

Vibraciones y matices inaprensibles

Ungraspable vibrations and nuances

Gabriela Lobato Ramos

Artista visual mexicana. Estudiante del Doctorado en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México. Acreedora de la beca de producción artística FONCA, México (2022) y Common Ground para investigadores emergentes, París (2025). Realizó una estancia doctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona (2024). Su obra explora los límites verbovisuales entre imagen y poesía.

Correo: gabblobato@gmail.com

Fecha de recepción: 30/10/2025

Fecha de aprobación: 27/11/2025

Resumen

Este ensayo explora la imagen como un fenómeno marcado por lo que Emmanuel Alloa (2025) nombra como un ser al borde del no-ser, entendido como la fragilidad y provisionalidad de su existencia. Lejos de radicar su fuerza en una identidad fija o un significado estable, la potencia de la imagen se encuentra en su capacidad de aparecer de manera mutable y relacional, en la interacción con la mirada y los cuerpos que la contemplan. De tal manera, los diversos medios de reproducción y circulación en donde se insertan las imágenes juegan un papel fundamental en la forma en que esta impermanencia de la imagen aparece y se transforma dependiendo de la superficie y materialidad que adquiera. Para el desarrollo de este ensayo, tomaré a manera de estudio de caso, una obra de mi producción artística para reflexionar sobre las implicaciones de la materialidad de la imagen y su resistencia a ser aprehendida en su totalidad por los dispositivos de captura digital, así como las implicaciones que esto tiene en la forma en que nos acercamos a las imágenes.

Palabras clave: imagen, poesía, visualidad, materialidad

Abstract

This essay explores the image as a phenomenon marked by what Emmanuel Alloa (2025) calls a being on the edge of non-being, understood as the fragility and provisionality of its existence. Far from residing in a fixed identity or stable meaning, the potency of the image lies in its ability to appear in a mutable and relational way, in interaction with the gaze and the bodies that contemplate it. In this way, the various media of reproduction and circulation in which images are embedded play a fundamental role in how this impermanence manifests and transforms, depending on the surfaces and materialities they acquire. For the development of this essay, I will take one work from my artistic practice as a case study to reflect on the materiality of the image and



its resistance to full apprehension by digital capture devices, as well as the implications this has for the ways we engage with images.

Keywords: *image, poetry, visuality, materiality of the image*

Introducción

Hay un sistema de imágenes que llamo mi percepción del universo y que se trastorna de arriba a abajo por suaves variaciones de cierta imagen privilegiada, mi cuerpo. Esta imagen ocupa el centro; sobre ella se regulan todas las otras; todo cambia con cada uno de sus movimientos, como si se hubiera girado un caleidoscopio. (Bergson, 2006, p. 43)

Un entramado de imágenes que nos sostiene y nos desborda, un tejido vibrante donde cada gesto del cuerpo reconfigura el modo en que el mundo se muestra. Como en el caleidoscopio de Bergson (2006), basta un mínimo giro -un temblor, un parpadeo, una vibración- para que el entramado se reconfigure. En este giro imperceptible se revela la fragilidad de la imagen: no es un objeto transparente ni fijo, sino un acontecimiento que se renueva con cada giro que la atraviesa, con cada cuerpo que la encuentra; un vaivén entre lo que aparece y lo que se oculta.

