

# CUERPOS IDEALES / DEFORMACIONES NATURALES: UNA APROXIMACIÓN A LA CONCEPCIÓN DE ARTE Y SUS TRANSFORMACIONES EN EL IMPERIO NUEVO (EGIPTO) <sup>1</sup>

Artículo de investigación

EXPRESIONES  
EMERGENTES

## Pedro Agudelo Rendón

Universidad de Antioquia / [mundoalreves1@gmail.com](mailto:mundoalreves1@gmail.com)

Artista, magíster en Historia del Arte, docente e investigador. Miembro del Grupo de Estudios Literario GEL en la línea Arte y Literatura, Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia UDEA.







*Cráneo ovoide, mandíbula muy alargada y casi calluna, cuello delgado, brazos frágiles y colgantes, vientre prominente, tal es la imagen del hombre que fue innegablemente un genio y que logró pulverizar el caparazón milenario de las costumbres, de las supersticiones y de las convenciones de la sociedad, y que combatió, valientemente, el poder del clero y de los otros dignatarios.*  
Kasimierz, 1991:203.

## 1. Cartografía de Egipto: Formas, figuras y territorios

Egipto es un territorio alimentado por el Nilo, que parte su geografía como si fuera un dios del tiempo o un río milenario que atraviesa el cuerpo de un territorio sin tiempo en la memoria. La tierra egipcia es tan grande y firme como la fe que la soporta, como sus creencias y convenciones. Los faraones solían prometer, en su coronación, el fin del caos y el restablecimiento del Maat, es decir, del orden, la justicia y la verdad. De esta manera, cada faraón buscaba que la sociedad fuera “un reflejo del orden establecido por los dioses” (Harris, 1998: 13), y así se imponían la obligación de construirles templos. La cultura egipcia ejerció una fuerte influencia sobre el pueblo griego, a tal punto que los helenos no solo usaron vestidos egipcios sino que también mezclaron sus dioses (Águdelo, 2008; Webster, 1999). Según Boardman, con los mercenarios griegos afincados en el delta del Nilo, “los griegos orientales no tardaron en fundar una ciudad comercial en la costa”, lo cual puso a los artistas griegos “en contacto con Egipto por primera vez desde la Edad de Bronce” (Boardman, 1991: 55). Sin embargo, a diferencia de los egipcios, los griegos prefieren para el desarrollo de sus esculturas el mármol al granito y al pórfido.

El arte egipcio está fuertemente determinado por la religión y, para el caso que nos ocupa, el Imperio Nuevo planteó una nueva concepción de la realidad que determinaría diferentes aspectos de la vida de los egipcios. El arte, como se sabe, moviliza formas de representar e imaginar la realidad, formas de percibir y de pensar. Como dice Jacob (1998: 173), “las artes tienden a producir representaciones del mundo, cada una de las cuales expresa la visión personal de una realidad tal como es percibida o imaginada o soñada”.

No se puede hablar de arte en el antiguo Egipto en el mismo sentido que se entiende el término hoy día. Como se sabe, en la actualidad el arte está más allá de la verdad como única noción legitimadora, y no se asume como una realidad mimética atada al concepto de belleza. Estas nociones han sido reevaluadas. Así, el arte está asociado con prácticas sociales, culturales y populares, con nuevos registros y actitudes; por eso se habla de prácticas artísticas, arte relacional (Bourriard, 2008) e investigación-creación. La belleza implica hoy la incorporación de nuevas categorías a la luz de nuevas formas artísticas que integran en sus prácticas la mugre, la fealdad, lo grotesco o siniestro (Trías, 2006). El concepto de belleza, como dice Vercellone (2013), es un asunto de orden estético, aspecto clave para comprender las nuevas formas de la visualidad en la actualidad y distinguirla de las formas de belleza en Egipto.

