



Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

Cueva Maja en “Expresiones del Límite”

Blanca Samaniego

RESUMEN: En 2003 se celebró en CRUCE un homenaje a Eugenio Trías, “Expresiones del Límite”, en dos jornadas de ponencias, diálogo, música y exposiciones, prolongándose éstas durante más de un mes. En el diálogo en torno a las “artes fronterizas” realizamos la instalación “Cueva Maja: un espacio interpretado”, cuya motivación y resultado dio lugar a una crónica publicada en la revista Complutum (2003). Aquella noticia estuvo dirigida a dar a conocer la experiencia artística y filosófica en el ámbito de lectores de *Arqueología*. Ahora tratamos de actualizar el mismo mensaje al ámbito del Arte, en el contexto del Círculo Lacaniano “James Joyce”.

PALABRAS CLAVE: Interpretación arqueológica, categorías ontológicas, público y arte.

Introducción

El pensamiento de Eugenio Trías presenta en la actualidad la forma de una filosofía propia y original: la *filosofía del límite*, alcanzando la consideración de uno de los principales representantes de la filosofía en España, incluso se dice “tal vez su exponente por antonomasia” (VV.AA. 2003: 9).

A lo largo de su investigación y construcción filosófica, se puede destacar una confrontación constante entre la razón y sus sombras, entre la razón y todo aquello que habitualmente se excluye -el pensamiento mágico, el mundo de las pasiones y la sinrazón, el pensamiento religioso-; desplegándose en diálogo permanente con el

misterio, la razón es transformada en una *razón fronteriza*.

Desde 1999 y hasta 2010 Eugenio Trías coordinó un seminario en Madrid “La Filosofía del Límite a debate”, cuyas sesiones mensuales estaban orientadas a la lectura y discusión de las tesis en que la sustenta. La composición de la concurrencia habitual al seminario refleja el grado de aceptación pública de su filosofía y el interés que suscita desde diferentes perspectivas y no sólo desde la Filosofía, sino también desde el Psicoanálisis, la Arquitectura y el Artes Plásticas, la Poesía, la Ética Política y la Arqueología.

El objeto de esta crónica no sólo es dejar constancia de la proyección que comenzó a



Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

manifestarse en aquel homenaje a finales de 2003; sino también porque la presentación en este seminario del yacimiento arqueológico de Cueva “La Maja” supuso una praxis sobre la aplicación de las categorías filosóficas a la interpretación arqueológica.

La proyección que mencionamos consistió en la celebración del ciclo “Expresiones del Límite”, para dar oportunidad a un diálogo a través de diferentes aportaciones, intelectuales y plásticas. Se celebró los días 10 y 11 de diciembre de 2003 en CRUCE, organizado por María Victoria Gimbel. Como ella anuncia, el programa cruzado de arte y pensamiento en esta convocatoria consistió en Diálogos en torno a las “artes fronterizas” y Diálogos en torno al “concepto de Límite”.

En la primera parte se mostró la obra creada ex-profeso de los escultores Adriana Veyrat y José Luis Paulete, así como la audición musical de la composición para tuba de Isabel Arévalo e interpretada por Jesús Jara. Como expresó Gimbel en su presentación: “*Si hay un arte de la memoria que Eugenio Trías sienta próximo a su filosofía, éste es la música. Porque el concepto de variación musical es clave para entender la singladura del límite*”.



Esculturas de Adriana Veyrat.

En torno a las “artes fronterizas” tomaron la palabra María Jesús Muñoz Pardo, arquitecto y profesora titular en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, que abordó una lectura hermenéutica de las expresiones gráficas de la Filosofía del Límite a través de las obras más emblemáticas de la arquitectura y de la proto-arquitectura; y Vicente Alemany, pintor y profesor de Teoría e Historia del Arte en el Centro Superior de Estudios de Aranjuez, que ofreció su visión crítica como artista y el proceso creativo.

Sergio Larriera, psicoanalista miembro de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis, y coautor con Jorge Alemán del análisis sobre la *topología del límite* en expansión transversal hacia el psicoanálisis (VV.AA. 2003: 59-70), comentó dos cuestiones esenciales que hicieron posible el encuentro de la filosofía de Trías con el inconsciente: Una topología del límite, afín a diversas topologías del psicoanálisis lacaniano, y la noción de sujeto fronterizo, coincidente con la desustancialización del sujeto operada por el psicoanálisis.

En la segunda jornada intervino José Manuel Martínez Pulet, presentando las ideas fundamentales recogidas en el libro *Variaciones del límite* (2003) resultado de su tesis doctoral, que ofrece un marco de referencia de las grandes líneas desarrolladas en la construcción de esta filosofía. Alejandro Escudero, profesor de Teoría del Conocimiento de la UNED y doctor en filosofía con la defensa de la tesis sobre Heidegger *De la Subjetividad al ser (una aporía de la filosofía moderna)*, abordó la raíz crítica y ontológica del Límite. Por último, Isidro Herrera, profesor de Filosofía, entonces presidente de CRUCE, editor de Arena Libros y traductor de *Francis Bacon. La lógica de la sensación* de Gilles Deleuze, desarrolló aspectos de la estética del Límite en relación con la figura de Don Juan como arquetipo.

Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

E
X
P
R
E
S
I
O
N
E
S

D
E
L

L
Í
M
I
T
E

A
R
Q
U
I
T
E
C
T
U
R
A

EXPRESION GRAF. DEL LIMITE			
		TATLIN- M. III INTERNACIONAL	
	TOPOLOGIA DEL SER DEL LIMITE		PANTEON DE ROMA
PANTEON DE ROMA			LIBESK. MUSEO V&A LONDRES
CIUDAD DEL SER DEL LIMITE			CROMLEC MICROL. VASCO
LIBESKIND- POSTDAMER PLATZ	C. ARTE CONTEMP. TOURS	LIBESKIND- ZONA CERO N.Y.	LIBESK. MUSEO V&A LONDRES
ESTRUCTURA-TOPOLOGIA-CIUDAD- MARIA JESUS MUÑOZ PARDO- ARQUITECTO- DIC. 2003			

Gráfica de María Jesús Muñoz Pardo.



Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.



Arriba. De derecha a izquierda: Eugenio Trías, María Jesús Muñoz, Sergio Larriera, José Luis Paulete, Adriana Veyrat, Blanca Samaniego. **Abajo.** De izquierda a derecha: Alejandro Escudero, María Victoria Gimbel, José Manuel Martínez, Isidro Herrera.

En este contexto se pudo visitar el espacio “Cueva Maja: un espacio interpretado” en formato instalación.

Este conjunto de aportaciones, en definitiva, pone de relieve lo afortunado de estos encuentros, donde se da oportunidad a la expresión de las diferentes perspectivas de estudio, los modos de interpretación y de elaboración del pensamiento crítico, en este caso, desde y sobre la Filosofía del Límite. Pensamientos concebidos dentro de una trama compleja donde la ontología, la estética, la fenomenología y el estructuralismo se entrecruzan en el razonamiento, se

expanden por la fuerza del concepto del Límite y, a la vez, se ciñen en la crítica y experiencia de sus propios ámbitos.

Cueva Maja y la filosofía del Límite

Incorporar Cueva Maja (Samaniego *et al.* 2001) en esta línea de pensamiento comienza con el interés suscitado por la lectura de *La Edad del Espíritu* (Trías 1994), posiblemente el texto menos ensayístico de toda la



Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

producción escrita de Eugenio Trías. Un tratamiento a favor de una cuidada orientación histórica y de las religiones euroasiáticas, eso sí, bajo el prisma de las categorías filosóficas planteadas (la tabla categorial) para captar el significado del *ser de límite* (más desarrollado después, en *La razón fronteriza*, 1999) y la operación del símbolo como modo de trascender sus significados. No es un análisis histórico, sino una explicitación de cómo en la relación con lo sagrado y con lo siniestro, desde diferentes contextos culturales, se constituye uno de los ejes principales en que se manifiesta el ser fronterizo.