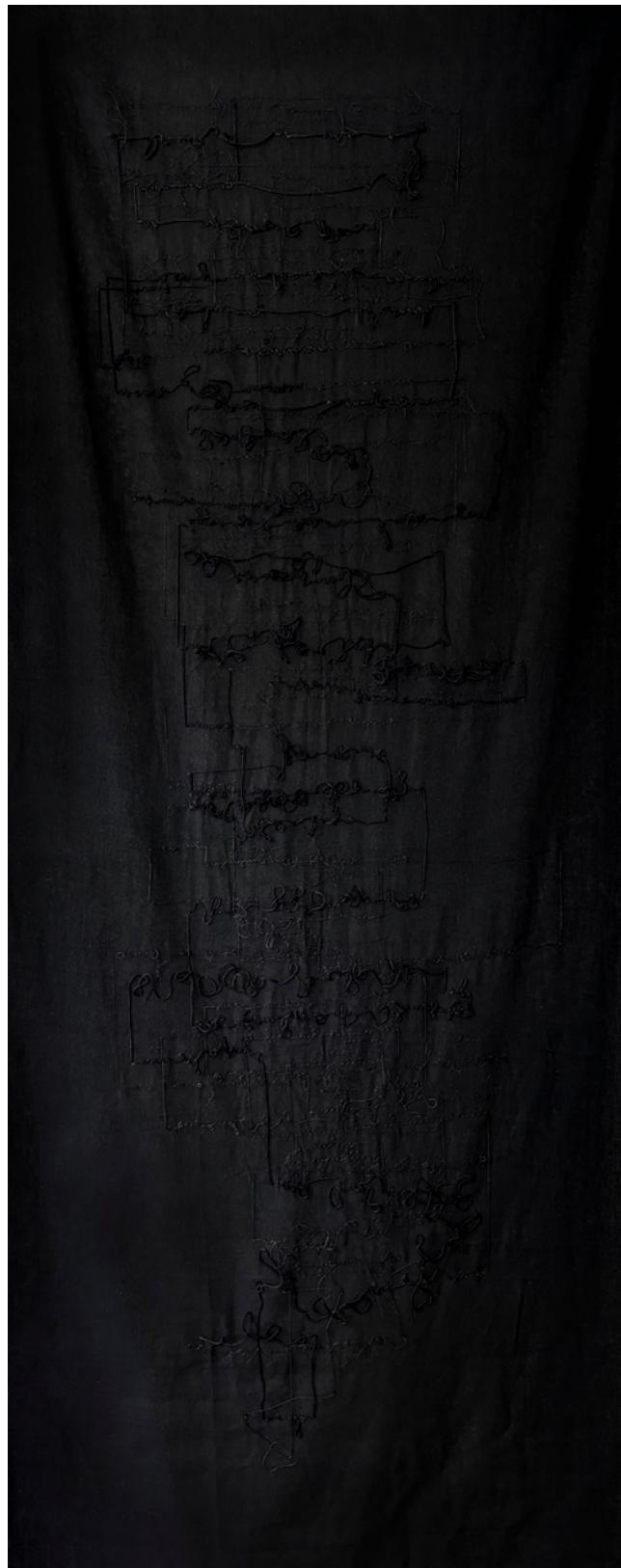
La técnica, diría Flusser (1990), interviene en ese movimiento no solo como mediación entre el sujeto y el mundo, sino como un nuevo modo de organizar y disponer la experiencia dentro de un contexto social, cultural y tecnológico específico. De tal modo, la tecnología moldea formas de mirar, pensar y actuar frente a las imágenes y el mundo.

En el contexto hegemónico actual nos enfrentamos ante una creciente digitalización y sobreabundancia visual donde la imagen entra en un flujo apabullante donde “nuestros ojos, de tanto ver, ya no ven” (Soto Calderón, 2020, p. 13). Flusser (1990) ya advertía que el problema no reside en la técnica en sí, sino en la falta de conciencia sobre sus mediaciones que lleva a una automatización. ¿Qué movimiento con la imagen podríamos realizar las artistas y las espectadoras para resistir o articular otras posibilidades ante este flujo automatizado que lleva consigo la digitalización sin conciencia a la que apuntaba Flusser?

Para ahondar en esta pregunta, quisiera presentar una obra de mi producción artística con la finalidad de pensar con ella una forma de resistir ante ese flujo de circulación hegemónico. Resistir en el sentido que Soto Calderón (2023a) propone en relación a las imágenes, comprendiéndolas “en su dimensión sensible, que aporta una dimensión diferente ‘contra algo’. Más bien remite a la manera de trabajar con lo sensible y no se deja fijar en un sentido particular” (p. 57). Una resistencia que es otro modo sensible de aparecer y que se abre a una indeterminación para seguir produciendo afectos, intensidades y desviaciones. La imagen resiste en tanto se rehúsa a fijarse, en tanto continúa vibrando en el umbral entre lo visible y lo que permanece opaco.

Figura 1

Gaby Lobato, *Cuando la voz se corta, Poema 2.J (vista frontal)*, dibujo bordado a mano con hilos de diferentes grosores sobre lino, 80 x 200 cm, 2024.



La imagen entre lo visible y lo inaprensible

“Separa los labios e, incapaz de pronunciar palabra alguna, incapaz de articular lingüísticamente la desarticulación que llena la mirada, muerde, así, el aire”
(Rivera Garza, 2015, p. 10).