En la antigüedad el artista cumplió un papel determi-

nante en la invención y desarrollo de muchas de las formas materiales de la cultura egipcia en cuanto tal. “Si el antiguo Egipto tuvo conciencia del ‘arte’, esta conciencia no pudo existir por encima de la de su experiencia religiosa, la cual, ciertamente, fue lo bastante amplia para abarcar casi todas las actividades humanas” (Aldred, 1993: 11). Cualquier representación artística buscaba la prolongación de la existencia de los individuos, es decir, cualquier aspecto, público o privado, estaba relacionado con la religión, y el arte no era la excepción.

La influencia de la magia, de las fuerzas invisibles (materializadas muchas en la naturaleza) y sobrehumanas, era del todo corriente, y determinaba las actitudes y formas de ser y de hacer de los individuos. No se puede pensar el mundo antiguo sin la intervención de lo divino: Se tienen los favores de las deidades, o se tiene su enemistad. De esto se desprende la importancia de la veneración y el rito, pues solo a través de la devoción a estos misteriosos poderes invisibles de la naturaleza se podría mantener el equilibrio del universo, de los hombres y de la sociedad.

Arte y religión están estrechamente relacionados en el arte egipcio, y esta relación tiene sus expresiones en las formas de exteriorización del cuerpo, en las convenciones y rituales creados sobre la corporeidad<sup>2</sup>, en las jerarquías que instauran tradiciones y formas hieráticas, formas, signos y símbolos que hablan de lo divino<sup>3</sup>. De ahí que una mirada nueva, que una visión distinta del mundo, el arte y la vida fuera difícilmente recibida y se convirtiera en un problema para los artistas.

La imagen de un cuerpo más natural, más humano y menos ideal, se convirtió en una revolución. El autor de esta gesta cultural es Amenofis IV, quien no se detendría hasta imponer una nueva concepción de arte en Egipto. Estas ideas entrarían en pugna con las reglas de representación tradicional imperantes. Según Gombrich, cada artista, generación tras generación, aprendía un conjunto de reglas estrictas:

1. Este artículo se deriva del proyecto “Presencia e imagen. Cuerpo en el arte contemporáneo: Estudios de interpretación y producción”, realizado con apoyo del Centro de Investigaciones de Comunicaciones de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia, Estrategia de Sostenibilidad 2013-2014.

2. Estas convenciones se pueden ver claramente en obras como la estatua sedente de Hatshepsut, en la que la reina aparece vestida de faraón, a pesar de lo cual se resaltan sus rasgos femeninos. Aldred lo explica de la siguiente manera: “sus miembros y cintura, más finos, los pechos inconfundibles y las facciones delicadas, subrayan una idealización de elegancia femenina. Hatshepsut está representada como un varón, con traje de faraón, en toda la decoración del templo, pero casi siempre con una ambigüedad en el género de los epítetos que se le aplican en los textos. Esta fusión epicena, evidente, sobre todo, en las estatuas menores de la soberana, puede muy bien ser la causa de que se diese un matiz femenino a la estatuaría real idealizada de ese reinado” (Aldred, 1993: 153).

3. Según Orgogozo (1984: 12), las creaciones artísticas egipcias se dividen en dos tipos. Las primeras son las denominadas de arte funerario, que comprende tumbas, momificación y murales. La segunda son las referidas al arte divino “En los templos preserva el rey el equilibrio del mundo [...]. Él ordena su construcción y se hace representar en ellos en actitud de adoración a las divinidades, esto es, alentándolas a renovar incesantemente el mecanismo de la creación”.

Las estatuas sedentes tenían que tener las manos apoyadas sobre las rodillas; los hombres tenían que ser pintados más morenos que las mujeres; la representación de cada divinidad tenía que ser estrictamente respetada: Horus, el dios-sol, tenía que aparecer como un halcón, o con la cabeza de un halcón; Anibus, el dios de la muerte, como un chacal o con la cabeza de un chacal. Cada artista tuvo que aprender también a escribir bellamente. Tuvo que grabar las imágenes y los símbolos de los jeroglíficos clara y cuidadosamente sobre piedra (Gombrich, 2007: 65).