La originalidad está en la identificación y, sobre todo, en la ordenación de las siete categorías filosóficas que están presentes en cada una de las etapas históricas, que a su vez se pueden comprender como modos de relación con lo sagrado, dirigidas por una de ellas que se manifiesta dominante o preponderante en cada etapa. La etapa histórica, así analizada, la denomina *eón* porque se refiere no al dato histórico sino a la operación simbólica en él.

Esta ordenación del pensamiento invita a comprender cada una de estas categorías, así como a concebir mejor la existencia de una estructura del *homo symbolicus*, una condición ontológica. Más tarde, en *Ciudad sobre ciudad* (2001) aborda esta ordenación categorial en los cuatro ámbitos principales en que se desarrolla la cultura occidental: la ética, la estética, la religión y la filosofía.

Claramente, mi opción en el seminario era investigar la primera de estas categorías, *Lo matricial*, y se me ofrece la oportunidad de exponer una posible reconstrucción de su huella a partir de una lectura del registro arqueológico: “Cueva Maja: Espacio para un Acontecimiento Simbólico Ritualizado” (marzo de 2003). Como etapa histórica se refiere al simbolismo en los inicios de la Edad del Bronce en la Península Ibérica,

como ámbito de análisis se refiere a lo sagrado o una forma ritual, y como eón nos disponemos a pensar lo simbólico en *Lo matricial* en cuanto a la experiencia interpretada arqueológicamente.

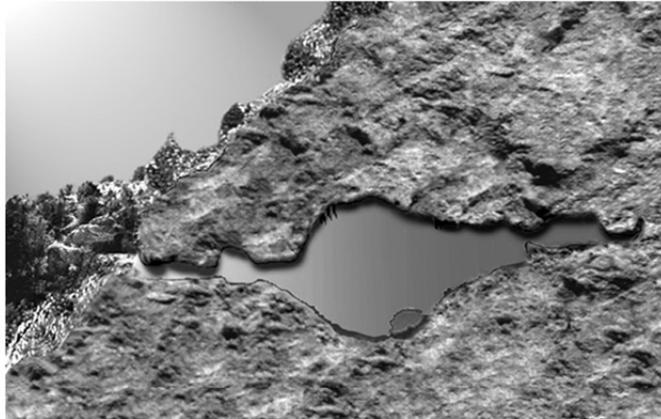
La interpretación arqueológica

Es necesario comenzar con una breve presentación de la cueva, conocer tanto su entorno exterior como su interior y cómo la ubicación espacial de los grabados se ha interpretado en relación con la actividad realizada en los diferentes espacios habitados. Para comprender este aspecto se muestra cómo es el movimiento del que transita la cueva, la posición, el sentido, la dirección, la visibilidad,..., porque estas condiciones físicas y sensoriales del movimiento constituyen un rasgo común entre el pasado y el presente experimental que nos aportan la clave de acceso a la interpretación y de la articulación espacial en Cueva Maja. En concreto, en la Sala puede estar una veintena de personas, en la Cámara la mitad, en el Camarín Grande media docena, en el Pequeño dos y en los pasos sólo una. Además, no es recomendable bajar a la galería inferior por el riesgo físico al atravesar una sima, por la pendiente acusada y los desprendimientos acumulados que bloquean el acceso al nivel inferior.

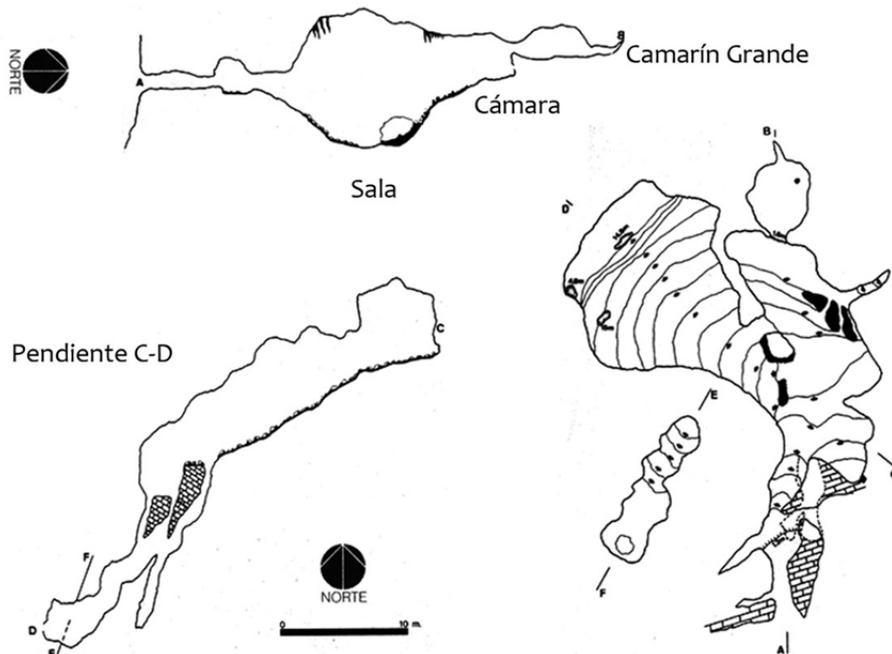
Empezamos a entrar en materia cuando se distinguen tres categorías por la ubicación de los grabados, como rasgo funcional: Límitrofes, de Paso y Frontales, que permiten explicitar el sentido y la naturaleza del significado que acompaña a cada una. Esta ordenación y correspondencia entre la actividad y el sentido de lo representado nos lleva a la interpretación de una señalética y un ritual en el cual, por las características de Cueva Maja, es posible pensar en todas las categorías desarrolladas en *La Edad del Espíritu: lo matricial, la existencia, el límite, el logos, la clave hermenéutica, el suplemento simbólico y el ser del límite*.



Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.



Cueva Maja



Entorno y topografía de Cueva Maja (Soria).

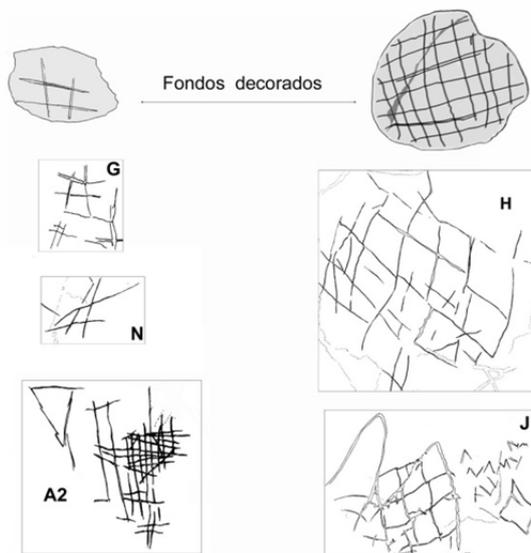


Samaniego, Blanca
 Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
 En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

Recordemos las conclusiones más relevantes del estudio arqueológico de Cueva Maja, donde se trataba de averiguar si fue un espacio ritual, una cueva santuario, o un lugar de habitación.

En primer lugar, su interior es una unidad arqueológica espacio-temporal, fechada en el 2200-1930 BC (99,7%, por la combinación de las muestras de dos hogares, uno en la Sala o área cerca de la entrada y el otro de la Cámara, al fondo de la galería). Quiere decir que los restos arqueológicos responden a un episodio de ocupación único aunque es probable que fuera utilizada en temporadas cortas y remitentes durante un periodo aproximado no superior a 150 ó 200 años. Por los restos faunísticos se sugiere que la ocupación fue estacional, en especial en primavera y otoño-invierno.