Cuando la voz se corta, es un proyecto que surge desde la imposibilidad del decir, desde la impotencia para conformar en palabras lo que el cuerpo experimenta durante la declaración poética. Escribiendo desde un -mi- cuerpo frágil, vulnerable y titubeante que busca formas de hacer presente lo que lo ha atravesado. Esta necesidad desembocó en una obsesión por intentar acercarme a lo inaprensible que conlleva la declaración poética: las variaciones en la respiración, los silencios prolongados, la cadencia de la voz. Es decir, aquello que sucede en lo que Mitchell (2019) denomina los límites verbovisuales, que implican una zona de productiva confusión entre signos y sentidos que da lugar a un tercer elemento que no es ni imagen ni texto. Se trata de algo que se encuentra más allá de los límites de ambas representaciones, pero que, al mismo tiempo, surge y depende de ellas; de sus diferencias y similitudes.

En este encuentro entre imagen y poesía desde los límites verbovisuales, el movimiento del cuerpo, los gestos de la boca al articular las palabras y las variaciones de la voz y la respiración adquieren una relevancia particular para pensar -desde el dibujo bordado a mano- la dimensión inaprensible del encuentro poético. De tal manera, el proceso que sigo para la realización de este proyecto consiste en leer un poema en voz alta, concentrando toda mi atención en la forma en que mi cuerpo está siendo atravesado durante la declaración. Leer en voz alta pone en movimiento las palabras de otra manera: el tiempo y el espacio atraviesan el cuerpo de un modo distinto al que lo hacen en el papel o el soporte desde el que se lee; la vibración de la voz se expande por el aire en cada exhalación para vibrar no solo en mi cuerpo sino en todo lo que me rodea. Es una experiencia física, un ritual efímero que constituye el punto de partida para, posteriormente, comenzar a bordar.

Durante el bordado de cada pieza, las sensaciones corporales extraídas de la declaración poética se combinan con las sensaciones provenientes de la memoria, los afectos y efectos que, guiados por la intuición, generan una especie de escritura ininteligible conformada por un entramado entre vista, oído y tacto. En este sentido, es importante recalcar que las piezas que conforman este proyecto no son una traducción del poema leído, sino rematerializaciones de las sensaciones corporales producidas durante y después de la lectura poética, donde el tiempo introspectivo y lento del bordado acciona el cuerpo de otra manera e introduce diferentes capas de sensaciones y afecciones.

Escrituras ilegibles conformadas por residuos de palabras o, más bien, casi gestos que evocan lo que Benjamín Valdivia (2001) menciona respecto a la poesía, entendida como aquello que “no radica en el acto del lenguaje, sino en una especie de agregado al acto mismo del lenguaje” (p. 57). Valdivia pone énfasis en la dimensión sonora y gestual del acto poético, apuntando a su capacidad para evocar e invocar lo ausente e invisible que está más allá del lenguaje y que requiere de un cuerpo para acontecer: “una palabra hablada consiste en una serie de movimientos en la laringe y en la boca, combinados con la respiración [...] vinculada al saldo postcorporal” (Valdivia, 2001, pp. 56-57).

En esta experiencia corporal performática con la palabra hablada, el contacto lento con la tela y el gesto con el hilo permiten que la imagen comience a adquirir forma. Así, mientras la imagen adquiere cuerpo a partir de los procesos de prolongación y rematerialización que se dan

en el ritual efímero que mencioné previamente, la escritura pierde legibilidad; solo quedan restos de letras, huellas mínimas del texto que se ponen en movimiento en la imagen para que algo que excede al lenguaje comience a aparecer y adquirir otra materialidad. Esta, sin embargo, se mantiene en tensión entre el ‘ver’ y el ‘leer’, al conservar indicios que remiten a un texto ahora ilegible. Una ilegibilidad que no pide ser descifrada ni comprendida racionalmente, sino que apunta a otras maneras de acercarse a la imagen.

La ilegibilidad, por lo tanto, abre espacio a lo indeterminado, a lo que se resiste a ser aprehendido en conceptos, para expandirse y desbordar el gesto. Sucede desde los bordes de la imagen y el texto, e implica un proceso de alteración que como menciona Soto Calderón (2022), es también “un proceso de agregación, no de un consenso en donde el régimen de presentación sensible va siempre de la mano de un régimen de significación, pero sí de unión, apropiación e identificación momentáneas” (p. 42). Para abordar la imagen no desde “un dominio de signos, más bien para explorar las estructuras de las imágenes allí donde se construye un punto singular de fricción.” (p. 42).