No importaba tanto la belleza como la perfección, no era menos necesaria la claridad como la precisión, ni menos substancial la memoria que la ley que impone la manera de representar. Los artistas eran como hacedores de mapas, semejantes al artista homenajeadado por Vermeer; pequeños cartógrafos barrocos de la naturaleza; su misión era “representarlo todo tan clara y permanentemente como fuera posible” (Gombrich, 2007:60).

## 2. Imperio Nuevo

El Imperio Nuevo –que comprende las dinastías de la XVIII a la XX, esto es, las que van del 1552 al 1070 a.C.– es un período importante en la historia de Egipto. Esto se debe no solo a su potencia política, militar y económica, sino, también, a los cambios en la estructura religiosa y al esplendor artístico, en especial el producido en el reinado de Amenofis IV.

En este periodo todas las artes alcanzan un fulgor supremo. La pintura, por ejemplo, “conoce una verdadera ‘edad de oro’, erigiéndose en disciplina artística independiente” (Kasimierz, 1991: 200). El arte decorativo tiene su máximo esplendor; lo cual se comprueba en el exquisito mobiliario funerario de Tutankhamón: Cofres espléndidos, camas pintadas, vasos de alabastro, bastones esculpidos, trono de ébano, sarcófagos antropoides, joyas, pectorales, collares, escarabeos y amuletos. Este gusto por los objetos suntuosos no es exclusivo de las personas notables sino también de las personas del común, como los artesanos. Además de la suntuosidad, otra característica es la estilización de la figura humana: Más esbelta, ágil y llena de gracia. Sin embargo, lo más común del Imperio Nuevo es la representación de extranjeros (portadores de tributo y prisioneros), ya que constituye un tema nuevo (Kasimierz, 1991:200). En escultura, las figuras adquieren mayor delicadeza y un aire melancólico. Así, por ejemplo, se resaltan las cejas y los párpados.

En los reinados de Amenofis III y Amenofis IV se dan dos corrientes artísticas. Una conservadora, que respeta las leyes antiguas de simetría y proyección clara de los objetos y que busca la claridad absoluta del cuadro; la otra, innovadora, “se esfuerza por hacer homogénea la composición de las figuras, dando al tema la expresión máxima” (Kasimierz, 1991: 202). Un ejemplo de la primera es la tumba de Ramosé; de la segunda, el grupo de plañideras en el muro de la misma tumba.

Con todo, a pesar del arraigo de la tradición y de la disciplina impuesta a los artistas por el canon durante siglos, en el mandato de Amenofis IV se da una transformación revolucionaria que da origen a un estilo diferente, jamás visto: El arte amarniano. Esta ruptura de la tradición va en contra de la representación tradicional y sacralizada.

Amenofis IV fue un hereje. Rompió las ataduras del estilo egipcio, quebró las costumbres consagradas por una tradición remota y se negó a rendir homenaje a los dioses. Según él, solo había un dios supremo (Atón) al que hizo representar en forma de sol y, entonces, se hizo llamar Akhenatón (Gombrich, 2007: 67). Esta actitud le permitió estar más cerca de la divinidad y, al tiempo, presentarse como más humano. Se hizo retratar sin la dignidad rígida de los primeros faraones. Algunos de sus retratos le muestran como un hombre feo, con facciones bruscas, el rostro golpeado por la vida. Según Hauser (1993: 62) “él es el primer hombre que hace del naturalismo un programa consciente y lo opone como una conquista al estilo arcaico”. Su influencia parece remontarse al reinado de Amenofis III. En los últimos años de este se sustituye “el benigno estilo oficial de retratística por una expresión más inquieta y preocupada” (Aldred, 1993: 172). Así es como se manifiesta en el arte antiguo una nueva sensibilidad, cuyo apego a la realidad, a la verdad de la forma, se erige como una especie de impresionismo.