Lo importante es saber si los grabados y los materiales pertenecen a la misma ocupación. Se observaron varias asociaciones: un fondo de vasija reticulado del mismo modo que un grabado situado en la pared de la Cámara (H) bajo el cual se encontró; lo mismo ocurre con otro fragmento de fondo signado con una retícula. Los paneles de paso entre la Cámara y los camarines tienen un rebaje que alisa y blanquea la superficie caliza y que rodea los grabados, destacándolos; y se identificó una herramienta de sílex de la Sala que producía el mismo tamaño de surco adecuado al de dichos paneles (L, O-P). Estos datos, junto con la factura cerámica, la estratigrafía y los hogares, fueron indicadores suficientes para deducir la coetaneidad de las manifestaciones gráficas y los restos arqueológicos.



Cueva Maja: vasija con fondo reticulado encontrada bajo el grabado H

Correspondencias de signos reticulados entre materiales y grabados.

Si bien, había que resolver la inversión de densidad entre materiales y grabados en su distribución entre la zona de la entrada y el fondo de la galería. Es decir, por qué en la

Sala había muchos materiales y pocos grabados, y en la Cámara muchos grabados y pocos restos arqueológicos. Así, en relación con actividades cotidianas (preparación de



Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

útiles, de alimentos, almacén y reserva de alimento seco y agua, cocina), el acondicionamiento de la Sala para estos usos está evidenciado arqueológicamente por la restitución de los materiales (principalmente cerámica) en su “posición última original”, es decir, previa a su destrucción post abandono.

En relación con la actividad ritual, la organización del espacio en la Cámara y los camarines está presumiblemente dirigida por la distribución de los grabados. Esta organización, interpretada en relación con la celebración periódica de un ritual, permitía pensar que la división de los espacios del interior no era tal, sino que bien pueden integrarse en un mismo uso, en torno a un acontecimiento, el del ritual sagrado y la fiesta que lo acompaña. Faltaba comprender, en esta hipótesis, la función y el sentido de los escasos grabados de la Sala.

Cómo el lugar está vinculado con el contenido de Lo Simbolizado

Respecto al movimiento en la cueva, convendría un pequeño esfuerzo en imaginar la experiencia de los sentidos, del equilibrio corporal y de la orientación al transitar por ella. Es decir, una cueva, como lugar de experiencia sensorial es la combinación, principalmente, del contacto corporal con el suelo y las paredes, en un espacio caprichoso de formas, húmedo, resbaladizo y sin luz. Ahí se trata de asegurar cada paso hacia delante y de saber encontrar la salida, usando una regla básica para el espeleólogo, la de caminar con tres pies. En contraste, una pequeña iluminación proporciona una cantidad altísima de información visual, porque las paredes están repletas de matices de color, textura y humedad. De manera que los propios rasgos naturales pueden utilizarse como elementos para la orientación o también de lo contrario, dependiendo de las dimensiones del trayecto entre galerías.

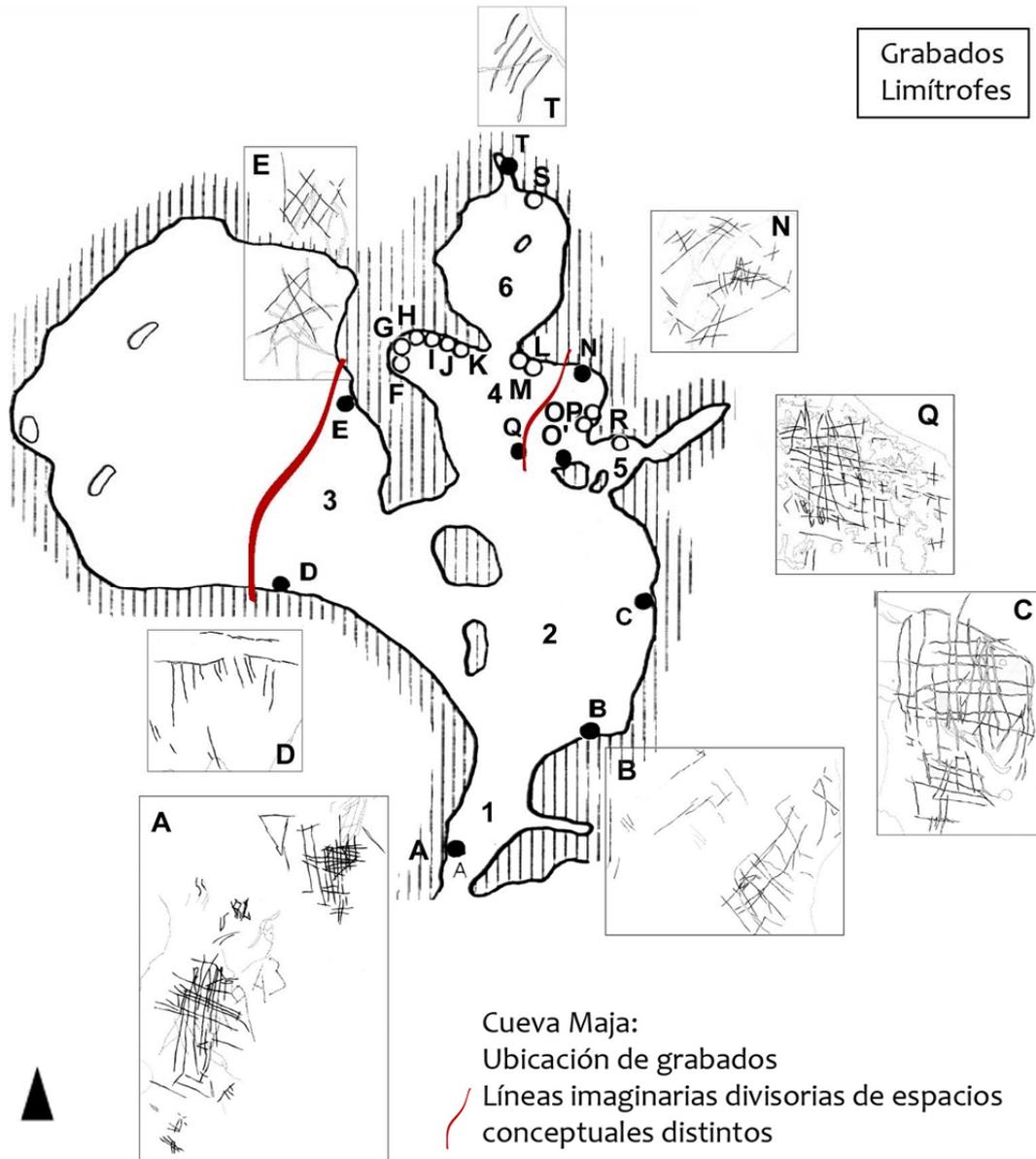
El sonido ambiente es el que surge de nosotros mismos rebotando o perdiéndose en la oscuridad de manera sorprendente, a veces, sobrecogedora otras porque puede ser el signo de un abismo cercano, y en ocasiones puede llegar a ser tranquilizante por la sensación de aislamiento respecto de dimensiones invisibles. A pesar de estas dificultades sensoriales, o mejor dicho, precisamente por ellas, en estos espacios, oscuros, fríos, húmedos, irregulares y silenciosos, se agudizan nuestros sentidos, vista, oído y tacto, trabajan agudamente para recordar cada detalle.

En este escenario, los llamados grabados limítrofes se ponen en relación con la singularidad de lo representado en cada uno de esos lugares elegidos. Estos lugares son posiciones extremas del espacio físico; pero también son accesibles y visibles por uno o dos individuos que, en ese lugar, intentan atravesar cierto límite imaginario del espacio transitable seguro. Es decir, la experiencia y la exploración permiten definir el espacio que es razonable habitar, en términos de seguridad unas veces, para la orientación o la concreción de límites reales, otras.

