

ḥb nfr n int y el “Principio de Conectividad Social”: La escena del banquete funerario en la tumba TT56 de Userhat.

Gerván y Héctor Horacio.

Cita:

Gerván y Héctor Horacio (2013). *ḥb nfr n int y el “Principio de Conectividad Social”: La escena del banquete funerario en la tumba TT56 de Userhat. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/1>

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: N° 1

Título de la Mesa Temática: “Prácticas sociales, rituales y planos discursivos en el Cercano Oriente antiguo”

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Juárez Arias, Marta – Yomaha, Silvana
– Cabrera Pertusatti, Rodrigo

***hb nfr n int* y el “Principio de Conectividad Social”:**

La escena del banquete funerario en la tumba TT56 de Userhat

Héctor Horacio Gerván

Universidad Nacional de Córdoba

hectorg666@hotmail.com

***ḥb nfr n int* y el “Principio de Conectividad Social”:
La escena del banquete funerario en la tumba TT56 de Userhat**

GERVÁN, Héctor Horacio
Universidad Nacional de Córdoba
hectorg666@hotmail.com

Introducción

Es conocida la clasificación hecha por el antropólogo estructuralista Claude Lévi-Strauss de las sociedades en calientes y frías. Podríamos decir que las primeras interiorizan e instituyen su historia como un motor de su ‘evolución’, mientras que las segundas ordenan su mundo a imagen del “mundo cósmico” y viven en un aparente estado de permanencia constante. Sin embargo, adscribimos a la tesis de Jan Assmann de que en vez de preguntar si una cultura es fría o caliente, lo correcto es buscar los “lugares” que convienen a la temporalidad lineal y cíclica (Assmann, 1995: 7). Teniendo en cuenta las categorías de “tiempo profano” y “tiempo sagrado” de Mircea Eliade (1992), es posible argüir que en el Antiguo Egipto el tiempo sacro corría parejo al tiempo profano; esto es, junto a un modelo de tiempo sacralizado, encontramos también una forma profana de lo temporal. Más aún, dentro de lo sacro podemos distinguir dos modelos diferenciados que, considerados en conjunto, expresan la totalidad de la temporalidad desde una perspectiva ontológica: *nḥh*  y *dt* .¹

Ambas categorías constituyen un ‘tiempo cultural’ que debe ser interpretado, al igual que el ‘espacio cultural’ en el que se reflejan. En particular, podemos considerar como tal a las tumbas privadas tebanas de los nobles de la dinastía XVIII, cuyas inscripciones y decoraciones parietales están insertas en un plan decorativo epocal (Hartwig, 2003: *passim*) destinado a formar parte del equipamiento necesario para evitar la total aniquilación que subyacía como peligro tras la muerte. Las representaciones icónicas y las fórmulas escritas estaban íntimamente relacionadas con las prácticas sociales establecidas y servían para transmitir las.

El objetivo de este trabajo es ver cómo, a través de un análisis iconográfico, estos modelos temporales se reflejan en las decoraciones parietales de las tumbas y

¹ Cfr. al respecto los planteos de Abd-el-Mohsen Bakir en *JEA* 39: 110-111 y 60: 252-254.

contribuyen a reforzar lo que Jan Assmann ha dado en denominar “Principio de Conectividad Social”. Tomaremos para ello la escena del banquete funerario de la Bella Fiesta del Valle presente en la tumba en Sheij Abd el-Qurna catalogada como TT56 perteneciente a Userhat, escriba y funcionario de relativa importancia bajo el reinado de Amenhotep II.

La Bella Fiesta del Valle

La atención dada por los antiguos egipcios a los festivales indica claramente la importancia fundamental de su relación con el tiempo. De naturaleza estrechamente ligada a lo divino, su celebración significaba unos cuantos días o incluso semanas de descanso y de celebración con la familia y la comunidad. Las procesiones en el Antiguo Egipto se realizaban y adquirían un significado en el contexto religioso; un ejemplo de esto son los cortejos fúnebres que simbolizaban el traspaso del difunto a la Duat. Las procesiones más importantes eran las que tenían lugar durante las fiestas mayores, en especial aquellas que se repetían anualmente (Stadler, 2008: *passim*). Su relevancia radica en que era una ocasión única para que el común de la gente, que no tenía acceso a los templos, tuviera un contacto inmediato con la divinidad. Los términos egipcios para ‘procesión’ eran  *prw*, que también significaba ‘movimiento’ (Faulkner, 1976: 80), y  *shꜥy*, traducido como ‘hacer aparecer [al dios o al rey]’ y ‘exhibir [un objeto]’ (Faulkner, 1976: 206). El símbolo  (EG, N28) representa una colina sobre la que asoman los rayos del sol naciente y su transliteración es *hꜥ*; los rayos tienen una fuerte connotación religiosa, pues esquematizan la idea del demiurgo, el dios solar, haciendo su aparición tras la colina primigenia desde la cual, a través de la nominación, llevó a cabo la creación. De acuerdo a Assmann, estas ocasiones especiales permitían la consolidación de la identidad cultural; su repetición ritual aseguraba la reproducción de dicha identidad, de la coherencia grupal (Assmann, 2008: 61).