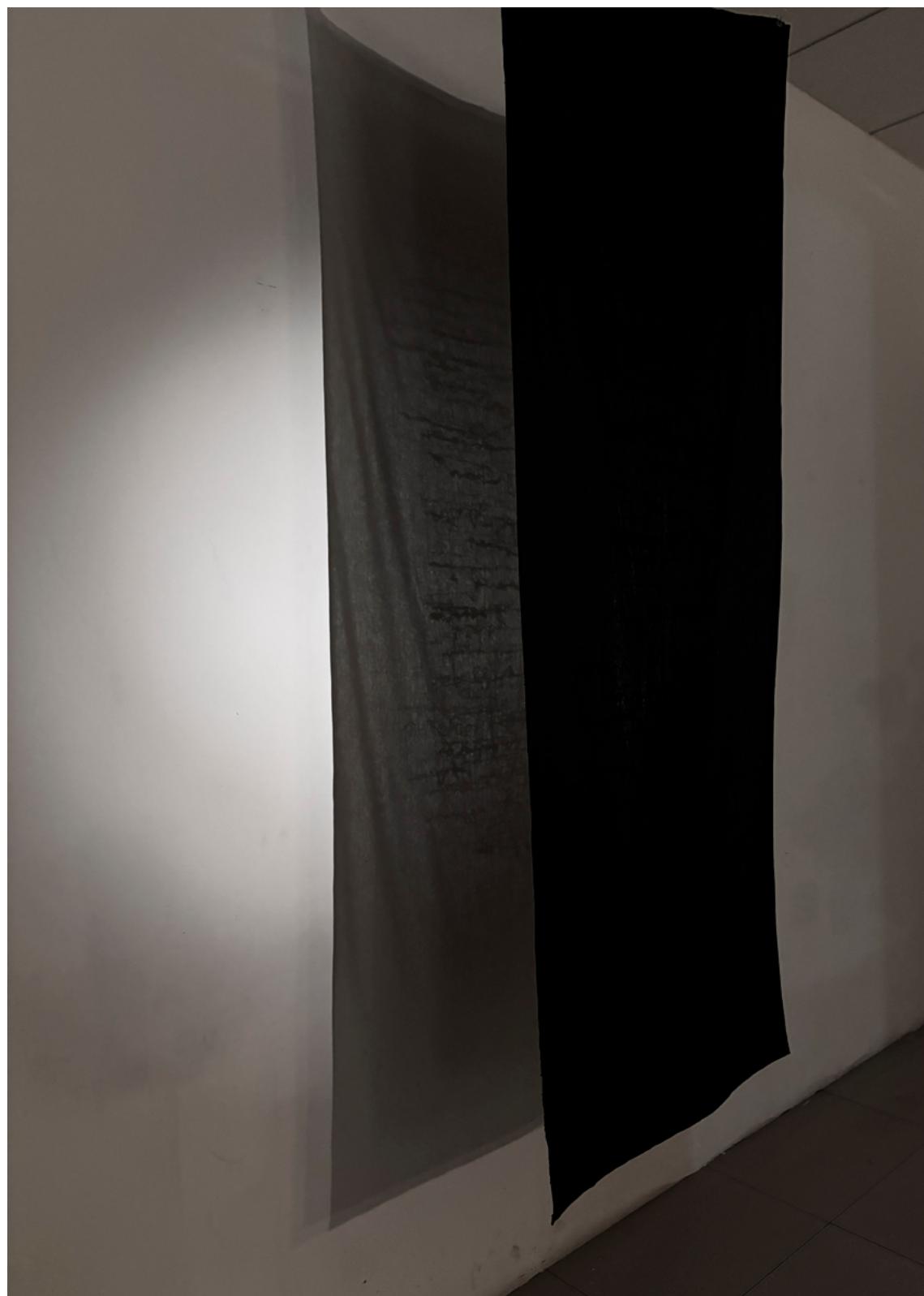
En este mismo sentido, esta obra [Figura 1] se enmarca en lo que Alloa (2025) menciona respecto a la imagen como “un ser menor, al borde del no ser” (p.11), para pensar otra manera de acercarse a la imagen que no pase por un desciframiento anclado a un andamiaje lingüístico racional, sino que la atienda desde una mirada desprendida de la certeza del saber, abierta al acontecer de lo desconocido, lo ilegible y lo variable. Involucrar una experiencia sensible que vibre con los afectos y sensaciones que la imagen pueda invocar.