Observando el plano siguiente, (A) se encuentra al fondo de una gatera, sólo visible por una persona sentada o tumbada; (B) en la pared del arranque de la chimenea, visible por 1-2 personas simultáneamente y de pie, una chimenea que accede al exterior con un tramo de muy complejo ascenso casi vertical; (C) en pared entrante sobre una oquedad del suelo, visible por 1-2 personas muy agachadas, por donde pueden perderse materiales que rueden de forma espontánea pero que se ciega a poca distancia; (D) y (E) en coladas calizas, voladizas, una enfrente de la otra, visibles de pie por encima de la cabeza, al avanzar pegados a la pared en dirección a una sima peligrosa; y (I) en grieta en pared, sólo visible por una persona de pie, coincidiendo con el final de la galería.



Samaniego, Blanca
 Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
 En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.



Cueva Maja: 1 Gatera, 2 Sala, 3 Inicio de sima, 4 Cámara, 5 Camarín Pequeño, 6 Camarín Grande. Ubicación de los grabados *Limítrofes*. Límites espaciales: AT, extremos de la cueva; BC, espacio habitable; DE, comienzo de lo no habitable; Q, comienzo de la Cámara.



Samaniego, Blanca
 Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
 En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

Hemos caracterizado estos grabados limítrofes como signos, del tipo “a → b” (si a entonces b), donde, “a” causa “b” como respuesta. Es decir, pensamos que portan un sentido y ejercen una función propios de la señalización. Aportan el conocimiento para la advertencia sobre el tránsito al ir más allá. Como vemos, el conocimiento aportado es característico del explorador, porque la propia configuración física de la cueva ciega pasos, o porque se utilizan formas caprichosas para indicar la señal o llamada de atención sobre zonas peligrosas. Así se pueden comprender los grabados ubicados en las posiciones extremas de la galería principal y que, digamos, enmarcan el espacio habitado, coincidiendo en éste la mayor concentración de materiales arqueológicos.

Pero también hay grabados limítrofes que aportan un conocimiento característico del sentido o condición simbólica, conocimiento relacionado con el discurso ritualizado, a modo de separador de espacios de discurso y entendiéndose *discurso* en sentido amplio, no sólo un logos, sino también una dramatización, una expresión corporal, un movimiento en el espacio del discurso. En este sentido están entendidos los reticulados: (Q), sobre un bloque calizo marcando la entrada de la Cámara (la Sala se ha dejado atrás al recorrer un tramo ascendente de galería) y (N), en la pared en medio de los accesos a los camarines, separador de dichos accesos, (posiblemente enmarcado con unos postes cuyas bases quemadas están documentadas).

En este proceso de captación del significado de los grabados en posiciones límite, hemos realizado un trabajo deductivo a partir de la experiencia espacial y visual. Sin abandonar este ejercicio, vamos ahora a proceder a una inferencia, la del esquema discursivo, y a una interpretación, la de los grabados testimoniales, en la Cámara y los camarines Grande y Pequeño. A partir de la visibilidad y

la accesibilidad, los grabados se organizan de la siguiente manera:

Cámara (F G H I J K): Grabados bien visibles, dispuestos en serie alternante y armónica sobre las coladas entrantes y salientes de la pared oeste de la Cámara.

Acceso Cámara-Camarín Pequeño (O-P): Visible a nivel de la cabeza, sobre pared caliza blanca, preparada por rebaje de la corteza superficial y respetando las grietas naturales de la pared. Panel acusadamente más grande que el resto de los grabados.

Retorno Camarín Pequeño-Cámara (O’): Visible a la derecha, a nivel de la cabeza, sólo al salir del Camarín Pequeño, en la colada caliza que llega hasta el suelo y flanquea la entrada por la izquierda, enfrente de O-P.

Acceso Cámara-Camarín Grande (L): En alto, sobre pared caliza blanca preparada por rebaje de la corteza superficial y respetando las ondulaciones naturales de la pared. Panel acusadamente más grande que el resto de los grabados. Visible desde la diagonal imaginaria trazada sobre el suelo de la Cámara (cuando ésta se conoce).

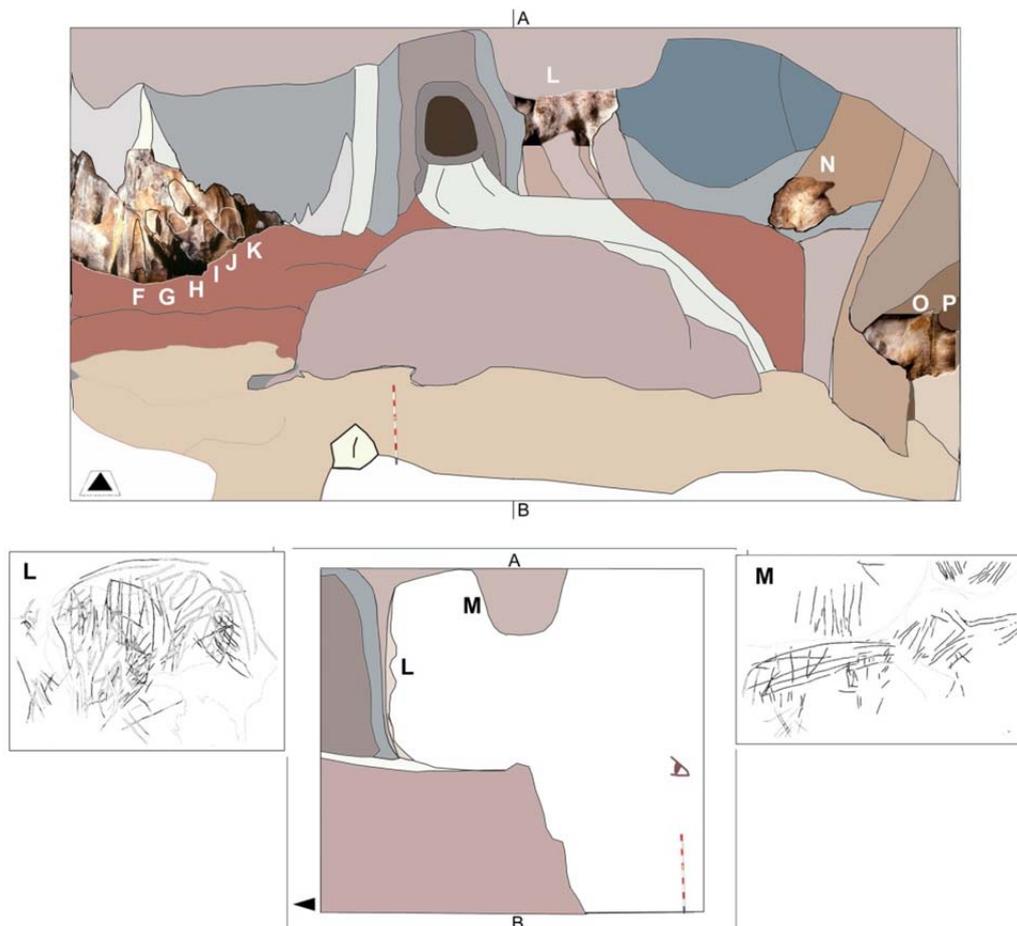
Retorno Camarín Grande – Cámara (M): En alto, visible a la derecha y a la altura de la cabeza, sólo al salir del Camarín Grande, inscrito en la parte interna de la roca abovedada que al acceder estaba oculta.

Camarín Pequeño (R): Bien visibles, dispuestos en la única pared aprovechable del Camarín Pequeño por su superficie alisada y blanda.

Camarín Grande (S): Bien visibles, dispuestos en serie armónica con las coladas entrantes y salientes de la pared frontal, sobre fondo blanco de la caliza desconchada (mal conservados).



Samaniego, Blanca
 Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
 En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.



Cueva Maja: distribución de grabados en la Cámara y en el paso al camarín del fondo

Grabados en la Cámara y en los accesos a los camarines: L al Camarín Grande; OP al Camarín Pequeño.