Las innovaciones<sup>4</sup> de Akhenatón se dan, así, en dos ámbitos: Arte y religión. Como se dijo atrás, es innegable la relación entre ambas, por lo que la ideología en uno tiene efectos en el otro<sup>5</sup>. En el universo religioso, el faraón introduce el concepto de monoteísmo y una idea abstracta de la divinidad; en el mundo artístico, quiere “librar al arte de las antiguas limitaciones impuestas por las reglas y los convencionalismos.

4. La mayoría de autores coinciden en señalar que Akhenatón es del todo revolucionario con sus ideas, y en atribuirle el fuerte estímulo sobre ideas nuevas en el arte. Smith lo expresa así: “The general impression is, nonetheless, one of an abrupt break with tradition. It is not surprising, then, that there was first a tendency to stress the revolutionary character of Akhenaten’s reform and then, in reaction, to place a contrary emphasis upon the survival of old details in the new forms” (Smith, 1998:173).

5. Según Hauser (1993: 62), bajo el influjo de este mandatario “el formalismo del Imperio Medio cede el paso, tanto en la religión como en el arte, a una actitud dinámica, naturalista y que se complace en los descubrimientos. Se eligen motivos nuevos, se buscan nuevos tipos, se fomenta la presentación de nuevas y desacostumbradas situaciones, se pretende describir una íntima vida espiritual, individual, e incluso más que esto: se aspira a llevar a los retratos a una tensión espiritual, una creciente delicadeza del sentido y una animación nerviosa, casi anormal”. Se da, también, una mayor coherencia compositiva, el paisaje adquiere mayor relevancia y los temas cotidianos se convierten en tema importante de la representación. Akhenatón aparece en escenas de familia, lo cual pone de manifiesto su cercanía humana, así como una faceta íntima.

Escultura de Akenatón en el estilo de Amarna.  
Museo Egipcio de El Cairo. ►





Exige que el artista represente fielmente lo que ve: No quiere embellecer su persona, ni glorificar su majestad. Quiere ser representado en el arte tal cual es en realidad” (Kasimierz, 1991: 203). En consecuencia, los artistas tienen la libertad de componer escenas de la vida cotidiana. Es así como aparece, por ejemplo, el rey al lado de su esposa y jugando con sus hijos. A esto subyace una idea nueva sobre la belleza, lo cual no deja de presentar una dificultad para los artistas enseñados ya al esquematismo del canon.

Muchas de las estatuas del reinado de Akhenatón muestran, de manera natural, la figura humana. Pero esta naturalidad a veces deja ver un manierismo tal que la exageración se superpone a lo real y lo caricaturesco a lo natural. La distorsión era el resultado del deseo del rey. Los artistas realizan obras en las que el faraón aparece con imperfecciones anatómicas. Estas deformaciones del cuerpo buscan capturar la totalidad de su naturaleza y recrear el objeto para hacer aparecer su esencia misma.

### 3. Cuerpo, figura y convención

La representación del cuerpo en el arte egipcio es del todo convencional<sup>6</sup>. Se sigue un canon aceptado, a través del cual las estatuas de reyes y dioses superan las vicisitudes del tiempo y, estando por encima de él, alcanzan una atemporalidad ideal que los proyecta a la eternidad. En consecuencia, la representación de la figura humana se hace según las tradiciones formales: “Normalmente, se representaba a los hombres apoyando el paso sobre el pie izquierdo y con las manos en los costados, mientras que las mujeres aparecen con los pies juntos o ligeramente separados” (Rombo, 1994: 31). No se trataba tanto de hacer un retrato de una persona, sino de idealizarlo para que su imagen se conservara en la gracia juvenil. Las figuras más típicas, las mayormente conocidas del arte egipcio son, sino las esfinges hollywoodenses, sí los hombres y mujeres sentadas con una mirada que parece tocar la incorporeidad divina. Estas imágenes revelan la firmeza de los bloques que se emplearon para tallarlas, ya que los egipcios, a diferencia de los griegos, no hacen una escultura exenta, totalmente libre y desprendida de su espacio matérico, sino que, por el contrario, dejan al descubierto buena parte de la piedra bruta,

dejando normalmente las piernas unidas en un cuerpo único a un pilar posterior y los brazos pegados a los costados del cuerpo, mientras que las figuras sedentes formaban también una pieza con sus sillas. No es que estas esculturas parezcan toscas o rudimentarias; al contrario, transmiten una impresión de severa elegancia, una pureza de línea que sugiere por su tensión una energía contenida (Rombo, 1994:43).

