

LA SANTÍSIMA TRINIDAD. ANÁLISIS SOBRE LA RECIPROCIDAD. ENTRE LA IMAGEN Y EL TEXTO
Lic. Laura Casabella Velazco UNGSM

“Ya se completaron nuestros días,
no nos olviden, no nos pierdan,
miren primero sus casas,
miren primero su patria,
establézcanse, multiplíquense...”¹

Transitar el período colonial en América a través de la imagen, significa no sólo la complementación icónica del dogma cristiano; sino advertir que ésta se constituye como el medio, el nexo comunicacional por excelencia entre dos mundos, entre dos cosmovisiones que eclosionan bajo el nombre de conquista.

La misión evangelizadora fue pensada en relación con un proyecto de reforma pedagógico-político, el impartir la doctrina cristiana, no sólo implementó la progresiva “ideoclastia, es decir el aniquilamiento sistemáticos de los ídolos indios”², sino la sustitución y adoctrinamiento en todos los ordenes de la vida y del territorio como lo señala Estensoro, para ello debieron erigir un progresivo método unívoco por el cual llevar a cabo su cometido, el modo de adoctrinamiento también tuvo que modificarse y modelarse en función de lo que la novedosa experiencia exigía, especialmente en el Perú, por lo que la inmutabilidad del dogma cristiano se verá cuestionado por la heterogeneidad que enfrenta.

Por lo tanto en el siguiente escrito nos proponemos analizar el vínculo que versa entre el arte y la palabra en el período Colonial, concebida en esta ocasión como la plena reciprocidad entre estos dos ordenes, como así también expresar mediante el mismo proceso la negación a la que el dogma cristiano pudo verse expuesto, vale decir, identificar la recepción amerindia del discurso doctrinal, lo que equivale a decir la posible traición de la palabra mediante la imagen.

Esta doble lectura podemos encontrarla particularmente entorno de un personaje clave, quien figura él mismo como la conjunción ambos mundos: Phelipe Guaman Poma de Ayala y su representación de la Santísima Trinidad. (Biblioteca Real de Conehage, Dinamarca), el reverso negativo de ésta imagen, o la fisura que hallamos, es la figura del Espíritu Santo, del cual podemos sustraer el análisis que cuestiona la relación forma-contenido, es decir, la identidad planteada.

A diferencia de lo que ocurre con el resto de las imágenes, la mayoría de las representaciones realizadas en el período de la conquista debieron responder estrictamente a preceptos teológico-filosófico cristianos escritos, por lo tanto su trascripción al orden visual pudo significar un espacio de libertad dentro de la opresión.

La apropiación es la respuesta al doble modo de imposición europeo, dialéctica intrincada que caracteriza lo indígena como la potencia negativa, identificándolo con lo demoníaco, falso, erróneo, pecaminoso y lo europeo considerado -potencia positiva-, con lo angelical, verdadero, correcto y puro.

Las imágenes prehispánicas son la evidencia concreta de que el lenguaje y la imagen son reductibles o subsumibles uno al otro, fue necesario que así sea para la conversión y como su correlato el control total del pueblo sometido, de acuerdo con ello vemos emerger de estas representaciones el orden escrito impuesto, lo que significa, claro esta, la doctrina cristiana y algo que posiblemente aún se nos escapa.

Ahora bien, esto que aún elude el intento por ser develado, es lo que ocurre en el pasaje que planteamos, es decir, de un orden al otro, que incluso es representado en algunas de las imágenes de Guaman Poma y de Juan Santacruz Pachacuti Yamqui, donde observamos la imbricación del texto en la figura, es justamente esta continuidad la que nos permite sostener que en la época de la Colonia existe la pretensión de la plena la identidad entre la imagen y el texto.

¹.- ESTRADA MONROY, A., *Popol Vuh*, México, Editores Mexicanos Unidos, S. A., Versículo 779

².- GRUZINSKI SERGE, *La guerra de las imágenes, De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, México, FCE., 1994, p. 40.

Incluso como lo señala Urbano³, debemos relevar la distorsión generada por los propios misioneros al partir impartir la catequesis y con ese traslado el doble simbolismo señalado por Duviols⁴.