Un caso particular de procesión era en la que la estatua de Amón, junto a las de Khonsu y Mut, abandonaban el templo de Karnak para visitar la necrópolis tebana en la denominada Bella Fiesta del Valle ( *hb nfr n int*). Realizada en el segundo mes de la estación *shemu*, Amón partía en su barca sagrada *Userhat* hasta el templo de Luxor y, cruzando el Nilo, se dirigía hasta la tierra de los occidentales i.e. de

los muertos;² las necrópolis de los nobles y de las gentes populares eran visitadas por la deidad y por los habitantes de Tebas (Foucart, 1924: 25-26). Los participantes limpiaban y adornaban las tumbas para el desarrollo del banquete en el que se recordaba y honraba a los difuntos. Amón terminaba su recorrido en las proximidades de Deir el-Bahari; allí, durante la última noche, los sacerdotes realizaban el rito de la antorcha, rememorando la ceremonia del fuego nuevo del primer día del año (Graefe, *LÁ VI*, 187-189), mientras en los banquetes los asistentes bebían vino y cerveza a la salud de la deidad y de los fallecidos justificados.

Ahora bien, la participación de la gente, las ofrendas realizadas y la representación pictórica del viaje en la *Userhat* garantizaban la regeneración de Amón y por ende del Cosmos; los asistentes participaban así en la labor del demiurgo, se hacían contemporáneos a él (Foucart, 1924: 124). De esto se sigue entonces que la procesión de Amón representa un ‘rito de renovación’, en tanto que con ella se cierra un ciclo y se abre uno nuevo en el que las fuerzas del Cosmos se han revitalizado (Eliade, 2000: 43-44). Era tal la importancia dada a este aspecto de renovación, al hecho de cruzar las aguas del Nilo y por lo tanto vencer al Nun, que el término generalmente empleado para denotar el viaje de Amón era  *hnt*, literalmente “procesión acuática” (Faulkner, 1976: 174); es decir, el acto de la navegación se convirtió en sinónimo de toda la procesión. De este modo, las festividades consideradas como *ritos* en tanto reactualizan el relato mítico,³ juegan un papel esencial ya que la regularidad de su concreción y mediante la participación en ellos “proporcionan la mediación y la transmisión de los saberes que consolidan la identidad” (Assmann, 2008: 61). Pero dicha identidad sólo es posible gracias a la socialidad o “conectividad” en la vida frente a la soledad y exclusión que representaba la muerte. En palabras de Assmann:

El secreto de esta conectividad está, a los ojos de los egipcios, en que sobrevive tras la muerte y promete la inmortalidad. (...) Todos los individuos están referidos unos a otros (...) Los dioses y los muertos necesitan las ofrendas de los terrenales, y las ofrendas son efectuadas en primer término porque son símbolo de esa dependencia que todo lo une. (Assmann, 2005: 167)

² Cfr. Foucart, 1924, para la descripción de un posible recorrido de la barca.

³ Por esto es que consideramos que los ritos vuelven cíclico al tiempo, permitiéndole al tiempo sagrado inmiscuirse en el tiempo profano. Mediante una observación meticulosa y estricta de las prescripciones se evita toda desviación respecto de las pautas, las que en última instancia son las que permiten la reactualización del mito.

Esta unión, según Silvia Wiebach (1986: 268), se da entre tres grupos: Amón, los reyes muertos y las personas fallecidas, y los participantes vivos (sacerdotes y laicos), todos ellos implicados en una secuencia fija y en un entramado de múltiples relaciones, tal como lo ha expresado en su artículo:

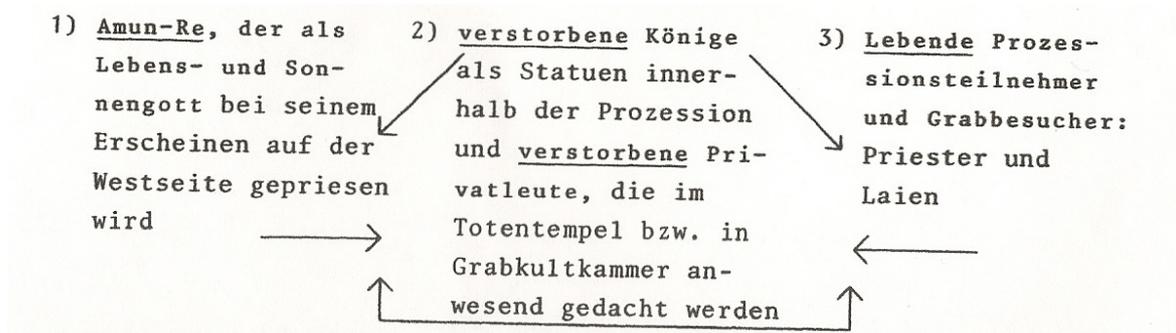


Fig. 1: Grupos implicados en la Bella Fiesta del Valle (Wiebach, 1986: 268)

Estas relaciones han quedado plasmadas en diferentes objetivaciones culturales que constituyen nuestras fuentes para el estudio del festival, entre las cuales podemos mencionar las decoraciones sepulcrales del Valle de los Nobles.