Reproduciendo el movimiento para visualizarlos, podemos plasmar las categorías que venimos proponiendo aunque desconozcamos su simbolismo:

Grabado Limítrofe (Q). Significado Espacial: “Atravesando el Acceso, marcado en (Q), comienza un nuevo espacio, distinto del que <dejamos atrás> (la Sala, “lo conocido”)”

Grabados Frontales (F G H I J K), portadores del discurso director, logogramas que representan elementos esenciales del discurso. Significado Espacial: “Estamos ante

F, G, H, I, J, K, reconociendo su existencia y su sentido...”

Grabado Limítrofe (N), que separa los accesos a los camarines. Significado Espacial: “Estando en la Cámara, tenemos la posibilidad de acceder a dos lugares distintos, más ocultos, cuyo interior no es previsible desde aquí. El inicio para abandonar <el aquí> y acceder a esos nuevos espacios está marcado en (N).”

Grabado De Paso (O-P), “en el acceso a”. Significado Espacial: “Para acceder al Camarín Pequeño he de introducirme, <yo solo>, por un



Samaniego, Blanca
 Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
 En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

estrecho paso rocoso, ignoro lo que sentiré ahí dentro...”.

Grabados Frontales (R). Panel compuesto de antropomorfos y trazos repetidos, portadores de un tema relacionado con el que llega a este lugar. Significado Espacial: “*Ante (R) sé que otro ha estado aquí, <yo> estando aquí, en lo más recóndito, en lo más profundo de la tierra, dejo mi huella...”*”

Grabado De Paso (O’), “volviendo desde”. Significado Espacial: “*Ahora lo veo, es la señal de que vuelvo a la Cámara”*”.

Grabado De Paso (L), “en el acceso a”. Significado Espacial: “*Para acceder al Camarín Grande tengo que subir <yo solo> por un pasillo rocoso y abovedado, a pesar del vértigo <quiero ir>”*”.

Grabados Frontales (S). Panel compuesto de antropomorfos y trazos repetidos, portadores de un tema... relacionado con el que llega a este lugar. Significado Espacial: “*Ante (S) sé que otro ha estado aquí, <yo> estoy aquí, en lo más recóndito, en lo más profundo de la tierra, y dejo mi huella...”*”

Grabado De Paso (M), “volviendo desde”. Significado Espacial: “*Ahora lo veo, es la señal que <me> reconduce a la Cámara”*”.

Inferir la Temporalidad

Los significados espaciales de los grabados se basan en la experiencia del espacio y del movimiento que se da en él. Por este procedimiento, hemos inferido que los grabados frontales de la Cámara son los portadores guía del discurso ritual porque su frontalidad enfatiza una presencia, el significado mismo. Pero, indudablemente, la localización y el movimiento no son los únicos parámetros que han intervenido en los mecanismos de simbolización (o significación). Hemos practicado otro mecanismo de captación, ahora para establecer el contraste entre lo singular y lo repetido, al captar la repetición tenemos la posibilidad de detectar diferencias en la

simbolización dentro una misma categoría. Es el caso de la diferente naturaleza entre grabados Frontales, los de la Cámara y los de los camarines.

Este parámetro, entonces, responde a la práctica de la función simbólica que trata de captar lo singular frente a la repetición, captar el gesto único en contraste con la acción repetida como una copia, la imitación. Captar esta diferencia nos conduce a la interpretación de un significado singular, en una acción planificada, en contraposición al significado compartido y común en la imitación (espontánea). Pero, también, puede decirse que nos permite diferenciar lo simbolizado en un momento o en muchos momentos. Es decir, nos abre el camino para inferir la temporalidad de diferentes acciones.

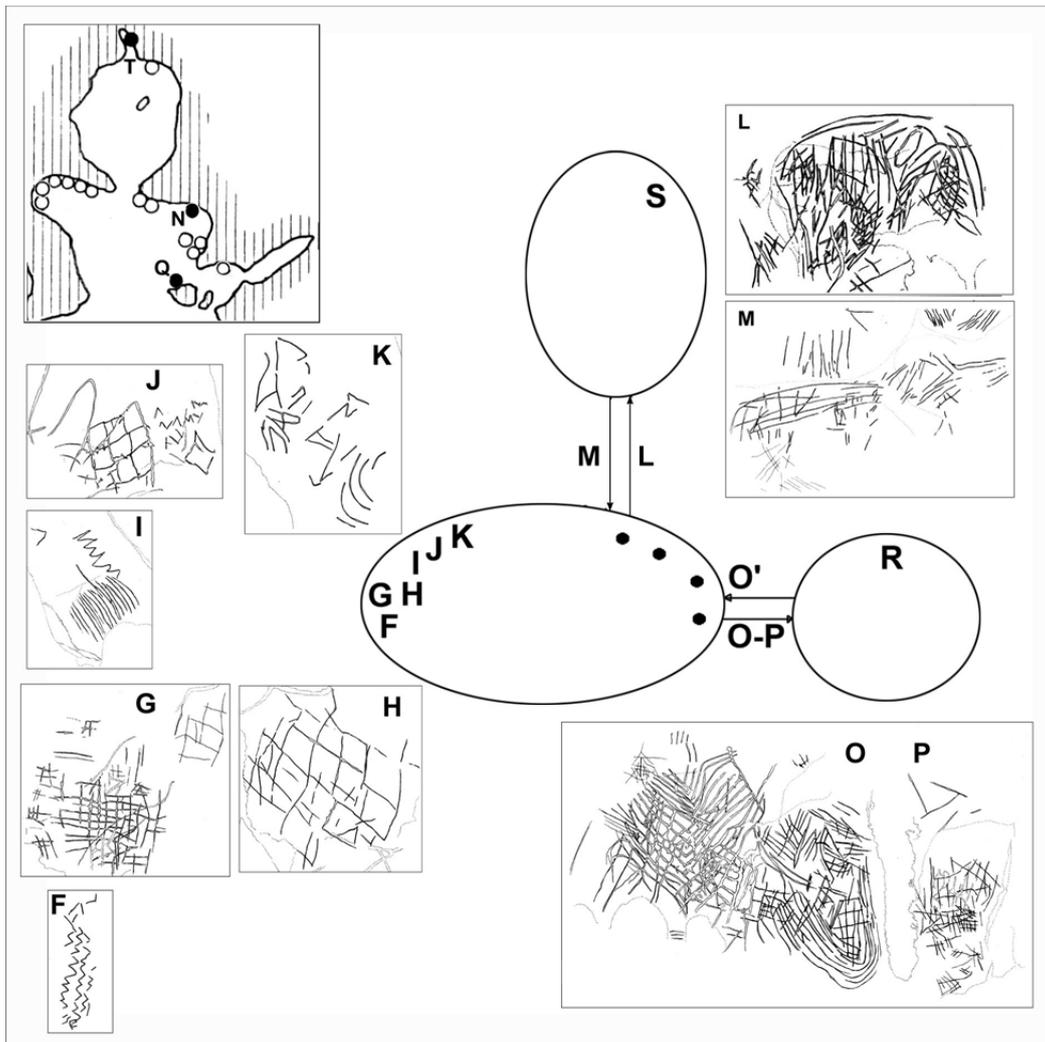
Al aplicar este procedimiento tenemos que los grabados Frontales de la Cámara son singulares, incluso los que nos parecen variantes de sí mismos (como los que llamamos reticulados). Singulares en aspecto y en ubicación, aunque relacionados entre sí por la alternancia natural de color y disposición (coladas entrantes y salientes) a modo de sintaxis.

Si estamos en lo cierto, como inferencia simbólica, estos grabados Frontales se han inscrito como símbolos del tipo $b \rightarrow a$ (b representa a), donde b evoca la existencia de a.

Por la composición espacial y dado que gozan, además, de un énfasis especial, los grabados De Paso se inscriben también de modo singular, como símbolos del mismo tipo $b \rightarrow a$ (b representa a) donde, b evoca la existencia de a. Y, a partir del énfasis, representan asimismo el estado de acción para acceder a A. Es decir, no sólo se trata de representar A sino también de acceder a él, puesto que se encuentran en el lugar del tránsito.