Del tránsito del orden escrito al orden visual, al que se vio sometido el dogma cristiano para su posible enseñanza, se advierte la función que debió cumplir la obra, la que no deja de evidenciar el entrecruzamiento entre dos culturas y entre dos órdenes que como sostiene Foucault nunca son del todo reductibles.

Así la imagen se presenta como síntesis dialéctica del proceso Colonial.

En el marco de este choque, el abordaje debe mantenerse en la articulación de ambos órdenes, también nos detendremos en el pasaje de uno a otro, es decir, el tránsito de lo simbólico a lo material, de lo oral a lo escrito, de la representación a la presentación, en rigor, de lo invisible a lo visible.

Una obra de arte no sólo es una configuración formal y estilística enmarcada en la historia, lo que significa un contexto social determinado, sino que está cargada de las categorías en las que se inscribirá tal período histórico y en el caso que nos ocupa, la particularidad del período prehispánico, es decir, la doctrina cristiana impuesta a los indígenas, sin olvidar la triada de personajes por la que la imagen es "filtrada", es decir el comitente, el artista y su inherente subjetividad y el espectador.

Manteniéndonos en la articulación de ambos mundos, los españoles tuvieron dificultades no solo en el modo de transmisión de la doctrina, sino también en precisar cuales eran imágenes autorizadas y mandadas a reproducir por los arzobispos.

El texto de Guamán Poma se presenta ambiguo, en ocasiones los enunciados toman carácter de denuncia más que de enseñanza de la doctrina cristiana, se advierte entonces que la imagen refuerza la violencia y el castigo a la que los indios eran sometidos.

Así mismo cabe señalar la actualidad de las configuraciones del autor en las instituciones andinas de nuestros días.

El dogma cristiano de la Santísima Trinidad, es una imagen compleja, tanto en su concepto, como en las representaciones del mismo, mas aún porque el ideario indígena carecía de tal.

La representación de Guamán Poma nos exige primeramente contemplar alguna de las líneas de investigación que analizan la figura de este autor.

Según Urbano, tanto el texto de Guamán como de Santacruz Pachacuti, tiene dos lecturas contrapuestas; por un lado, la corriente de pensamiento norteamericana que sostiene que estos textos ilustrados "[...] pueden ser la expresión de una religión indígena oculta y reprimida. E insinúan que su catolicismo es una manera de cubrir con un velo su sentimiento religioso andino y la defensa de las creencias y prácticas religiosas de origen prehispánico."⁵ La segunda corriente considera que "[...] no hay doble cara ni muestras de querer esconder lo que sea."⁶ Guamán Poma fue un ardiente y convicto extirpador de idolatrías⁷, lo que significa que contribuyó plenamente al gran relato audiovisual, y a la transposición y traducción en imagen de la doctrina cristiana.

Esta segunda visión invalida la habilidad indígena para reinterpretar y yuxtaponer contenidos propios, aún cuando hay clara evidencia de la destreza plástica del mundo indígena, así mismo Urbano señala la capacidad de reabsorción de estos ritos indios por parte de la Iglesia y el mayor control de la doctrina impartida desde la llegada de los Jesuitas, en conclusión, Urbano hace equivalentes la doctrina cristiana a la extirpación de idolatrías, como Estensoro sostiene la indisolubilidad entre conversión y conquista.

A esta idea Mujica Pinilla podría responder que "[...] la persistencia de formas artísticas clásicas no garantiza la supervivencia de sus contenidos originales."⁸

La funcionalidad de esta imagen radica en ser la remisión de un modo de pensamiento realizando el refuerzo del concepto impartido, pero debemos tener presente que el condicionamiento cultural es para ambos mundos, es decir, por un lado el manipuleo por parte de los doctrineros para conseguir la eficacia de la imagen traducida en el aprendizaje del

³ .- RAMOS, G. - URBANO, H., (comp.), *Catolicismo y extirpación de Idolatrías. Siglo VXI-XVIII*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1993.

⁴ .- PIERRE, DUVIOLS, "Un symbolisme andin du double: la lithomorphose de l'ancetre", *Actes du XLII Congrès International des Americanistes*, París, 4: 359-365. Citado por URBANO.

⁵ .- RAMOS, G. - URBANO, H., (comp.), *Catolicismo y extirpación de Idolatrías. Siglo VXI-XVIII*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1993. p. 27.

⁶ .- Ibidem., p. 28.