Una interpretación desde la semiótica de C. S. Peirce

Para el análisis iconográfico que nos proponemos hacer, partiremos del supuesto teórico según el cual las imágenes parietales de las tumbas son representaciones semióticas portadoras de un significado, de un mensaje. De entre las diferentes perspectivas de la Semiótica tomaremos la desarrollada por el matemático y filósofo pragmático Charles S. Peirce (1839-1914), según la cual todo “signo” remite a algo más, toma el lugar de otra ‘cosa’ de acuerdo con cierta forma o capacidad. La función representativa del signo no radica en su conexión material con el objeto ni tampoco en que sea una imagen exacta del mismo, sino en que sea considerado como tal signo por un pensamiento. Peirce insiste en el carácter triádico de la relación de signo, en la que se articulan los siguientes elementos:

1. El “signo” o “representamen”: “Este signo está en lugar de algo, su objeto (...) no en todos sus aspectos, sino sólo en relación con alguna idea a la que a veces he llamado la base [ground] del representamen” (CP, 2.228).⁴
2. El “objeto”: Es aquello por lo que está el signo, aquello que lo representa.
3. El “interpretante” del signo: Este elemento es característico de la teoría de Peirce. Según él, el signo media entre el objeto y el interpretante, el interpretante es quien relaciona el signo y el objeto, y finalmente es el objeto el que funda la relación entre el signo y el interpretante.

Ahora bien, Peirce distingue nueve tipos de signos. En función de los objetivos de este trabajo, nosotros sólo nos referiremos a dos de ellos, a saber, el *ícono* y *símbolo*. En el primero el signo se relaciona con su objeto por tener alguna semejanza con él (CP, 2.276), mientras que en el segundo el signo se relaciona con su objeto por alguna convención social (CP, 2.249).

Simbolismo y materialidad de las tumbas egipcias

El cementerio de la Tebas Occidental se convirtió en el más importante durante el Reino Nuevo. Las laderas más altas del sitio Sheij Abd el-Qurna fue el escogido para que los funcionarios más importantes de la dinastía XVIII construyeran sus tumbas, mientras que los de menor importancia ocupaban los niveles más bajos. Tal sitio es una de las seis necrópolis que constituyen el denominado Valle de los Nobles, una zona situada junto al Valle de los Reyes y el Valle de las Reinas. En nuestro abordaje resaltamos la importancia de la indagación de los ritos plasmados en los registros iconográficos (imágenes e inscripciones) teniendo en cuenta su disposición espacial y su articulación en el espacio sagrado de la tumba.

La arquitectura sepulcral del período que estamos considerando generalmente consistía en una planta en forma de “T” invertida (Cfr. fig. 2), con el área ‘pública’ formada por un patio, dos salas y un santuario o capilla de culto. La primera sala era paralela a la fachada (la denominaremos sala transversal) y la segunda perpendicular a la anterior, formando ambas la “T” invertida, que comunicaba a un santuario con un nicho excavado en su pared posterior, formando un eje con la entrada principal

⁴ La traducción es nuestra.

(Kanawati, 1987: 82-84). Según Henri Frankfort esta disposición arquitectónica ponía de manifiesto el vínculo existente entre los vivos y los muertos (1998 [1948]: 170), funcionaba como una estructura material que habilitaba y aseguraba la vida en el Más Allá tanto del difunto como de toda la comunidad, en el sentido de que perpetuaba los patrones de comportamiento y los valores a partir de las prácticas rituales.