Samaniego, Blanca
 Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
 En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.



Esquema de discurso ritual en la Cámara y camarines.

Sin embargo, la inferencia que nos conduce a la posibilidad de interpretar la temporalidad de la acción, se produce, precisamente, al detectar la huella de lo repetido. Hablamos de los grabados frontales de los camarines (R) y (S), que contienen trazos repetidos y, lo más importante, series de antropomorfos, todos de tamaño pequeño. Trazos dispersos, concentrados en un panel, pero formalmente homogéneos, incluso con sus variantes. Lo singular es el lugar y lo repetido es la acción.

Así, hemos interpretado estos trazos como la huella de los que –dramatizando el discurso– accedieron a los lugares más recónditos de la cueva y allí, manifestaron su testimonio de acercamiento hacia lo simbolizado en el espacio previo. Hipotéticamente, cada una de las unidades de representación en (R) y en (S) responde a la marca que dejó el testigo de cada uno de esos encuentros en que procuraron acceder al “acontecimiento



Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

ritualizado”. De ahí que podemos denominarlos grabados testimoniales.

Se puede decir, entonces, que la suma de estas hipotéticas unidades de representación es, como mínimo, las veces en que tuvo lugar la celebración del discurso ritual. Esto implica, y no está de más recordarlo, una sola conjugación entre los grabados de la Cámara y los grabados de los camarines.

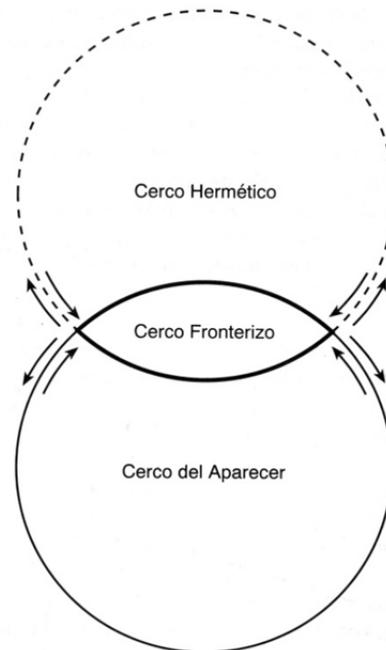
Al contrario, no podemos saber si hubo más ocasiones de reunión en que no se plasmara la huella testimonial. Esto no se puede saber, como tampoco si en cada una de las ocurrencias del acontecimiento ritual tuvo lugar una nueva significación de la experiencia. De ahí que, “*de todos los que accedieron a lo más recóndito, al menos uno, habitó el Límite*”, como dice el cartel de la instalación.

Por último, el movimiento del discurso nos remite de nuevo a (Q), que nos declara el final del espacio ritualizado, la vuelta a la Sala, al espacio de lo cotidiano, de lo conocido humano. Pero, quizá, ahora, este espacio de “lo cotidiano” no es tal sino el espacio de la fiesta, de la celebración en comunión, en común unión con todos, los que fueron y volvieron, los que entraron y salieron, los testigos (en términos de la categoría filosófica de Trías, *Testigo*) y los que estando presentes eran representados en su nombre.

Poco a poco, la salida al mundo exterior atravesando los diferentes espacios de la cueva como etapas de tránsito, es un modo sugerente de cómo se va incorporando la experiencia ritualizada al mundo de cada uno. La incorporación de la experiencia, si se da, se conocerá después, en el mundo real. Es ahí, en el mundo de lo cotidiano, al comentar entre unos y otros, donde se sabrá si ha acontecido algo...

Aplicación de las categorías del *Ser del Límite* en el espacio y simbolismo de Cueva Maja

Hemos tratado de mostrar cómo Cueva Maja puede ser un espacio organizado y habitado para la ritualización de un acontecimiento simbólico. Desde esta perspectiva, el sistema representado allí participa, en modo inferido, de las categorías ontológicas de Eugenio Trías (1994, 1999). Pero, antes de aplicar la tabla categorial en la experiencia del acontecimiento ritual, podemos establecer un paralelismo metafórico entre los cercos en que habita el ser fronterizo (Trías 2001) y los espacios interpretados de Cueva Maja.



Topología del Límite (Trías 2001:87)



Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

Así, el *Cerco del Aparecer*, el mundo, se da en la Sala, en el espacio de la fiesta, del sacrificio, y, por extensión, en el exterior, en el ámbito de la vida cotidiana, lo real. El *Cerco Hermético* puede estar representado en lo más recóndito de la cueva; lo innominado, el pasado inmemorial, lo oculto, el misterio, se anuncia en la Cámara y se “experimenta” en los camarines.

El *Cerco Fronterizo*, aquél donde se habita el *Límite*, es un “lugar” de acceso a lo hermético a la vez que desde él se precipita parte de lo oculto en lo real; espacialmente se encontraría en los tránsitos entre la Cámara y los camarines. Esta alusión de ir y volver en el tránsito, de acceder-a y precipitar-desde, representa las dos caras o lados del *Cerco Fronterizo*. Los dos lados en que se constituye la experiencia del *ser del límite* que, como decimos, si sucede en Cueva Maja, se origina desde la participación en el discurso en la Cámara, atravesando los umbrales a los camarines y manifestando el testimonio de la vivencia sobre aquello que se aparece en el encuentro con lo oculto.

La equivalencia entre los cercos y los espacios de Cueva Maja no es más que un juego de representación que nos permite hablar de la producción simbólica asociada a la experiencia de *lo sagrado*. Una producción simbólica que se articula espacialmente o, dicho de otro modo, para la cual se construye un espacio propio. En este sentido, la articulación de Cueva Maja puede muy bien pensarse como un espacio-templo. Un antecedente del templo, puesto que carece de construcción exterior pero comprende todos los elementos para la distinción y el acceso a lo sagrado.

La composición categorial que plantea Eugenio Trías establece siete elementos constitutivos, sincrónicos, en la experiencia simbólica con lo sagrado, pero que se manifiestan diacrónicamente con la preponderancia histórica de uno de ellos. Son siete

dimensiones del símbolo. Las cuatro categorías primeras: Lo *Matricial* (el pasado inmemorial, evocado), el *Cosmos* (representado por el templo), la relación presencial (el *Testigo*) y el *Logos* (o discurso ritual), que se refieren a las condiciones simbolizantes, “*determinan su despliegue en el cerco del aparecer*” (Trías 1994: 37). Las *Claves hermenéuticas* (la llave que abre el camino hacia el sentido, hacia lo no disponible del símbolo) y el *suplemento simbólico* (referido a lo místico, al límite de las claves hermenéuticas, y mencionado en el ir y el volver) son categorías relativas a lo simbolizado. Por último, la conjunción de las dos partes del *Símbolo*, del simbolizante y lo simbolizado, se da en la experiencia del *ser del Límite*, la séptima categoría (Trías 1994: 32-44). Más tarde, reflexionó este sistema categorial en registro ontológico (Trías 2001) y vuelve, en “El despliegue categorial”, a relacionarlas con la verdad, con los modos en que la realidad se expone:

“Las categorías son, pues, de dos especies: espontáneas, relativas a la aparición de lo que se da, y al modo propio de integrarse el dato en el logos; o reflexivas, en las que ese esparcimiento fenómeno-lógico es reflexionado, o remitido a sus claves de sentido y significación, componiendo el triángulo propio de la razón fronteriza, de su suplemento simbólico y del terminus ad quem de todo este despliegue categorial, que es el ser del límite (que, como veremos, se varía o recrea según lo que suelo llamar principio de variación)”. (Trías 2004: 63).