Estas estatuas estaban ligadas por la religión que las determinaba, por lo que se destinaban a los espacios templarios y de cultos funerarios. Estas figuras imponen su mirada frontal, como si con ello dejaran de presente que la eternidad está delante de ellos; y sus cuerpos, rígidos y verticales, se esfuerzan por no salirse de la piel de la piedra, por no variar su camino hacia el mundo del más allá.

Las estructuras geométricas de la cuarta dinastía se vinculan con las formas oprimidas de la tercera. Las figuras parecen pegadas y continuadas por el bloque. La única excepción son las estatuas de Rohatep y su esposa Nofret:

Ambos están sentados sobre un tronco cúbico con un respaldo casi tan alto como las figuras. En él se tallaron las inscripciones en las que se dan los nombres y títulos de los dos personajes, Rahotep lleva el pequeño faldón blanco y tiene la mano derecha cerrada sobre el pecho. La mano izquierda, con el pulgar hacia arriba, descansa sobre el muslo. Sobre el robusto y ancho torso se asienta una cabeza de rostro inteligente, enérgico y recio, cuya expresión se acentúa por los ojos incrustados. Por el contrario, la estatua de la princesa Nofret con su largo ropaje blanco, bajo el que se adivinan las formas femeninas produce una impresión de dulzura y ensueño. Debajo de su peluca artificial aparece su pelo natural. La cinta que ciñe la peluca, decorada con flores, y el collar multicolor contrastan con el color amarillo suave de su cutis y el blanco del manto y del respaldo (Woldering, 1963: 80).

Estas actitudes arbitrarias y convencionales son propias del Imperio Antiguo. En este la imagen del hombre es estática, proyectada sobre planos y sometida a perspectivas frontales y laterales. Así mismo, la palabra, grafo, huella verbal o inscripción, era la que determinaba a la persona y le confería una realidad sobrenatural. Las estatuas y figuras no eran propias de los reyes o de las personas de las cortes, sino, además, de las personas del común. Estas figuras cumplieron aquí una real función de representación: Eran el simulacro del cuerpo, su sustituto,

6. La convención tiene que ver con el acuerdo establecido entre las personas de un grupo, por eso uno de sus soportes es el imaginario y los signos que configuran ese imaginario. “La convención se estatuye como norma, y deriva de una práctica humana y social cuyo origen es el convenio colectivo que asume el estatus de costumbre. En consecuencia, la convención está estrechamente relacionada con la cultura” (Agudelo, 2014: 45). Teniendo en cuenta esto, vale la pena aclarar que el proyecto del que deriva el presente artículo tiene, dentro de sus propósitos, develar prácticas imaginarias (sobre la base de concepciones estéticas y culturales) del cuerpo en diferentes prácticas artísticas y en general en el arte contemporáneo. En casos puntuales, se busca identificar la función del cuerpo en periodos fundamentales del arte y la cultura, como el que aquí se trata



▲ Hija de Amenofis IV o Akenatón (1351-1334). Museo Walters, Baltimore, Maryland. Estados Unidos.  
Imagen tomada de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Akhenaten\\_\(1351-1334\)\\_-\\_Walters\\_2288.jpg?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Akhenaten_(1351-1334)_-_Walters_2288.jpg?uselang=es)

su re-representación, su otra presencia. Este cuerpo simulacro sería la garantía de que el Ka tuviera una morada, apenas el cuerpo –el de carne y hueso–, muriera para el mundo terrenal. No importaba tanto la calidad de la estatua, como la inscripción que ella tuviera, ya que era el nombre del individuo lo que garantizaba la permanencia de la morada, su identificación. El acompañamiento del texto es fundamental, pues “el ‘verbo’ tiene poder creador y anima con su presencia todo lo que se reproduce” (Orgogozo, 1984: 14). Coherente con esto, si el nombre era borrado o cambiado, se destruía la identidad.