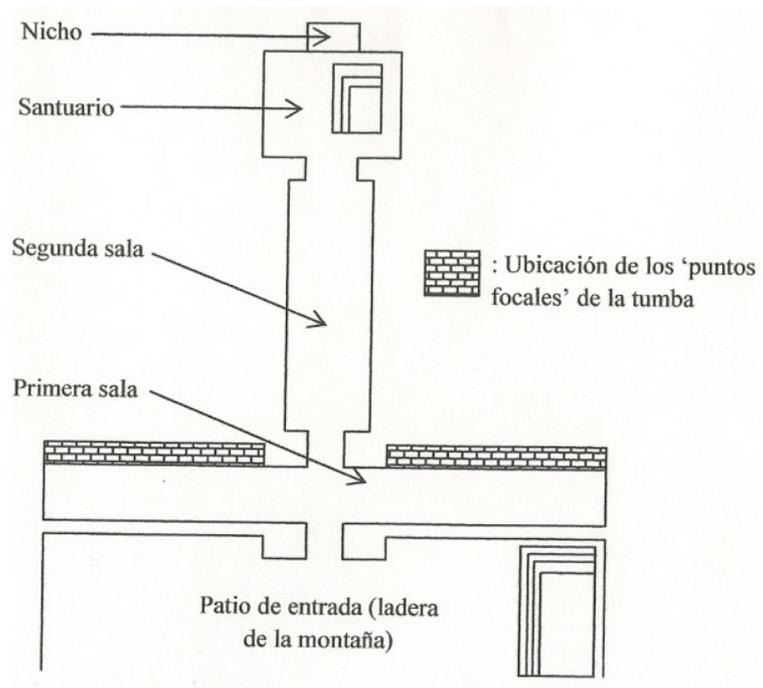


Fig. 2: Planta general de una tumba rupestre (Adaptado de Kanawati, 1987: 83)

Como se ha podido observar en la imagen precedente, la disposición arquitectónica se estructuraba en base a un eje prolongado que culminaba en el santuario con el nicho de las estatuas. Interpretamos que el *axis* se constituía en un ‘camino sagrado de paso’, de índole procesional, modelo originado en el diario periplo solar, en concordancia tanto con la procesión de Amón en la *Userhat* como con la concepción egipcia de la tumba como “casa de la eternidad”.

La epigrafía parietal, como ya sabemos, estaba compuesta por representaciones pictóricas y fórmulas escritas. De acuerdo a las definiciones de Peirce, consideraremos a tales representaciones como icónicas, sosteniendo la existencia de una relación de ‘primeridad’ entre la situación representada y aquella a la que quería evocar. Los íconos principales constituían “puntos focales” (Hartwig, 2003: 298) que indicaban la identidad y la posición social del propietario de la tumba. Éstos estaban ubicados en las paredes del fondo de la sala transversal (Cfr. fig. 2), frente a la entrada de la tumba, y eran las

primeras imágenes que los familiares y visitantes en general podían observar al entrar en ella. Los motivos representados podían variar según sea la institución a la cual el difunto había servido en vida; esto ha llevado a Melinda Hartwig (2003) a establecer una clasificación tipológico-estética de las tumbas tebanas construidas entre los reinados de Tuthmosis IV y Amenhotep II en dos estilos: palacio y templo. En ellos los destinatarios de las ofrendas (el faraón o las divinidades, respectivamente) funcionaban como ‘agentes operantes’ que habilitaban y aseguraban el tránsito hacia el Más Allá.

La escena del banquete funerario en TT56

La tumba TT56⁵ pertenece, como ya dijimos anteriormente, a Userhat, escriba y funcionario de mediana importancia bajo el reinado de Amenhotep II. Su planta tiene la típica forma de “T” invertida y se corresponde al tipo Vb de la tipología de Kampp (1996: 13, fig. 1). Perteneciente al estilo palacio, en su sala transversal, donde habitualmente se representaban los episodios de la vida del propietario, podemos apreciar íconos que representan la inspección de la recolección del grano y la fabricación del pan (muro norte del ala este), así como el reparto de éstos entre los soldados del ejército (muro sur del ala oeste). El ícono principal de esta tumba lo encontramos en la pared sur del ala oeste frente a la entrada de la tumba, siendo así un punto focal de la misma; en él aparece Userhat de pie frente al pabellón real presentándose ante el faraón vivo Amenhotep II, que mira hacia la puerta de entrada de la segunda sala, portando los “bouquets de vida” para rendir cuenta de los resultados de su actividad terrestre, intentando obtener el favor regio para su vida en la Duat.

En la misma pared pero en el ala este aparece representado el banquete funerario con una extensión de 4,41 m de largo. Si bien está en gran parte destruido, las pinturas⁶ que aún se conservan están divididas en tres registros, de los cuales el superior es el que presenta las mayores dimensiones.

⁵ Cfr. Kampp, 1996: 265-267; Hodel-Hoenes, 2000: 65-84.

⁶ La ubicación de las escenas en la sala transversal se repite de manera general en la mayoría de las tumbas tebanas de la dinastía XVIII.