Pero no se trata tanto de establecer el tiempo histórico, el eón, en que Cueva Maja puede inscribirse conforme a un carácter dominante (por ejemplo, que se podría comprender en el paso del eón Matricial al eón Cosmos, al destacar su carácter de templo); sino que se trata de que, admitiendo que son éstos los elementos esenciales y constitutivos del símbolo, de la experiencia del *ser fronterizo*, y, si es cierto que Cueva Maja se articuló como espacio para el encuentro con lo místico,



Samaniego, Blanca
 Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
 En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

entonces, contiene huellas de estas categorías y, expresamente, huellas de las categorías simbolizantes: *Matriz*, *Cosmos*, *Logos* y *Testigo*.

La cuestión de la temporalidad que hemos comprometido en la interpretación del simbolismo en Cueva Maja, la identificación de lo singular y lo repetido, está implicada con una sola conjugación del discurso ritual y de la inscripción simbólica en sus espacios. En consecuencia, Cueva Maja ofrece también un medio para pensar el tiempo de la experiencia.

El acontecimiento simbólico en Cueva Maja necesita de un tiempo de preparación, y podemos decir, que de dos modos: 1) la organización fundacional del espacio (singular), 2) la experiencia del espacio (ritual). Este tiempo de preparación es el que anuncia la ritualización como sistema propio del *ser fronterizo*, en la búsqueda del acontecimiento simbólico concreto. Tal anunciación se presume repetida en cada ocasión de celebración ritual, aunque la comunicación del resultado de la experiencia, ya hemos dicho, no se sabe cuándo se da.

De nuevo, espacio y tiempo se enlazan entre sí: el espacio para la experiencia es el modo de vivir el acontecer, el tiempo de la experiencia el modo de entender el acontecimiento. Y viceversa, el espacio es el modo de reproducir la experiencia y el tiempo el modo de vivirla. Sin embargo, el significado de la experiencia realmente no tiene un lugar y tiempo específicos. De esta manera tratamos de decir que el espacio-tiempo del ritual es una disposición, un estado, para una suerte de encuentro, una acción de propiciación ligada a una evocación (expresa o no), pero que no garantiza el encuentro con el Significado. De ahí que el *ser fronterizo* es una condición ontológica.

En la tabla siguiente se propone una correspondencia entre los grabados y el tiempo de la acción con la categoría de la simbolización que participa en el acontecimiento ritual:

Grabados	Experiencia	Tiempo de la Experiencia	Simbolizante Tipo
(A) (B) (C) (D) (E) (T)	Preparación, límites de lo habitable, de lo convenido	Tiempo de Preparación de <i>(doble dimensión)</i>	Mención de Búsqueda del acontecimiento simbólico
(Q) (N)	Inicio de, entre (espacio de inicio del discurso)	Tiempos de Inicio	Mención de Cosmos Operador-Separador
(F G H I J K)	Representación Ritual (espacio del discurso)	Tiempo de rememoración, Invocación ritual	Logos ritual
(L) (O-P)	Ir hacia lo oculto	Tiempo de Búsqueda	Lo Matricial, lo ancestral, ligado con lo místico
(R) (S)	Estado de trance, lugar de experiencia, huella de la presencia	Tiempo de Encuentro	Relación presencial, Testigo
(M) (O')	Volver al “aparecer” (a la Cámara)	Tiempo de Retorno	Mención del Suplemento Simbólico



Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

Hemos entendido, por tanto, que Cueva Maja es un lugar dispuesto para la celebración de un acontecimiento simbólico ritualizado. Y que éste se caracteriza por la presencia de todas las categorías del *ser del límite*, incluyendo un tiempo de preparación y un espacio articulado. Se puede decir que es el sistema de búsqueda y acceso hacia el misterio, ante la necesidad de responder a eso que <me> cuestiona, que abre una incógnita, una incertidumbre.

La condición de posibilidad para esta búsqueda de un acontecimiento simbólico deviene de una experiencia esencial, de una condición ontológica: el devenir de “lo que <me> acontece”. Sin embargo, la experiencia del acontecer simbólico, desde la posición del encuentro, no ritualizado, carece de tiempo de preparación y de espacio-tiempo articulado; es la experiencia de lo nuevo, de lo que “luego” se insertará en el cerco del aparecer.

La culminación del acontecimiento simbólico ritualizado se produce en la comunicación, en la transferencia de la experiencia en el lenguaje. Ciertamente, no se sabe cuándo se da, dónde o a quién. De hecho, la culminación del ritual puede darse o no, y quizá sea este rasgo por el que se manifiesta imperiosamente la necesidad de repetición. En la perspectiva subjetiva, puede que un ritual sea estéril, y no aportar un nuevo

sentido al mundo; pero, en todo caso, ha ejercido su función como vinculante social ante la necesidad de respuesta sobre lo incierto, lo oculto, lo oscuro...

Mantenemos, pues, que existe una diferencia entre las categorías o dimensiones en la experiencia del acontecimiento simbólico que pueden ponerse en relación con la perspectiva con que se observa este fenómeno en el registro arqueológico: la diferencia -entre la búsqueda del acontecimiento simbólico y -el encuentro con lo que acontece. Y que esta diferencia está en relación con la disposición del sujeto.

En un contexto arqueológico de cronología prehistórica, ¿es posible encontrar la huella de esta diferencia entre el simbolismo que participa en un acontecimiento simbólico ritual?

A partir de la interpretación de la expresión simbólica en Cueva Maja, mientras que es posible encontrar la huella en el simbolismo para la búsqueda del encuentro, sin embargo, es imposible, y puede que no exista, encontrar la huella del encuentro. Todo lo más la huella del testigo (al menos uno) en el ritual de búsqueda, tal como sugerimos interpretar el Panel R del camarín, y así se expresó en el cartel de la instalación:



Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.



Entre quienes accedieron
a lo más recóndito de la cueva,
al menos uno habitó el Límite.
Su testimonio es una de estas marcas.

Cartel de la instalación. Panel R: huellas de testimonios.



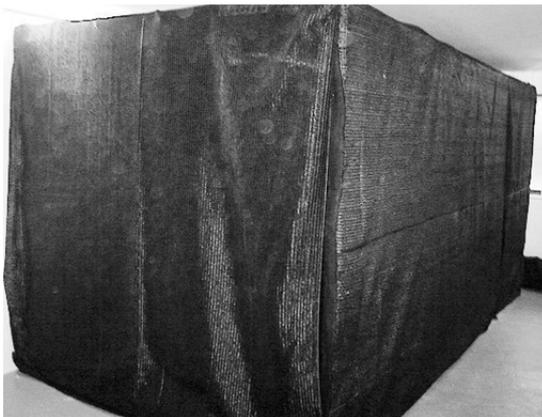
Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

La Instalación

Cueva Maja, como espacio arqueológico interpretado, es transportada al contexto de la expresión plástica. La interpretación y su traslación han sido los ejes conceptuales en el diseño del montaje, resultando un espacio de acción con el interés de provocar en el visitante una experiencia que le sustraiga del mundo habitual y le incite a manifestar su respuesta ante una propuesta de imitación (la repetición, pero de algo desconocido).

El público al que se dirige pertenece a todas las edades y culturas. Aunque, obviamente, en este contexto, se concentró un perfil de alto nivel cultural y, eso sí, de edades entre 10 y 80 años.

El espacio de acción se define en un recinto cerrado, ocupando un área de 3x1,8 m y con 1,8 m de altura, totalmente cubierto para evitar la luz exterior con arpillera en el interior y estera plástica en el exterior, negras.



Aspecto exterior de la instalación.

El interior se construyó con luz, sonido y un elemento para la representación de un espacio de tránsito. Se instalaron dos puntos luminosos: una luz negra en el suelo y centro del interior y luz amarilla tenue en la esquina opuesta a la entrada. Un paisaje sonoro compuesto por la alternancia del interior de una cueva con goteo acuoso y de la reverberación en un cañón. Y el espacio de tránsito, el elemento evocador de Cueva Maja, consistió en la representación de los paneles, L y M, que se visualizan en el acceso y a la salida del Camarín Grande, dispuestos aquí sobre la arpillera negra, dibujados en tiza blanca, y que el visitante se encontraba al entrar y al salir. Las demás paredes del interior se presentaron totalmente limpias, sin trazo alguno.