A diferencia de lo que sucede en el Imperio Antiguo, en el Nuevo las formas salen de sí. Este salirse de sí implicó para los artistas cambiar no solo maneras de representar sino, además, formas de ver y concebir el mundo y la realidad artística. Los artistas estaban tan acostumbrados al canon, que apenas hicieron el retrato naturalista del faraón, con sus defectos físicos, empezaron a aplicarlo como si se tratara de un canon de belleza, de tal suerte que los retratos de esta época tienen el cráneo ovoide. Esta especie de manierismo se debe en buena medida a la pretensión de los artistas de alejarse de la norma y de empezar a representar con mayor libertad.

Una de las obras que “se aproxima por sus escorzos y entrecruzamientos a una representación fiel de lo

que veía el artista” (Woldering, 1963: 145) es la pintura mural de la tumba de Nebamun. La obra representa un grupo de jóvenes tocando instrumentos musicales. Sus vestidos, levemente plisados, dejan ver los cuerpos. Los ágiles dedos tocan el arpa, los ojos de almendra se rasgan hasta el punto de la coquetería femenina. Los pies de las cinco mujeres que están sentadas se proyectan, de frente, ante el espectador. Ya no se trata de los pies, idénticos uno al otro, pies izquierdos, del todo iguales, de perfil y según el canon; se trata del pie planimétrico, de la planta que emerge como retorcida, para mostrarse, para dejarse ver, desde abajo, por un ojo que mira de frente: Plantas de pies vueltas hacia el espectador. Las mujeres que bailan dejan ver sus cuerpos desnudos, contorsionados, con movimientos eróticos que revelan su condición femenina, siguiendo los ritmos sensuales de la música:

La ligereza y jovialidad de la música se transmite por la inclinación de sus cabezas y el aparente movimiento de las finas trenzas de sus complicados peinados. Esta sensación de movimiento se confirma con la pareja de jóvenes bailarinas representadas de perfil, y cuyas manos dando palmadas y pies saltarines están pintados con gran sensibilidad. Otro rasgo poco usual es el trazado de las plantas de los pies de las músicas y sus vestiduras plisadas (Rombo, 1994: 40).



Pero no solo son novedosas estas dos figuras femeninas aludidas, sino que el conjunto revela un juego íntimo, en el que cada una manifiesta una experiencia interna, lo que se complementa con la gama cromática que realza la piel dando colorido al juego erótico. Tanto las formas de las danzarinas como las dos de las tañedoras en posición frontal, ponen de relieve la inclinación del artista hacia el logro de nuevos efectos no vistos antes.

Se podría decir que en esta pintura aumenta el contenido expresivo, de ahí que se considere una de las obras más representativas de un estilo "lleno de gracia y elegancia, cuyas características perdurarán en todo el arte del Imperio Nuevo" (Kasimierz, 1991: 201). Este estilo triunfará y tendrá su máxima expresión en el reinado de Akhenatón.

#### **4. Nefertiti: De la forma ovoide al estado sublime**

La figura femenina ideal, en el mandato de Akhenatón, es joven, delgada, con el vientre, nalgas y muslos protuberantes. El cuerpo es cubierto con ligeras vestiduras.