De tal forma, para el *Poema 2.J* [Figuras 1, 2 y 3], busqué reducir el contraste visual al mínimo, utilizando cuatro hilos negros de diferentes grosorres para dibujar con bordado a mano sobre lino negro. Esta elección material tiene la intención de reducir el contraste visual al mínimo para dar paso a una escritura ilegible, apenas perceptible a primera vista, que conlleva en sí misma una imposibilidad para ser aprehendida en su totalidad por los dispositivos convencionales de captura digital. Por sus cualidades físicas, esta imagen monocromática no se presenta como algo dado, sino como un acontecimiento que emerge en el encuentro: una vibración entre la tela, la luz y el cuerpo que necesita desplazarse por ella; acercarse, deambular en su superficie y en el eco que produce su sombra [Figura 2].

Vibrar, del latín *vibrare*, que significa agitarse, oscilar, temblar y reverberar. También encontramos que se refiere a un comportamiento de la voz y de las cosas no materiales (ASALE y RAE, s.f.). Vibrar lleva en sí el gesto del movimiento continuo -pequeño y rápido- del vaivén que no se deja fijar. En este temblor, encuentro una forma de estar *en, ante y con* la imagen; desde una disposición sensible a entrar en su ritmo y dejarse afectar por su aparición. Una vibración que oscila entre la presencia y la ausencia, entre lo visible y lo que no se deja aprehender.

Figura 2

Gaby Lobato, *Cuando la voz se corta, Poema 2.J (vista de montaje lateral)*, dibujo bordado a mano con hilos de diferentes grosores sobre lino, 80 x 200 cm, 2024.



Vibrar, como menciona Soto Calderón (2023c), produce una resonancia que ocurre cuando un cuerpo reacciona, vibra con otro. En sintonía, Alloa (2025) señala que las imágenes “existen gracias a las respuestas que su aparición suscita en sus espectadores. En todos los posibles sentidos, su «modo complejo de existencia» es relacional y depende de su entorno asociado” (p. 12). Se trata, por lo tanto, de una aparición que necesita relacionarse con la mirada y el cuerpo de las y los espectadores, y que, por lo tanto, acontece bajo ciertas condiciones materiales y espaciales donde se produce esta aparición. Si esas condiciones se reconfiguran -por ejemplo, al ser capturadas por un dispositivo fotográfico- su forma de aparecer se modifica, y con ello, también se modifican los efectos que produce en la relación con quienes la observan.

De tal forma, la imposibilidad que mencionaba previamente respecto a las cualidades físicas del *Poema 2.J*, también busca reflexionar sobre esta fragilidad o mutabilidad de la imagen como un ser “al borde del no-ser” (Alloa, 2025, p. 11). Un ser en constante cambio, que se reconfigura según los medios y las superficies en que aparece, y cuya condición implica transformaciones en el tipo de acercamiento que requieren de las y los espectadores.

Un entejido cambiante

Retomando la pregunta inicial respecto a qué movimiento con la imagen podríamos realizar las artistas y las espectadoras para resistir o articular otras posibilidades ante el flujo automatizado que lleva consigo la digitalización sin conciencia a la que apuntaba Flusser (1990), quisiera hacer énfasis en lo que la materialidad de la obra *Poema 2.J*, implica en su reconfiguración como imagen digital y al tipo de mirada a la que invita para resistir al flujo automatizado del régimen escópico dominante.

Como mencioné previamente, los gestos que conforman estas obras surgen de poner atención en las pequeñas variaciones de la voz y la respiración durante la declaración poética. Estas variaciones, casi imperceptibles, son rematerializadas en el bordado que es -al mismo tiempo- guiado por el cuerpo, la memoria y la intuición. Gestos mínimos, casi involuntarios, que portan una carga simbólica y afectiva, y que implican un desprendimiento respecto a las formas fijas del sentido, son una apertura a lo que la materia, y no solo el lenguaje, es capaz de hacer aparecer.

El contraste mínimo que hay entre la tela y los hilos hace que, a primera vista, los gestos bordados sean casi imperceptibles. Esta condición requiere que las y los espectadores se detengan y se acerquen. Por otro lado, los hilos con los que está bordada la obra no están completamente fijados al soporte, por lo que reaccionan ligeramente al aire que la rodea, acentuando así la condición de inestabilidad de la imagen. Los hilos, de diferentes grosores, producen también distintas interacciones con la luz y los ángulos de visión: el hilo más delgado, de nailon, apenas distingible, refleja más la luz según el ángulo de visión; mientras que el hilo más grueso, de algodón, no refleja tanto la luz, pero llama, con mayor intensidad, a una mirada háptica que, como menciona Marks (2002), anima la superficie de la imagen para hacernos sentir su textura y su volumen. Estas ligeras variaciones en la textura y la forma en que se refleja la luz se pueden percibir si se mira de lado y de cerca [Figura 3].