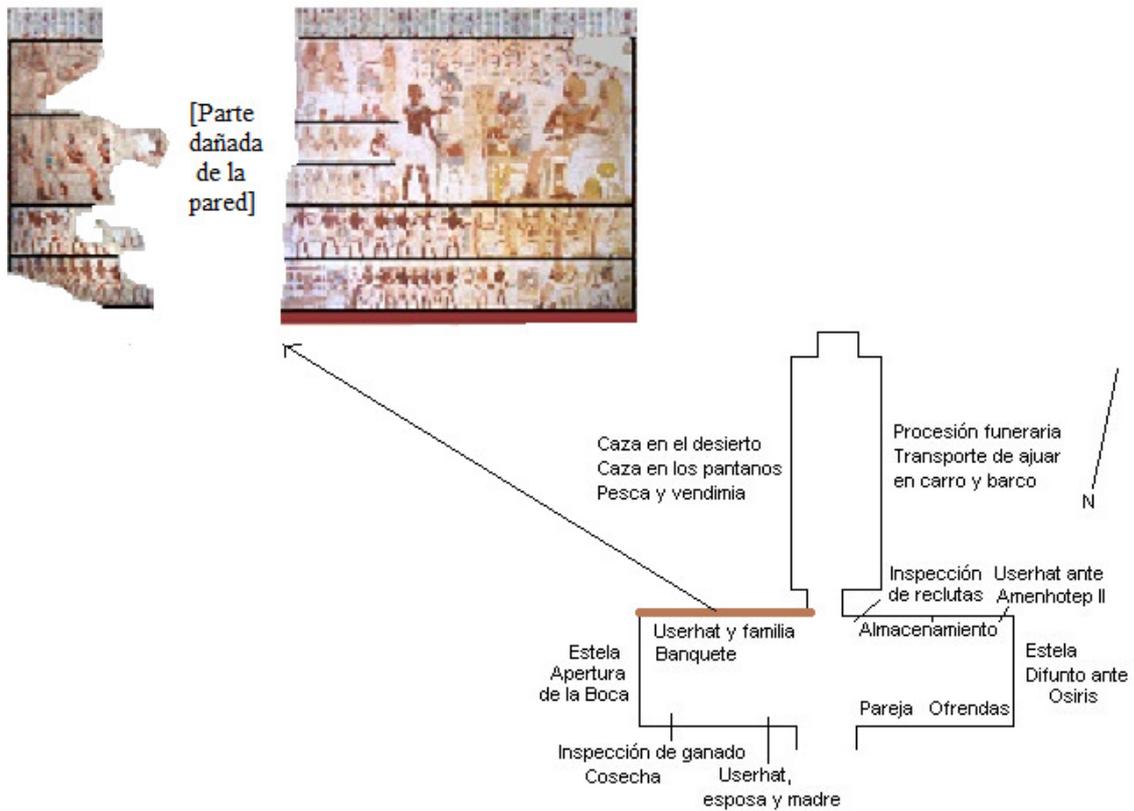


Fig. 3: Ubicación de la escena del banquete en la planta de la tumba

Recordemos, antes que nada, que durante la celebración de la Bella Fiesta del Valle los parientes, amigos y conocidos del difunto entraban en la sala transversal de la tumba donde podían leerse “peticiones a los vivos”, muchas veces escritas en las estelas o bien sobre las estatuas o paredes (Fantechi & Zingarelli, 2009: 112). En las representaciones de los banquetes se puede observar una combinación de asistentes vivos y muertos, y éstos últimos están descritos como *m³^c-hrw*, término que suele traducirse como “justificado” (Faulkner, 1976: 89).

La disposición de los registros de la escena es la que se muestra a continuación:

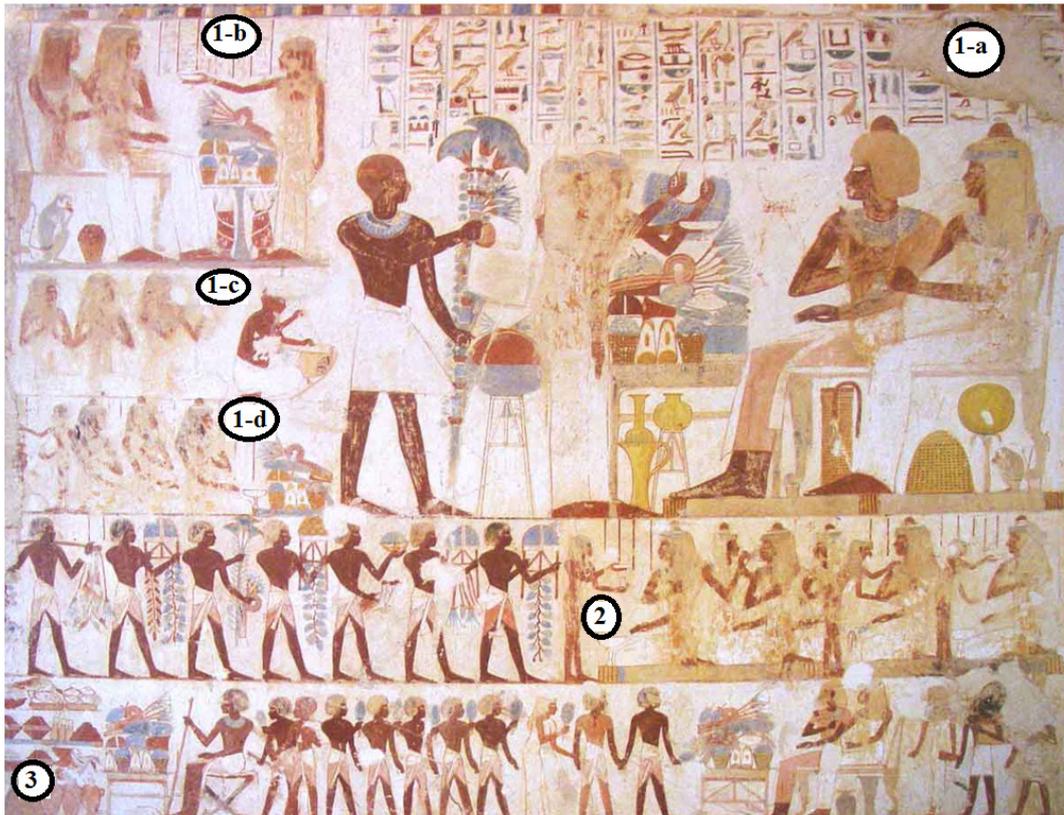


Fig. 3: Disposición de los registros a la derecha de la parte dañada de la pared⁷

El primer registro está dividido en una escena principal (denotada como 1-a) y tres sub-registros (1-b, 1-c y 1-d). En 1-a Userhat y su esposa Mutneferet están sentados uno al lado del otro y miran hacia el este. La mujer abraza a su marido por el hombro, situación que, en concordancia con otros elementos que detallaremos más adelante, representa más que un tierno gesto conyugal: Mutneferet debe ayudar a Userhat a regenerarse en el Más Allá, y lo hace estimulando su sexualidad a partir del abrazo. Los conos de perfume que ambos llevan nos indican que la representación plástica alude a un contexto festivo. Entre los objetos que se encuentran debajo de la silla de ella hay un espejo hathórico; éste estaba asociado a la belleza y por su forma circular y pulida se relacionaba también con el sol, de modo que, al estar debajo de su asiento, confirma nuestra interpretación del abrazo como la posibilidad de regeneración. Frente a ellos están de pie sus tres hijos (Henut-neferet, Nebet-tawy y un joven al que sólo se lo menciona como sacerdote de Ptah) frente a una mesa de ofrendas;⁸ notemos que el

⁷ Todas las escenas de TT56 han sido extraídas del sitio:

http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/ous56/e_ouserhat56_03.htm (Fecha de última consulta: enero de 2013).

⁸ Según Hartwig, la particularidad de las tumbas del periodo analizado por ella es la presencia de las ofrendas que, según su clasificación, corresponderían a ambos estilos.

artista representó los brazos de las mujeres entrelazados de tal manera que reproducen el símbolo jeroglífico para el *ka* (𓀀 EG, D28), que era el destinatario de las ofrendas. El hijo está detrás de sus hermanas, separado por un pedestal en el que reposa un jarrón circular, y en sus manos lleva dos bouquets; el texto de arriba suyo indica: “(Porque) son elogiados por Amón que vive en paz en Ab-Akhet⁹ (en el momento de) la Fiesta del Valle de Occidente, por tu hijo, a quien tú amas, el sacerdote de Ptah”.

A la izquierda de la escena principal el primer registro se divide en tres sub-registros. El primero de ellos (1-b) muestra una segunda ofrenda, esta vez dedicada a Henut-neferet y a Nebet-tawy. La joven parada frente a ellas les hace entrega de un cuenco de vino procedente del pequeño recipiente que sostiene con su mano izquierda. El sub-registro 1-c es la imagen inmediatamente de abajo y muestra a un grupo de músicos: un arpista masculino y tres mujeres. El último sub-registro (1-d) representa a tres mujeres invitadas al banquete; detrás de ellas una sirvienta unge con lo que al parecer es perfume a un invitado que desapareció por el daño del muro. Del otro lado de la parte perdida de la pintura, los sub-registros 1-c y 1-d se unen en uno sólo, en el que encontramos a tres asistentes de sexo masculino que, a diferencia de las mujeres, están sentados en sillas debajo de una parra. La vid era, en el plano funerario, un símbolo de Osiris, asociado a la regeneración, y bajo otro aspecto no tan distanciado del anterior estaba relacionada con los asuntos amorosos, la juventud y la vida eterna. Frente a estos hombres hay mesas de ofrendas.



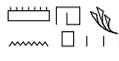
Fig. 4: Unión de los sub-registros 1-c y 1-d

⁹ *Ab-Akhet* hace referencia al templo funerario de Amenhotep II, por donde la estatua de Amón en la barca hizo su paso durante la procesión de la Bella Fiesta del Valle.

