hermopolitano, que no se pierde en su esencia, produce el período plástico considerado por algunos egiptólogos como el más admirable de ese pueblo. Quizás no se pueda decir tanto. Pero es lo cierto que se trata de la época del llamado “retrato interior”. Se habla de “la dulzura ligeramente mórbida de esas efigies reales que aparecen como iluminadas por el reflejo interior que las anima”. Sea como sea, esa estatuaria es más fina desde el punto de vista personal y más suelta la silueta general. La estatua en granito negro del dios tebano Amón protegiendo al faraón Tutankhamón, más pequeño en el grupo, es indicadora de este período. Y lo es, según parece, la escultura de este faraón en granito violáceo, hallada en Karnak. El busto de mujer en piedra caliza, del Museo de Florencia, es obra hermosa de este tiempo, en el cual el tratamiento del pelo habla ya de factores individuales o de adornos transcritos a la plástica, cuando las partes comienzan a ejercer independencia sobre el todo. La cabeza de mujer en piedra calcárea del Museo del Cairo, tiene esta misma belleza, así como la tiene el grupo colosal en granito negro del rey Horemheb entronizado por el dios Amón, que puede contemplarse en el Museo de Turín.

* * *

Tan bello como sea este arte, y lo es en efecto, no cabe duda que ya las seculares etapas del arte egipcio han pasado. Este renacimiento, hartó

individualista por cierto, solo perdura 43 años (del 1358 al 1315 antes de Cristo), durante los reinados de Tutankhamón y de Horemheb, los inmediatos sucesores de Akhunatón. Relativamente pronto, en la XIX dinastía, el arte decae verticalmente. La caída, en efecto, debió ser súbita y rápida, pues la tradición plástica del período precedente, de Sati I y Ramsés II, se pierde 30 o 40 años después, en Ramsés III. Estos ciclos breves de arte llevan íntimamente el anuncio de que la sociedad egipcia, modulada por cuentas de centurias, se desintegra. Y así es. La estatua de Ramsés II sentado, del Museo de Turín, abre el proceso de la pérdida de la maestría artística. En todas las obras de este período impera la flojedad del modelado. El intento de gracia (que nunca fue condición egipcia) resulta falta de fuerza, la suavidad es solo carencia de acento, y la elegancia perseguida con tesón, es algo banal, frío, convencionalista.

Tales son, también los rasgos de la disolución social. Durante cuatro siglos (del año 1100 al 663 antes de Cristo) el Egipto cae bajo la dominación de los príncipes tinitas y bubastitas y luego bajo los reyes de Etiopía, larga etapa en que se aleja la maestría plástica. La estatua en alabastro de la reina Ameniritis, de la XXV dinastía, es decir, de la dominación extranjera, que se halla en el Museo del Cairo, es ejemplo impresionante de este vacío artístico. Llega luego la restauración saíta, con la XXVI dinastía, patente y espectacular intento de la copia en frío, en que se intenta resucitar la fuerza y la grandiosidad plásticas del Egipto de las grandes épocas. El resultado es un virtuosismo hueco, del cual ha volado el espíritu. Psamético, el Restaurador, qué duda cabe, es un gran político que intenta reconstruir el Egipto buscando como espejo el esplendoroso nacionalismo del antiguo imperio. Pero el fracaso de su intento es evidente y el arte de esta época, pictórico, escultórico y arquitectónico, es mudo —y no tan mudo— ejemplo de ello. Con los Ptolomeos o reyes griegos (del año 332 al 31 antes de Cristo) las proporciones más sobrias y más armoniosas llevan la medida a un arte que se vertió desde su nacimiento dentro de otra concepción, dentro de otro convencionalismo. A partir de la batalla de Accium (31 años antes de Cristo) Egipto cae bajo la dominación romana, que intenta vanamente permanecer dentro de las leyes generales de los templos menfitas y tebanos. Por último, llegan los árabes, portadores de un arte decorativo que es ajeno por su esencia al común denominador plástico del Egipto.

Conclusión—El arte del Egipto se desenvuelve con arreglo a un determinado “programa” plástico, mantenido por el Estado teocrático, con mayor o igual fuerza a la que ostentan los programas económicos de los grandes Estados actuales. Pero dentro de aquel rigorismo, el arte se mueve, internamente, en el mismo sentido en que las sociedades egipcias se mueven. Si se comparan tres obras, por ejemplo, la escultura del esencial Cinocéfalos, la estatua en piedra de pizarra de Miserino y su mujer, y el relieve de Akhunatón con el vientre abultado, se hallarán tan substanciales diferencias que la teoría de que el arte egipcio es inmutable y siempre igual a sí mismo, perderá todo valor. Lo perderá la teoría del medio geográfico para explicar una plástica que en el decurso del tiempo se niega a sí misma. Y lo perderán igualmente las teorías de la idiosincrasia, de la sicología, de

la raza, que aspiran a ver el arte, en forma inmutable, por la índole o el “instinto” de los pueblos.

Por ello mismo, he ahí algo que no solo sirve para el contemplativo placer de “conocer el arte del Egipto”, sino que debe contribuir a dilucidar ciertos aspectos que se están presentando en el arte de hoy. A juzgar por las indicaciones que se desprenden del examen de la plástica egipcia, el arte actual, que en no pocas ocasiones desorienta al contemplador —y al analista también— debe tener sus fuentes primarias en estructuras y desestructuras conexas del mundo social presente. Si ello es así, no hay duda que el análisis de la plástica egipcia tiene que convertirse en un campo fecundo de orientación y de comprensión de los complejos problemas del arte de nuestro tiempo.

Bibliografía de fácil consulta—**El arte de Egipto**, Boreux. **Arte antiguo**, Elie Faure. **Summa artis**, José Pijoan. **Apolo**, Salomón Reinach.