⁷ .- Idem.

⁸ .- MUJICA, PINILLA, *op.cit.*, p.28.

evangelio, tanto como en la legitimación de éste, y por otro la reapropiación de la imagen de la Santísima Trinidad llevada a cabo por Guaman.

Se trata entonces de encontrar la alteración de la nueva ortodoxia, el análisis de estas obras siempre es parcial, en tanto como señala Gruzinski si los indios ocultaban sus ídolos, bien pudieron ocultar en la imagen cristiana un modo de comunicación, que incluya negación de lo representado, y claro esta, resulta hasta nuestros días difícil de descifrar porque así debía ser, quedar oculto para el "otro mundo", pensar en la simple copia o transposición de imágenes es quedarse con una mirada euro céntrica del análisis.

Aquí es desde donde se puede comenzar a pensar lo indígena, y la identidad cultural nativa expresada allí, en el cruce de ambos mundos, en imágenes ajenas, que son reinventadas y construyen la transposición cultural característica del periodo Colonial.

En efecto, hacer esta consideración involucra la categoría de originalidad en la obra de Guaman, de allí que Mujica Pinilla agrega "...ignorar que cuando un indígena o un mestizo revelaron capacidad y sensibilidad para los quehaceres artesanales lo único que se aprovechó de ellos fue la habilidad. No se aceptó ni se admitió su posible aporte creativo y, por eso, en lugar de actuar como artista lo hicieron sólo como ejecutantes."⁹

Es interesante ver como se los obligó a realizar una determinada tarea y luego de haberla cumplido con excelente destreza se los descalifica por falta de imaginación, las diferentes lecturas interpretativas dan cuenta de esto, además como bien lo señala Mujica Pinilla "Desde inicios de la evangelización americana, las artes estuvieron bajo el control y la censura eclesiástica".¹⁰ Por lo tanto, inferimos que si fuera el caso, la "ausencia" de imaginación tiene su origen en alguien que no eran los indígenas.

La problemática que presupone el choque de culturas subyace en cada una estas obras develando en lo oculto la resistencia y metamorfosis que el ideario europeo sufrirá en América.

La conquista de la idolatría será entonces tema de debate entre los españoles, por ser considerada el arma ideológica mas eficaz para conversión de infieles.

El análisis del grabado de la Santísima Trinidad descubre como el proceso de evangelización a través del arte se sustento sobre ideario de creencias indígena preexistente, el argumento de Las Casas da cuenta de la capacidad de recepción del pueblo indígena: "la evangelización de América es mucho más fácil porque los cimientos son más dúctiles. La buena semilla del evangelio no cae en roca dura ni en terreno baldío seco."¹¹ Precisamente la base de creencias que tenía el pueblo andino, fue lo que permitió la eficacia de la imagen y su posterior incidencia en la realidad, y por lo tanto llevar a cabo la sustitución de la *enfermedad idolátrica* por medio de la sanidad del Santo Evangelio, lo que equivale a decir que la nueva estructura teológica, incide en todo sistema de organización preexistente.

Así, fue el caso de la Santísima Trinidad, idea que resultaba difícil de transmitir como señalamos anteriormente, Mujica pinilla releva la problemática de la traducción, ejemplificado en el caso del padre Valdeverde y el Inca Atahualpa:

"por decir Dios trino y uno, dixo: Dios tres y uno son cuatro, sumando los números para darse a entender [...] y no pudo decirlo de otra manera porque para aclarar muchas cosas de la religión cristiana no hay vocablos ni manera de decir en aquel lenguaje en aquel lenguaje del Perú, como decir Trinidad, trino, uno persona, Espíritu Santo, Fe, Gracia, Iglesia, Sacramento y otras palabras semejantes, porque totalmente las inoran [sic] aquellos gentiles [...]"¹²

El concepto similar en el área andina que Pinilla denomina, *falsa trinidad*, se conformaba del siguiente modo: Dios trueno (padre), el primogénito y un hijo menor, la relación jerárquica mantenida en la presente orden divino, se refleja en el orden terreno como el Inca Pachacutec y sus dos hijos, Tupac Inca Yupanqui y Amura Tupac Inca, pero en esta igualdad de poder divino y figura se distingue la función político-social de cada miembro, concepción que dista del concepto de Santísima Trinidad cristiana en la cual la relación es de igualdad, de identidad consigo mismo y conforman a su vez una unidad, sin la pertinente atribución en el

⁹ .- Ibidem, Arte e identidad: Las raíces culturales del barroco peruano. En AAVV. *El barroco peruano*. Lima, Banco de crédito del Perú, 2002, p. 3.