Una de las obras más apreciadas y difundidas del arte del Imperio Nuevo es el retrato de Nefertiti<sup>7</sup>, encontrado en 1912 en el taller de Thutmosis, el artista preferido de Akhenatón. La mujer, de cuello largo, en su edad madura, porta una corona que disimula el cráneo ovoide<sup>8</sup>. El rostro se muestra incomparablemente sutil. La enigmática serenidad y contención que proviene de su rostro eleva aún más su belleza. "Su mirada velada, sus labios de bella curvatura y el noble rostro delgado caracterizan el estilo tardío de Amarna, tal como fue cultivado aún bajo Tutankamón" (Woldering, 1963: 163). El cuello y el rostro están finamente moldeados, pintados en colores naturales. El ojo izquierdo está sin terminar, y el derecho está hecho de cristal de roca con una pupila negra. Su boca muestra la serenidad de quien sostiene las palabras en sus labios. Sin embargo, no se puede negar el rasgo manierista de este rostro ideal, de esta cabeza cuasi mítica y cuasi divina. Esto se debe, en buena medida, a la tendencia que se generó después de que Akhenatón se hiciera retratar con sus exageradas deformaciones, y a que se impusiera la forma ovoidal de la cabeza. Aldred lo explica de la siguiente manera:

Las exageraciones del físico del faraón se reflejan en las distorsiones eróticas de que es objeto la figura de la reina Nefertiti, a la que vemos en relieve y en estatua representada como una mujer de gran atractivo físico, según el ideal oriental de la voluptuosidad, con cintura fina, muslos y glúteos grandes y prominente monte de Venus, recalcando así lo

que se repite en los epítetos que se le aplican con frecuencia en los textos: «Bella de rostro, señora del goce, dotada de favores, grande en amor». El rostro que se conserva en el Louvre subraya estas dotes en altísimo grado, medio oculta como está bajo ropajes plisados. Esta fue una innovación en la estatuaria del reinado, que llegó a un alto grado de excelencia técnica en el arte de sugerir las formas humanas bajo los pliegues y los plisados de finas telas (Aldred, 1994:182).

El cuerpo, bajo ropajes plisados, se convirtió en una moda y, en poco tiempo en una convención. Debajo de estos pliegues, más allá de una tela que quiere cubrir, está la ropa que insinúa, el doblez que resalta la figura, la forma que resalta la forma. Si bien es cierto que buena parte del arte faraónico es funcional, es necesario controvertir la generalización que hace Orgogozo (1984) al respecto, y esto por cuanto Akhenatón es el primer rey consciente del sentido del arte, y lo utiliza a tal punto que a través de las formas artísticas se acerca a la divinidad al mismo tiempo que al pueblo. No podría leerse esta actitud de manera ingenua sino, antes bien, como una estrategia político religiosa en la que la fuerza de la imagen tiene un lugar particularmente importante. De tal suerte que el faraón utiliza la imagen con unos fines particulares, pero al tiempo reconoce y genera una revolución artística. En esta revuelta, Nefertiti cumple un papel activo importante. Esto se comprueba en el hecho de que ha sido la reina que más estuvo en el mismo plano que el faraón. Así mismo, tuvo influencia en el culto de Atón y en la filosofía de su esposo, tal como afirma Damiano (2001: 210). Su presencia no es exclusiva de las ceremonias oficiales, sino, también, en todos los momentos cotidianos, en la intimidad y en la propia tumba del faraón. Por eso, de alguna manera, su imagen delicada e idílica se impone por encima de otras y es apenas superada por la presencia de su esposo y su cabeza deforme.

7. Véase ilustración 5.

8. El cráneo ovoide de la reina se puede apreciar de mejor manera en otras obras, especialmente en la estatua de cuerpo entero

Busto de Nefertiti. Neues Museum, Berlín Alemania.  
Imagen tomada de: Commons wikipedia.  
On line: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nefertiti\\_bust\\_\(Berlin\)](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nefertiti_bust_(Berlin))►







▲ Akenatón y Nefertiti con sus hijos, ca. 1.360 a. C. Imagen tomada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Akenat%C3%B3n#/media/File:Akhenaten,\\_Nefertiti\\_and\\_their\\_children.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Akenat%C3%B3n#/media/File:Akhenaten,_Nefertiti_and_their_children.jpg)