Por otro lado, la pieza se presenta con una ligera separación de la pared y con una luz puntal [Figura 2]. De este modo, el bordado se proyecta sobre la superficie de la pared, generando un eco de sí misma. Esa sombra, perceptible nuevamente desde los costados, establece un puente que desdobra la imagen entre la materialidad y la inmaterialidad, como si estuviera suspendida entre un aparecer y un desvanecimiento.

Asumir la ilegibilidad como vía alternativa para acercarnos a los límites verbovisuales implica un movimiento tanto durante el proceso creativo como en la manera en que, como especadoras, nos acercamos a la imagen. La ilegibilidad, en este caso, va de la mano de una constante resistencia de la imagen. Por un lado, debido a las características físicas de su superficie, que implican cambiar el ángulo de visión frontal y distante por un ángulo lateral, minucioso y periférico. Como menciona Garcés (2009), la visión periférica es la de un ojo involucrado, la de un ojo que se implica sin distancia y que se abre al mundo. Una implicación que necesita de tiempo *ante* y *con* la imagen para que se despliegue, por lo tanto, necesita una mirada atenta.

La atención concebida en el sentido en que Andrea Soto Calderón (2023b) lo propone como:

...un intervalo, para poder acoger lo que está a un palmo de mano, «la atención es una especie de espera que permite acoger lo desconocido». Pasa por la detención de un ritmo, por suspender las múltiples demandas a las que estamos expuestas, estar disponible a soltar las propias opiniones. (p. 13).

Es, por lo tanto, un gesto de apertura y vaciamiento que se entrega a lo desconocido. Consiste en tomar distancia del flujo incesante de estímulos para dejarse afectar y estar en vibración con la imagen. Un *disponerse a*, que requiere tiempo de contacto y ser sensible a lo que se está transformando, para poder percibir los procesos de formación en los que estamos inscritos (Soto Calderón, 2023b). Disponernos con todo el cuerpo a la imagen: acercarnos, detenernos, respirar, movernos en y con ella.

Este movimiento corporal no solo se refleja en la experiencia física ante la obra, sino que también se hace presente al intentar fotografiarla. Las mismas cualidades materiales que he mencionado implican una resistencia a ser capturada en su totalidad por los dispositivos convencionales de captura digital. Esto requiere que realicemos otro movimiento si queremos capturarla como imagen digital: un movimiento que establece otra relación con la imagen, como si para fotografiarla tuviéramos que aceptar una pérdida y una fragmentación; ir al detalle y a las vistas laterales. Estas imágenes digitales, por lo tanto, no sustituyen la *imagen materia*, sino que abren otra posibilidad para su existencia en otro medio cuya materialidad teje otra experiencia [Figura 3], evocando, el otro significado del término *reproducción* al que apunta Emmanuel Alloa, el cual no tiene que ver con una sustitución, sino con una intensificación:

La representación, por tanto, no actúa aquí como un sustituto, todo lo contrario: saca a la luz lo que ya estaba presente. No representa lo ausente, sino que presentifica [présentifie] un presente que ya está ahí. Tanto es así que el prefijo «re-» adquiere un nuevo significado: no es un prefijo de sustitución, sino de reduplicación, como dicen los gramáticos, o incluso un prefijo frecuentativo, que aumenta su frecuencia y amplifica su grado (como cuando se habla de «reiteración», «reorganización» o «reevaluación»). (Alloa, 2022, p.11).

En sintonía, García Varas (2024) señala que, si consideramos la importancia que tiene la materialidad como elemento activo de significación y configuración de la imagen, esta no puede ser un soporte sustituible de un medio a otro. La materialidad introduce un movimiento, una temperatura y una textura específicos que se transforman ante cualquier cambio en la superficie de la imagen. Este cambio de materialidad -por ejemplo, al pasar de un dibujo bordado en tela a una imagen digital- intensifica ciertos elementos, al mismo tiempo que se ocultan otras cualidades.

La imagen resiste cuando se desborda de su función representacional, cuando se rehúsa a ser solo signo o información. Resiste cuando se vuelve ilegible, cuando su sentido no puede ser descifrado sino experimentado. Esa resistencia, como propone Soto Calderón (2020), no es oposición frontal, sino un modo de permanecer abierta a la indeterminación, de sustraerse al mandato de la transparencia que domina la cultura visual contemporánea. La imagen, en su potencia de aparición, guarda una zona opaca que escapa a la captura técnica. Alloa (2015) sugiere que toda imagen está atravesada por una doble condición: aparece para ser vista, pero al mismo tiempo vela algo de sí, conserva una dimensión de ilegibilidad que la protege de su completa instrumentalización. Es justamente en esa tensión donde puede gestarse una política de la imagen entendida como resistencia, no desde la negación de la técnica, sino desde una reconfiguración de la sensibilidad.