En el segundo registro de la pintura una larga fila de portadores masculinos lleva las ofrendas (entre las que podemos identificar a bouquets y racimos de uvas) y miran hacia el segundo grupo de invitados, ubicados debajo de la imagen de Userhat y Mutneferet del primer registro. En este caso sólo hay mujeres y son atendidas por sirvientas de menor tamaño ya sea mediante la presentación de un cuenco o un plato o por unción con aceites y perfumes. Todas estas asistentes tienen delante un gran recipiente, probablemente también de vino. Llegar a un estado de embriaguez podría considerarse un objetivo de la celebración, puesto que dejaba a las personas en un estado propicio para la comunicación con las divinidades. Pero tanto el vino como la cerveza egipcias no contenían una elevada graduación alcohólica; por ello es que a tal estado se llegaba utilizando otros recursos presentes en la escena: alucinógenos (también hipnóticos o sedantes) que se obtenían a partir de algunas plantas como el loto y la amapola. Los conos de perfume también servían a este efecto de pérdida de las inhibiciones dado que, según la creencia egipcia, los aromas que despedían estaban hechos de la misma sustancia vegetal, mineral y resinosa que formaba parte de las deidades (Fantechi & Zingarelli, 2009: 115).

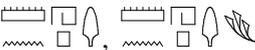
Veamos, por último, el registro inferior (denotado como 3), al que podemos dividir en dos partes diferentes, aunque la separación no es muy evidente debido al gran daño que presenta la pared.

En el lado derecho hay una pareja sentada frente a una mesa de ofrendas. A su izquierda están de pie tres personas tomadas de la mano: el primero sostiene una planta de lechuga y está vestido de la misma manera que los cinco hombres parados detrás de ellos; tras él hay una pareja (la mujer también sostiene una lechuga) y el esposo usa la misma ropa que Userhat en otras partes de la tumba. Por lo tanto tenemos aquí dos posibilidades: El hombre es efectivamente Userhat, presentando ofrendas a la pareja sentada, los cuales, al no tener nombres escritos, podrían representar a su madre y su padre; o bien, en otro orden, el matrimonio sentado es el compuesto por Userhat y Mutneferet, de modo que la identidad de la pareja de pie seguiría siendo un misterio. Ambas posibilidades pueden traducirse a dos planos de temporalidad contrapuestos, puesto que fluctúan entre el pasado y el futuro, entre la imagen de Userhat como dador de ofrendas (y por ende como ser viviente) y también como receptor de las mismas. Esta situación nos conduce a la concepción egipcia de que esta escena “trascendía el reino de los vivos y por lo tanto era atemporal. La inclusión de dicha escena de los parientes del propietario de la tumba vivos o muertos, así como el mismo difunto reflejan esa

atemporalidad” (Fantechi & Zingarelli, 2009: 116-117). Más aún, podemos sostener que esa fluctuación temporal entre un Userhat vivo y uno muerto simboliza la reintegración social del difunto, la pervivencia de la conectividad de los lazos sociales y comunitarios que, en última instancia, era la finalidad del banquete. Como hemos visto, varias personas sostienen una planta de lechuga; esto es particularmente importante, puesto que en la iconografía aparece unida al dios Min al ver en ella cualidades afrodisíacas y asimilar el líquido lechoso que desprende con el semen de esa divinidad. Puede sostenerse que la relación entre la lechuga y la fertilidad se hace evidente a través del homónimo que se empleaba para designar al pene y a ese vegetal: *mnhp*  (Wb II, 82, 18)¹⁰, convirtiéndose de este modo en símbolo de vida y de potencia masculina generadora.

El lado izquierdo de este registro está conformado por una escena similar a la anterior, mostrando a una sola persona (de sexo masculino) delante de una mesa de ofrendas. En frente de ella se puede ver diferentes cestas, ánforas, panes y un pato. El hombre sentado lleva un bastón de mando. Una vez más, ante la ausencia de inscripciones que lo identifiquen, podemos asociarlo con Userhat (por el bastón), aunque de ser así sería extraño que no apareciera junto a Mutneferet. Detrás de él hay dos jóvenes: el primero sostiene una lechuga a la altura del hombro del ¿posible? propietario de la tumba y el segundo carga una bolsa blanca. Debido al gran daño de la pared, sólo han pervivido las imágenes de once invitados masculinos de pie.

Del análisis precedente podemos decir que además de representar estrictamente un banquete, el ícono porta un “mensaje” a través de diferentes elementos cargados social y culturalmente de un sentido: la regeneración del difunto hecha posible gracias al acto de socialización que representaba la ejecución del banquete. Así, nuestro ícono se convierte en un *símbolo* según el sentido peirceano del término. De manera recíproca, si bien elementos tales como la lechuga o el vino estaban cargados de un significado en el plano funerario, podemos agregar que el símbolo resalta además el carácter terrenal del banquete, dado que su objetivo era unir al difunto con su familia, convirtiéndose entonces el símbolo en un ícono.

¹⁰ Variantes: , . El término *nhp*  aludía a la cópula entre humanos (Wb II, 284, 4).

Reflexiones finales

Al igual que la tumba es un espacio sagrado, hecho que permite establecer mediante una hierofanía el contacto entre el aquí y el ahora con el tiempo primigenio, en definitiva entre el “Más Acá” de los vivos y el Más Allá de los muertos, la fiesta es un *momento sagrado* que facilita el contacto, la permanencia de la conectividad social en tanto remembranza del fallecido y su reintegración social a pesar de la desaparición física, en fin, la “socialización” de las creencias funerarias. A partir de representaciones como las que acabamos de analizar, y recordando que en tanto símbolos no se limitaban a un marco temporal prefijado,¹¹ la magia simpatética hacía posible la ‘comunidad’ entre los vivos y los muertos y, por lo tanto, el mantenimiento de su recuerdo en la comunidad a partir de determinadas objetivaciones culturales como la tumba misma.