¹⁰ .- Ibidem, p. 13.

¹¹ .- URBANO, *op.cit.*, p. 21

¹² .- MUJICA, PINILLA, *op.cit.*, p. 38.

orden empírico. De allí que sostiene Urbano “el propio esfuerzo para encontrar vocablos a los conceptos teológicos del catolicismo obligó a los misioneros a distorsionar, mejor diría a reinventar héroes míticos andinos.”¹³

Arte europeo y arte mestizo confluyen en una misma imagen, resistencias visuales y conceptuales que se unifican. Doble dimensión que pretende solucionar el problema comunicacional entre ambas culturas.

De este modo, la imagen de Guaman describe los elementos narrativos de la representación gráfica, como dice Mujica, “-*per visibilia ad invisibilia*:- había que remontarse a lo invisible por medio de lo visible.”¹⁴

Pasemos, pues, al texto de Guaman sobre la Trinidad:

“Santísima Trinidad. Dios Padre, Dios hijo, Dios Espíritu Santo, un solo Dios verdadero que crió y redimió a los hombres y al mundo y a su madre, la virgen Santa María, y a todos los sanctos y sanctas y ángeles del cielo. Amén.

Me de su gracia para escribir y notar buenos ejemplos, para que de ello tome todos los cristianos, y cienbre y plante, para que echen buena fruta y cimiente para el servicio de Dios Nuestro Señor, y de lo malo los pecadores se enmiende y enfrente su lengua y corazón y su ánima y consencia y a los que la leyere le alumbre el espíritu Sancto y unos y otros se aconsejen y se enseñen y sepan que ay un solo Dios verdadero, la Sanctísima Trinidad en el cielo y en este mundo, Dios verdadero.”¹⁵

Contrapongamos a la interpretación de Guaman a la expresada en la Santa Biblia, en tanto contribuye al siguiente análisis de la imagen:

“Y de repente vino del cielo un estruendo como de un viento recio que soplaba, el cual llenó toda la casa en donde estaban sentados; y se les aparecieron lenguas repartidas, como de fuego, asentándose sobre cada uno de ellos. Y fueron todos llenos del Espíritu Santo, y comenzaron a hablar otras lenguas, según el espíritu le daba que hablasen.”¹⁶

El don de la *gracia* que el mismo Guaman invoca para poder redactar y en consecuencia cumplir con la función pedagógica que se propone, debe entenderse, si bien no hay referencia inmediata del concepto en este punto, como don divino, en el evangelio según San Pablo protagonista de la conversión por la gracia divina, podemos encontrar referencias sobre la gracia en las epístolas a los Gálatas¹⁷. Suspendidos en las dos citas de los apóstoles, debemos inferir que la referencia al Nuevo Testamento aduce a la condición del hombre posterior a la muerte y resurrección de Jesucristo, es decir, en búsqueda de la redención y unidad divina de la que el hombre participa mediante la fe y el intelecto y en el caso de Guaman queda reforzado mediante la imagen, donde se observa el *Dios Espíritu Santo* ubicado en el lugar de privilegio, en el centro-superior de la imagen, a la derecha *Dios Padre* y a la izquierda *Dios Hijo* aquí en esta imagen las palabras de Mujica Pinilla parece ser precisas “...los dos mundos, el terrenal y el sobrenatural de la visión, participan de una misma realidad y una misma consistencia física; los personajes celestiales pesan y se apoyan en el suelo igual que los humanos, de los que solo se diferencian por el halo luminoso que los rodea”.¹⁸ Como señala Mujica Pinilla, en las composiciones de los artistas cuzqueños pueden percibirse interpretaciones más libres, en el drapeado de los personajes, etc., Guaman es uno de ellos.

¹³ .- URBANO, *op.cit.*, p. 13

¹⁴ .- *Ibidem.*, p.12.

¹⁵ .- GUAMAN POMA DE AYALA, FELIPE, *El primer nueva crónica y buen gobierno*, Trad. J.L. Urioste, Siglo Veintiuno, Bs. As. p. 2.