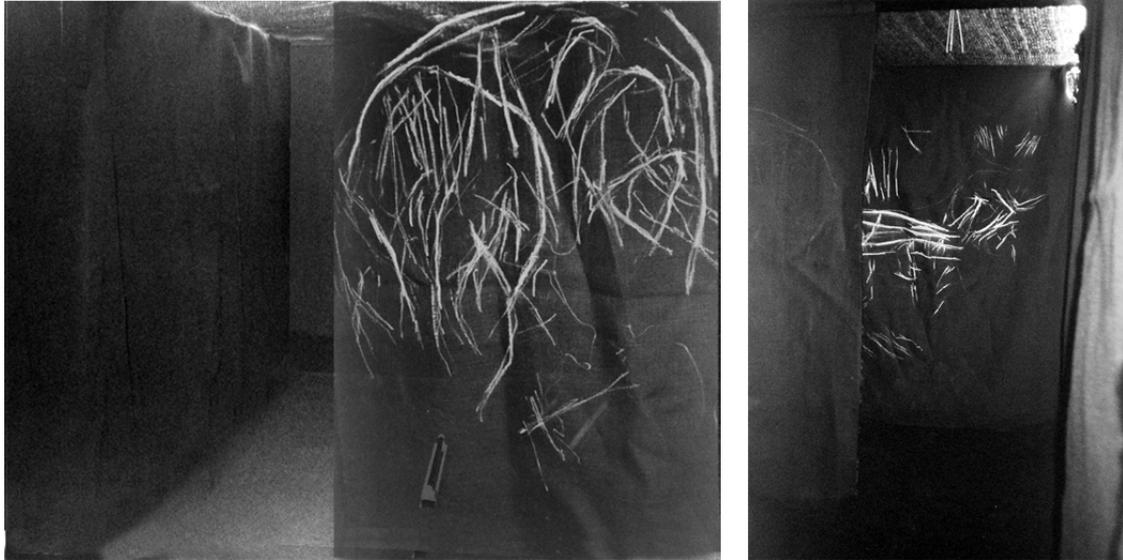


Natalí Larriera preparando el grabado L.

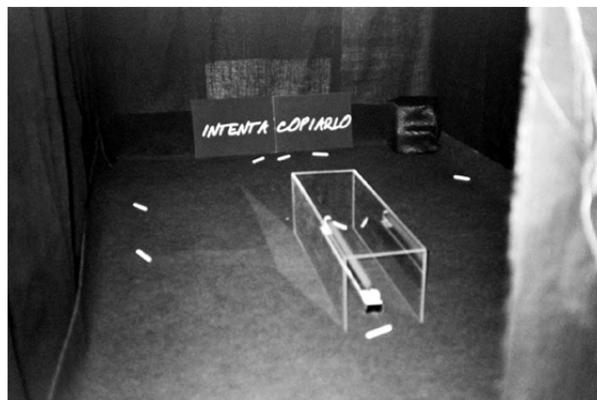
El elemento incitador a la repetición de la acción fue el cartel “*Intenta Copiarlo*”, en letras blancas fondo negro, especialmente destacables gracias a la luz negra. Para la respuesta de los visitantes, unas tizas blancas esparcidas por el suelo de moqueta negra.



Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.



Al entrar: panel L. Al salir: panel M.
Al fondo: *Intenta copiarlo.*



Entre el 10 de diciembre de 2003 hasta el 14 de enero de 2004, con una interrupción durante los días festivos navideños, las paredes de arpillera fueron cubriéndose con trazos, figuras, escenas, palabras..., pudiéndose diferenciar dos etapas.

La primera, hasta el cierre por Navidad, las imágenes se dispusieron en el habitáculo entorno a la luz negra, digamos que en el área que rodeaba el foco de luz central situado en

el suelo. Podía entenderse este foco de luz como el elemento que ordenaba el movimiento en el espacio.

En la segunda, especialmente coincidiendo con la ceremonia de clausura, las figuras dibujadas cubrieron todos los paneles posibles. Incluso la parte posterior de la tela volante donde se representó el grabado L a modo de separador, y en los carteles de comunicación con el visitante.

Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.



¿Por qué “*Intenta Copiarlo*”?

Intenta Copiarlo cuando no hay ningún modelo a imitar (en el estado inicial con las paredes vacías) es una provocación más clara hacia el acto de pensar para el primer visitante que para el segundo y demás visitantes.

Obviamente, existe el riesgo de las múltiples maneras con que se puede entender esta propuesta. Pero el riesgo fue asumido por la consideración de que, en la actualidad, en un espacio artístico de acción donde se insta a la imitación, en general, el participante entiende que no se trata de imitar a otro. Y esto se desprende de la conciencia de individualidad propia de nuestra cultura, a diferencia de otras, contemporáneas o pretéritas.

La disposición del sujeto, en nuestra cultura, entiende que “copiar un símbolo de otro” no tiene sentido, donde “el otro” es otro individuo o algo ajeno a él mismo.

Todos los que dejaron huella, niños y adultos, expresaron algo de sí mismos en relación a lo que el espacio les provocaba: desde símbolos de otros mundos, no terrenales pero tampoco sagrados, expresiones de sentimientos (amor, paz, fuerza) en su lenguaje habitual, evocaciones del imaginario del pasado...

Sólo algunos utilizaron la palabra para redondear (“estoy intentándolo”) o cuestionar (“¿para qué”) la propuesta. Estas excepciones provienen de una relación subjetiva, en dependencia o en conflicto, con el modelo. Representan la expresión del riesgo que antes mencionábamos. Y no es gratuito que, precisamente, la experiencia del riesgo tiene que ver con la relación entre el sujeto y el modelo.

Intenta Copiarlo se refiere, aquí, a la acción y no al objeto. A la experiencia de inscribir un símbolo y no a buscar el símbolo a copiar. Se trata de abordar el riesgo de ser “testigo”.



Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.



Recorrido de las paredes, de derecha a izquierda, y El cartel “*Intenta copiarlo*”, en la situación final.



Samaniego, Blanca
Cueva Maja en “Expresiones del Límite”
En “Homenaje a Eugenio Trías”, CRUCE, 2003
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016.

Agradecimientos

A Sergio Larriera, por su ánimo intelectual y el interés mostrado en este trabajo.

Bibliografía

- Martínez Pulet, José Manuel. 2003. *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*. Editorial Noesis.
- Samaniego, Blanca.; Jimeno, Alfredo; Fernández, José Javier; Gómez Barrera, Juan Antonio. 2001. *Cueva Maja (Cabrerías del Pinar. Soria): Espacio y simbolismo en los inicios de la Edad del Bronce*. Memorias, 10. Arqueología en Castilla y León. Junta de Castilla y León.
- Samaniego, Blanca. 2003. Cueva Maja en “Expresiones del Límite”. En Noticias y recensiones, *Complutum*, 14: 434-444. (Disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/CMPL0303110429>).
- Trías, Eugenio. 1994. *La edad del espíritu*. Ensayos / Destino 20. Barcelona.
- Trías, Eugenio. 1999. *La razón fronteriza*. Ensayos / Destino 44. Barcelona.
- Trías, Eugenio. 2001. *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*. Ediciones Destino. Col. Ánfora y Delfín, 929. Barcelona.
- Trías, Eugenio. 2004. *El hilo de la verdad*. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. Barcelona.
- VV.AA. 2003. *Eugenio Trías: el límite, el símbolo y las sombras*. A. Sánchez Pascual y J.A. Rodríguez Tous, Eds. Ediciones Destino, Colección Imago Mundi 36, Barcelona.