Como paisaje social, como construcción social, la necrópolis tebana es también una *realidad social* debido a las relaciones comunitarias contenidas en el paisaje mismo. Estas relaciones plasmadas en las representaciones e inscripciones parietales de las tumbas, junto a la gran importancia que la institución de la fiesta procesional adquirió durante el Reino Nuevo (Assmann, 2005: 293), ponen de manifiesto la expresión de un sentido común de pertenencia, de identidad grupal, del que ni siquiera los muertos debían verse excluidos. De ahí la importancia del festival, del desarrollo de los banquetes funerarios: Estas acciones son las que sientan las bases de la memoria que se ‘activa’ cuando se ejecutan los diferentes rituales, en el sentido de que los diferentes lazos parentales y sociales eran los que habilitaban al fallecido para su ingreso a la vida de ultratumba. Y es justamente en el fenómeno de activación de esa memoria social, cultural, que el “Principio de Conectividad Social” podía seguir manteniéndose.

Bibliografía

Assmann, Jan, (1995), *Egipto a la luz de una teoría pluralista de la cultura*, Madrid:

Akal.

Assmann, Jan, (2005), *Egipto. Historia de un sentido*, Madrid: Abada.

¹¹ Esta cualidad del signo de representar una “regularidad” o “generalidad”, entendida según nuestro caso como la posibilidad de ir más allá de las fronteras temporales, fue señalada por Peirce en sus *Collected Papers*: “Un símbolo es una ley o regularidad de un futuro indefinido. Su Interpretante debe tener la misma descripción; y así debe ser también el Objeto inmediato completo (...)” (CP, 2.293). La traducción es nuestra.

- Assmann, Jan, (2008), *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, Buenos Aires: Lilmod y Libros de la Araucaria.
- Bakir, Abd-el-Mohsen, (1953), “*Nḥḥ* and *dt* reconsidered”, *The Journal of Egyptian Archaeology*, Vol. 39, pp. 110-111.
- Bakir, Abd-el-Mohsen, (1974), “A Further Re-Appraisal of the Terms: *nḥḥ* and *dt*”, *The Journal of Egyptian Archaeology*, Vol. 60, pp. 252-254.
- Eliade, Mircea, (1992), *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Labor.
- Eliade, Mircea, (2000), *Aspectos del mito*, Barcelona: Paidós.
- Erman, Adolf & Grapow, Hermann, (eds.) (1982), *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache*, Vol. 2, Berlin: Akademie-Verlag.
- Fantechi, Silvana & Zingarelli, Andrea, (2009), “El banquete funerario en las tumbas privadas de la dinastía XVIII”. En Ames, Cecilia & Sagristani, Marta (comps.), *Estudios interdisciplinarios de Historia Antigua II*, Córdoba: Encuentro Grupo Editor, pp. 111-118.
- Faulkner, Richard, (1987), *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, traducción, s.l.: Ediciones Lepsius.
- Foucart, M. Georges, (1929), “Études Thébaines. La Belle Fête de la Vallée”. *Le Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, Vol. 24, pp. 1-209.
- Graefe, E. (1985). “Talfest”. En Helck, Wolfgang & Otto, Eberhard (eds.), *Lexicon der Ägyptologie*, Vol. VI, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, pp. 187-189.
- Hartwig, Melinda, (2003), “Style and Visual Rhetoric in Theban Tomb Painting”. En Hawass, Zahi & Pinch Broock, Lyla (eds.), *Egyptology at the Dawn of the Twenty-first Century. Proceedings of the Eighth International Congress of Egyptologists*, Vol. 2, Cairo & New York: The American University in Cairo Press, pp. 298-307.
- Hodel-Hoenes, Sigrid, (2000), *Life and Death in Ancient Egypt. Scenes from Private Tombs in New Kingdom Thebes*, Ithaca: Cornell University Press.
- Kanawati, Naguib, (1987), *The Tomb and its Significance in Ancient Egypt*, Cairo: Al-Ahram Commercial Presses.
- Kampp, Friederike, (1996). *Die Thebanische Nekropole. Zum wandel des grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern.
- Peirce, Charles Sanders, (1931-1958), *Collected Papers*, Vols. I-VIII, Cambridge: Harvard University Press.

Stadler, Martin, (2008), "Procession". En Dieleman, Jacco & Wendrich, Willeke (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles.

Wiebach, Silvia, (1986). "Die Begegnung von Lebenden und Verstorbenen im Rahmen des thebanischen Talfestes", *Studien zur Altägyptischen Kultur*, Vol. 13, pp. 263-291.