¹⁶ .- SANTA BIBLIA, *Hechos II* (2,3,4)

¹⁷ .- *Ibidem.*, La epístola de San Pablo a los Gá. – “Estoy maravillado de que tan pronto os hayáis alejado del que os llamó por la gracia de Cristo, para seguir un evangelio diferente. (1, 6) “pues yo ni lo recibí ni lo aprendí de hombre alguno, sino por la revelación de Jesucristo.” (1, 12)

¹⁸ .- MUJICA PILLILLA, *op.cit.* p. 12.

El carácter del arte andino es propiamente relacional en tanto se constituye en el cruce entre lo dialógico y lo figurativo.

Lo expuesto abre paso a la primera cuestión planteada, es decir el vínculo entre la imagen y la palabra. Guaman Poma de Ayala graba y escribe la pugna irresoluble entre dos sistemas, la relación entre ellos bien podría ser la oposición, pero resulta ser de complementariedad.

La trampa operatoria es de doble entada, repite, compensa, arranca la plena reciprocidad entre la figura y el texto, manifiesta lo mismo dos veces, duplica. Este exceso anhela disolver el límite entre el "...mostrar-nombrar; figurar y decir, reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer"¹⁹, refleja el asedio a la misma cosa desde dos órdenes distintos discursivo-pictórico y sólo en la conjunción de ambos caemos en la trampa de la simplicidad tautológica.

Las letras se vuelven imagen de si mismas al mismo tiempo que nombran la figura que ilustran, se conforma de este modo la representación de lo representado, un título y su respectiva representación, en el se duplica el concepto. Se auto refiere, se auto pronuncia y en el juego entre la afirmación y la negación se descubre el pasaje de un orden al otro sin subordinación posible.

El espacio plástico da lugar a la palabra y hace de ella un elemento plástico más, pero la soberanía de la significación del texto demarca su territorio, pero recurso plástico aplicado escapa de toda restricción.

El grabado permite la coexistencia del discurso, que siempre es en el tiempo y la configuración visual que siempre es en el espacio, efectúa la posibilidad de integración en un mismo plano de dos niveles escindidos.

En la unidad de ambos órdenes radica la más profunda de las separaciones, posibilidad de múltiples entrecruzamientos donde se envisten mutuamente en un combate que genera la oposición irresoluble entre lo visible de la figura y el texto, en ese estado de cosas no visible reside la ligazón de la que puede articularse la posible operación encubierta de Guaman Poma.

Aparece entonces, la segunda preocupación planteada, que versa sobre la posible negación a la doctrina cristiana, puede observarse que la representación del Espíritu Santo figurado en la imagen de una paloma, presenta cierta ambigüedad figurativa y más bien, puede remitir a un ave local a la que se le adiciona una corona simbolizando santidad, que a su vez irradia rayos de luz divina que se reiteran sobre la cabeza del indígena arrodillado y "coronado" con la don de la gracia.

Hay entonces dos textos a relevar para nuestro análisis referente a la simbología de los pájaros que nos permite una amplitud en el plano del sentido de la imagen del "la paloma" el Texto es *El paraíso de los pájaros parlantes*²⁰ de Teresa Gisbert. Y otro de Mujica Pinilla *Ángeles apócrifos en la América virreinal*²¹

Allí la autora sostiene que la imagen de la paloma es equiparada con seres angélicos como en el caso de la imagen de la Anunciación y en el Bautismo de Cristo, donde *Dios envía su Espíritu en forma de paloma*, señala el vínculo entre *ángel-ser divino-pájaro*.

Mujica Pinilla por su parte trae a la discusión a E. Yacovlef quien demuestra que "los tres géneros de aves conocidas en el Andes (cóndor; buitres; halcón; gavián; águila) fueron consideradas como los animales totémicos y progenitores de las tribus y clanes por sus cualidades guerreras. [...] y a Flores Ochoa en referencia al cóndor "porque esa ave era uno de los símbolos sagrados y ellos mismos se convirtieron en estas aves al huir de ciudad del Cuzco."²²

Este análisis de Pinilla nos permite observar que en la imagen de la paloma que Guaman recrea tiene un tamaño mayor, garras son más preponderantes, sus alas y cola no se corresponden a los de una paloma, sino más bien a cualquiera de aves autóctonas mencionadas.