## A modo de cierre

El faraón no puede quedarse impotente ante el designio divino, ha de rendir homenaje y conservar su nombre por la eternidad. Los artistas han de servir a este leal propósito. Amenofis IV, quien hizo de Atón el dios único, supo bien la importancia del oficio del artista, y se hizo pintar y esculpir en su gracia, e hizo de sus representaciones algo más natural, más expresionista. En esto, su rostro se mostró deforme, su cuerpo natural, su cabeza ovoide. Con esta particular forma de ver la realidad, hizo del arte y la religión dos estrategias de poder: La religión le sirvió para unificar, también para ganarse enemigos, acallar, sellar, sentar verdades, así como para estar más cerca de los hombres y aún más cerca de la morada de los dioses. El arte le sirvió para llevar esta 'verdad' al pueblo: Él, su esposa y sus hijos, estuvieron iluminados por los rayos de Atón en los suntuosos relieves, en los sacros murales. Sus ideas darían origen a una revolución y crearían un canon.

La cabeza ovoide se impone, y ni su bella e idealizada esposa, Nefertiti (La bella ha llegado), se libró de ser retratada, estilizada y bellamente deformada.

Ella, con su cabeza ovoide y su cuello estirado como el de un ganso, se convirtió en un ícono de la belleza que alcanzó nuestros días. Sus ojos guardan el misterio de la forma, un carácter secreto, un vacío difícil de llenar a pesar de los estudios de los antropólogos (Ertman, 2008). La policromía del busto de Nefertiti, la corona característica de su presencia, su cuello estirado y su actitud serena, desprenden una nobleza única cuyo sentido estético es inigualable.

Ella recobra su nombre y entonces puede hablar con los dioses y recuperar su puesto legítimo en el trono del más allá. Entre tanto, Egipto, el territorio de grandes misterios, pirámides y faraones, despliega su geografía como un cuerpo cuya piel se impone al tiempo.



## Referencias

Agudelo, P. (2014). "Convención y expresión. Memoria, sensación e imágenes", en *Introducción a la semiótica del arte colombiano. Estudios de interpretación*. Medellín: Fondo Editorial ITM, 40-63.

Agudelo, P. (2007). "El arte egipcio en el arte griego. ¿Influencia o asimilación?", en *Comunicarte*, (6), 4.

Aldred, G. (1993). *Arte egipcio en el tiempo de los faraones. 3100-320 a. de C.* Barcelona: Destino.

Boardman, J. (1991). *El arte griego*. Barcelona: Destino

Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Damiano, M. (2001). *Antiguo Egipto: el esplendor del arte de los faraones*. Barcelona: Electa.

Ertman, E. (2008). Nefertiti's Eyes, en *Archaeology. The Archaeological Institute of America*, 61 (2). Disponible en: [www.archaeology.org/0803/etc/nefertiti.html](http://www.archaeology.org/0803/etc/nefertiti.html).

Gombrich, E. (2007). *La historia del arte*. China: Phaidon.

Harris, G. (1988). *Dioses y faraones de la mitología egipcia*. Madrid: Edime.

Hauser, A. (1993). *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Labor

Jacob, F. (1998). "Lo bello y lo verdadero", en *El ratón, la mosca y el hombre*. Barcelona: Crítica, 161-186.

Kasimierz, M. (1991). *El arte del antiguo Egipto*. Barcelona: Akal.

Orgogozo, Ch. (1984). *El arte egipcio*. Barcelona: Paidós.

Rombo. (1994). *Historia universal del arte*. Barcelona: Rombo.

Smith, W. (1998). *The Art and Architecture of Ancient Egypt*. New Haven: Yale University Press.

Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.

Vercellone, F. (2013). *Más allá de la belleza*. Madrid: Siglo XXI.

Webster, D. (1999). "El valle de las momias", en *National Geographic*.

Woldering, I. (1963). *Egipto*. Barcelona: Six Barral.