Conclusiones

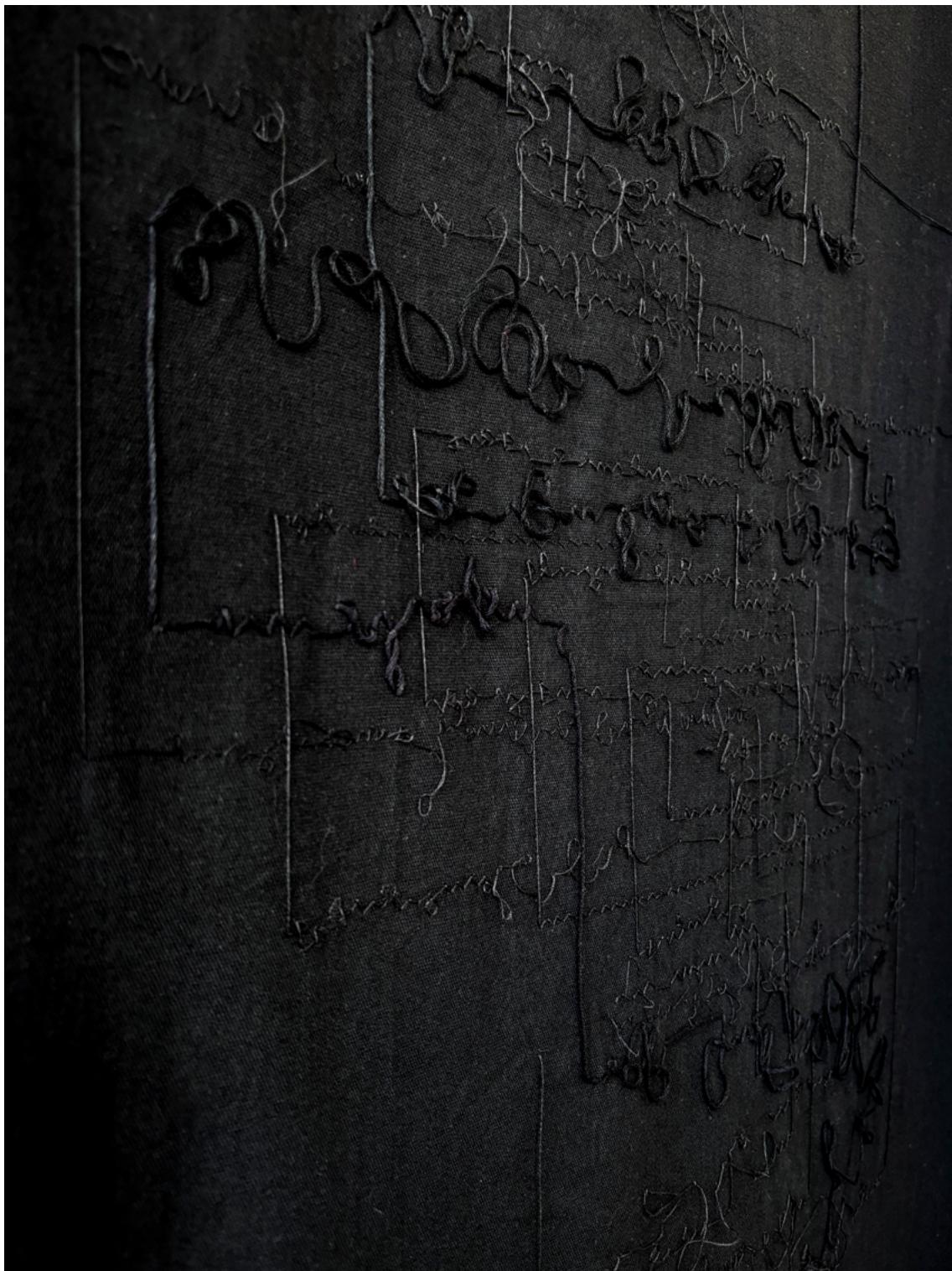
Podría decirse que la obra Poema 2.J. habita un borde sutil entre el aparecer y el ocultamiento, esa zona incierta que, como señala Alloa (2025), se sostiene en el umbral entre el ser y el no-ser. Un espacio de vibración que se resiste a ser completamente aprehendido pero que resuena en el roce de los cuerpos que se acercan a ella.