Se restablece así el paralelismo entre ambos mundos, si contraponemos que para el dogma cristiano la imagen de la paloma es la encarnación del espíritu de Dios, y para el ideario indígena estas aves son la presentación de un conjunto de ideas, incluso denominado *Huaman*, "triumfos militares, gloria, supremacía" bien pudo la imagen de Guamán simbolizar,

¹⁹ .- FOUCAULT. M. *Esto no es una pipa*, Anagrama, Barcelona, p. 34.

²⁰ .-GISBERT, TERESA. *El paraíso de los pájaros parlantes*, La paz, UNSLP, 1999.

²¹ .- MUJICA PINILLA, RAMON, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, "Los ángeles de la conquista y las plumas del sol", FCE, 1996.

²² .- MUJICA PINILLA, RAMON, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, "Los ángeles de la conquista y las plumas del sol", FCE, 1996. p.

que si bien la imagen de la Santísima Trinidad Cristiana era representada, el Espíritu continuaba siendo indígena y que el mensaje es el fortalecimiento y reivindicación del Imperio Inca, o bien el retorno de la presencia del poderío incaico.

Por lo tanto, de la imagen ambigua de la representación de Guaman podemos realizar dos lecturas, por un lado mostrar cómo a partir de esta se lleva adelante el proceso de adoctrinamiento religioso exponiendo el rol fundamental de la imagen prehispánica que combina y refuerza el orden discursivo con orden plástico, por otro lado aporta la reapropiación y posible resignificación de la misma.

Ésta es la idea que tomamos como hilo conductor de la investigación, tanto en el orden escrito, cuanto en el orden visual, este vínculo complejo permitió caracterizar el estatuto de la imagen en el período Colonial.

En virtud del vínculo antes mencionado entre la imagen y el relato concluimos que la identidad entre los órdenes respondió a un procedimiento necesario para llevar a cabo la misión pedagógico-política de los españoles.

El tránsito de la comprensión escrita mediante la figuración plástica supone en efecto el encadenamiento y la complementariedad entre ambos órdenes, se comprende la razón por la que se dio por sentada la convergencia total de uno a otro y en esa presunción puede verse la fisura.

Del esfuerzo de las órdenes cristianas por provocar la identidad, resultó que la construcción de la imagen prehispánica no es ni lo meramente doctrinario, ni la plasmación plena de la cultura indígena; sino esa sustancia media que ilumina y posibilita ver la resignificación de un largo proceso de cruces y reapropiación cultural.

Decodificar ese momento intermedio es justamente parte de la recuperación histórica que comienza a emerger, es decir, pensar lo indígena como un mundo propio.

¿No es esto al mismo tiempo desmontar la interpretación histórica unilateral del conflicto? Continuar leyendo únicamente con categorías europeas la historia andina, es mantener el modelo epistemológico limitado de la Colonización.

Como sostiene Schelling en *Las edades del mundo*²³, la verdad no se encuentra en los extremos, es un proceso permanente de contracción y expansión, un tránsito de lo indígena a lo europeo, de lo verdadero a lo falso, de lo negativo a lo positivo, del paganismo a la santidad, de la condena a la salvación, la representación a la presentación, de lo social a lo natural; un movimiento de lo oculto a lo manifiesto, de lo oscuro a lo luminoso; todo al mismo tiempo en una mutabilidad constante.

Sin la mutua contribución de ambos mundos no puede pensarse el nudo central del problema que sólo podemos captar a través del arte, por encima del flujo histórico las obras continúan develando realidades silenciadas, así contribuyen a la reconstrucción del pasado.

En la imagen de Guamán lo material del grabado y lo inmaterial del discurso coaccionan.

En efecto, si por un lado la imagen ha de marcar, clarificar el concepto teológico cristiano, por el otro es necesario buscar el posible uso simbólico que reside allí, esto permite la expansión del significado y como señalamos a partir de Foucault, el carácter dudoso de todo traspaso.

Queda así abierto el camino para rastrear los posibles entrecruzamientos entre ambas modalidades y develar la dinámica inmanente por la que la imagen pueden se filtrarse propagarse y difundirse.

²³ .- SCHELLING, F. W. J, *Las edades del mundo*, Madrid, Akal, 2002.