Bordar, mirar o fotografiar estas imágenes supone entrar en ese intervalo que menciona Andrea Soto Calderón (2023b) respecto a la atención, implica suspender el ritmo para dejar que la imagen aparezca en su tiempo y dependiendo de la relación que establezcamos con ella. La resistencia no se opone, sino que sostiene un modo de aparecer que exige la implicación del cuerpo entero: acercarse, inclinarse, moverse con ella. La imagen se vuelve entonces una vibración entre tela, luz y mirada; un cuerpo que responde en sintonía con quien observa.

Quizá sea en esa zona liminar donde la imagen se hace un ser menor, como sugiere Alloa (2025), un ser que no domina ni representa, sino que intensifica e invoca, al igual que la poesía para “traer al momento real presencias que no estaban a la vista; y revela unas potencialidades de inexistencias que tal vez nunca lleguemos a comprender del todo” (Valdivia, 2001, p. 32). En su precariedad material -en el hilo que se tensa, en la sombra que se proyecta, en el brillo apenas visible del negro sobre negro-, la imagen insiste. No pretende ser descifrada, sino experimentada; no busca durar, sino acontecer en el encuentro. Allí, en el temblor de la respiración del gesto, la imagen se vuelve presencia que resiste desde diferentes ángulos.

Figura 2

Gaby Lobato, *Cuando la voz se corta, Poema 2.J (vista detalle lateral)*, dibujo bordado a mano con hilos de diferentes grosores sobre lino, 80 x 200 cm, 2024.



Referencias

- Alloa, E. (2015). *La tiranía de la transparencia y el derecho a la opacidad. La maleta de Portbou*, 14, 41-44. <https://portal.issn.org/resource/ISSN/2339-6776>
- Alloa, E. (2022). ¿Antropologizar lo visual? En E. Alloa (Ed.), *Pensar la imagen II. Antropologías de lo visual* (pp. 9-40). Metales Pesados.
- Alloa, E. (2025). *Un ser menor. De Louis Marin a Simondon*. CONCRETA, 25, 10-15. <https://portal.issn.org/resource/ISSN/2254-9757>
- ASALE, R., y RAE. (s. f.). *Vibrar. En Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*. Recuperado el 28 de octubre de 2025, de <https://dle.rae.es/vibrar>
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus. https://www.academia.edu/32601418/Bergson_Materia_y_Memoria_ed_Cactus
- Flusser, V. (1990). La imagen. En *Hacia una filosofía de la fotografía* (pp. 11-15). Trillas.
- Garcés, M. (2009). Visión periférica. Ojos para un mundo común. En A. Buitrago (Ed.), *Arquitecturas de la mirada* (pp. 77-96). Cuerpo de Letra. https://comunizar.com.ar/wp-content/uploads/Un_mundo_comun_Marina_Garces.pdf
- García Varas, A. (13 de diciembre de 2024). *Materialidad y sentido en las imágenes: Versiones de una implicación con lo material* [Conferencia en línea]. II Jornadas Internacionales de Filosofía de la Imagen: “Visualidad(es) e imagen(es) en interacción. Un debate interdisciplinario”, Universidad de Buenos Aires.
- Marks, L. U. (2002). *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. University of Minnesota Press. https://monoskop.org/images/2/2d/Marks_Laura_U_Touch_Sensuous_Theory_and_Multisensory_Media_2002.pdf
- Mitchell, W. J. T. (2019). *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios* (R. Perni, Trad.). AKAL / Estudios Visuales.
- Rivera Garza, C. (2015). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Surplus. https://www.academia.edu/80478997/Dolerse_Textos_desde_un_pa%C3%ADsherido_Cristina_Rivera_Garza
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.
- Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Metales Pesados.
- Soto Calderón, A. (2023a). *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona.
- Soto Calderón, A. (2023b). Sostener la mirada, habitar la imagen. En *Dejarse quieto flotar. Javier Garcerá* (pp. 9-16). Centro de Arte Caja de Burgos.

Soto Calderón, A. (2023c). Una atención dispersa: Imágenes y experiencia. En *El eclipse de la atención* (pp. 133-146). Ned Ediciones.

Soto Calderón, A. (12 de diciembre de 2024). *Seminari: «L'univers de les imatges tècniques»*. [Seminario presencial]. La Virreina Centre de la Imatge.

Valdivia, B. (2001). *Indagación de lo poético*. CONACULTA/ Instituto Cultural de Aguascalientes.