

Adn, algo de nosotros de Gerardo Hochman **y el infinito espacio lúdico del cuerpo**

María Isabel Crubellier¹

AINCRIT

*“Aunque pertenezcas a otro tiempo, en cierto modo
somos simultáneos.” Fábulas invernales (Carlos Gardini)*

Las artes circenses han encontrado su espacio en la cartografía de la teatralidad contemporánea. Vinculadas específicamente a la corporeidad, han desplegado una amalgama de acrobacia, danza y música que encanta al espectador en la generación de una propuesta de circo que resulta lúdica y poética.

Gerardo Hochman es uno de los exponentes más representativos de las artes circenses en la Argentina. Dirige el grupo La Arena desde 1992. Con este grupo ha realizado diversos espectáculos, entre los que se cuentan: *Sanos y salvos*, *Fulanos*, *Kamuflash* y *Travelling*. Como director de los nuevos espectáculos de circo ha fundado espacios Escuelas de circo que funcionan en distintos barrios de Buenos Aires: La Arena en Palermo, La Arena en Vicente López y la Compañía de Teatro Acrobático de la Universidad Nacional de San

¹ **María Isabel Crubellier** es Profesora en Letras, egresada de la Universidad Nacional de San Juan. Se desempeña como docente en la Universidad Argentina de la Empresa y en la Universidad de Belgrano. Ha finalizado la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (UBA) y su tesis sobre la dramaturgia de Griselda Gambaro. Es Secretaria de Asuntos Nacionales de AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral). En 2013 ha obtenido la Beca de Investigación en el área de teatro del Fondo Nacional de las Artes. Como investigadora ha sido becaria y Ayudante de 1era. en proyectos de investigación de la UNSJ entre 1999 y 2008, ha participado en el proyecto dirigido por GETEA (Grupo de Estudios Teatrales Argentinos-UBA) para la publicación de la Historia del Teatro en Provincias. Ha participado como jurado de los Premios Teatro del Mundo que otorga la UBA a los hacedores y a la actividad teatral en Buenos Aires y otras provincias. En coautoría con José J. Maldonado escribió la obra *Estúpidamente Medea, una tragedia cabaret* que se estrenó en 2010 en el Teatro Pata de Ganso. En 2012 ha colaborado en la edición de *CUERPOS A LA INTEMPERIE II Fondos documentales sobre el Teatro Callejero de Grupos* de Araceli Arreche y *Teatro obrero: una mirada militante* de Carlos Fos. Actualmente participa del taller de narrativa que coordina Abelardo Castillo.

Martín. El interés de Hochman siempre es el mismo: crear un espectáculo poético a través del trabajo en grupo de un colectivo. En él prima el trabajo corporal, principalmente la acrobacia, eje del equilibrio entre el cuerpo y la mente, y que por sucesión de imágenes logra la expresión de un mundo poético que sólo puede vivirse en el circo. Mucho más que en sus inicios, este circo apunta a la rigurosidad del despliegue corporal, se ha aventurado en la incorporación de elementos tecnológicos actuales- como la cámara de video, las imágenes proyectadas en una pantalla, un televisor, entre otros- y utiliza la música como un complemento que juega un rol imprescindible en la elaboración de sus espectáculos.

Adn algo de nosotros

Director de la Diplomatura en Artes Circenses de la Universidad Nacional de San Martín, Gerardo Hochman también dirige a los alumnos de la Diplomatura. Con ellos formó la Compañía de Teatro Acrobático de la U NSAM y realizó la propuesta de circo *Adn, algo de nosotros* en diciembre de 2013, participó en el 6° Festival Internacional de Circo de Buenos Aires de este año y tuvo excelentes repercusiones en el público.

El cuerpo es el vehículo motor de *Adn*, y el cruce entre arte y ciencia la tangente que une el mundo poético de la ilusión del circo con la destreza rigurosa de los cuerpos en el escenario. En la sucesión de imágenes que construyen los cuerpos la acrobacia es la base de expresión poética. Este gesto aporta para el análisis que aquí desarrollamos la amalgama de tres dimensiones que están involucradas en la mecánica de las acciones corporales¹: una dimensión expresiva, una dimensión lúdica y una dimensión corporal. La primera engloba la música, el vestuario, las palabras que puedan decirse en la escena, los objetos que se usen, la sofisticación técnica; la segunda se orienta a la inclusión del espectador, a la invitación a no sólo “pasar y ver”, sino que este circo apunta al efecto “Pasen y sientan, todos, niños y adultos”; y la tercera dimensión tiene en cuenta al trabajo del cuerpo, específicamente en *Adn* el equilibrio corporal del acrosport, la formación de pirámides o estructuras humanas en las que el cuerpo es la base de apoyo y de impulso para otros cuerpos. Se destacan los equilibristas, los volteadores y los portores, todos trabajan en grupos en la demostración de las destrezas corporales y la formación de figuras combinadas. En *Adn* se juega con la estructura de la forma del adn humano, dos hélices que se cruzan entrelazadas por filamentos de barras horizontales. Los acróbatas remiten a esta figura y sus variaciones a lo largo de todo el espectáculo. Junto con la música, que en el circo de Hochman adquiere especial significación, asistimos a un espectáculo que refiere a la posibilidad del ser humano de transformarse, de ser auténtico, de mutar hacia la individualidad, de encontrar lo primigenio en lo que lo hace único.

La metamorfosis del cuerpo

Hoy en día se sabe que el diseño virtual podrá provocar rápidos cambios de un mismo espacio que se vuelve multifuncional, lo que implica una mutación de las relaciones entre el cuerpo y los objetos que lo rodean; ¿es en este sentido el cuerpo un obstáculo que debe ser inmaterializado por el sistema?, ¿cuál es el lugar del arte desde este tipo de cuestionamiento? El mismo remite a decisiones políticas. Si hoy, como afirma García Canclini, “al aumentar la heterogeneidad e inestabilidad de referencias identitarias se incrementa la incertidumbre filosófica y afectiva”², deviene la emergencia de comprender y proveer lecturas acerca del espacio que ocupan los discursos artísticos para hallar nuevos modos de pertenencia, teniendo en cuenta que el arte asume transformaciones, yuxtaposiciones, movimientos de alteridad, y que es eterno ritual que se comparte.

En este ritual inacabado se ensaya un significado para el mundo, el que muta abruptamente. Caben las preguntas: ¿debe el hombre metamorfosearse también?, ¿desea transformarse?, ¿cuál es su utopía: el cambio permanente o la estabilidad primigenia? Para ello se necesitan nuevos mecanismos de percepción, que son también de apropiación, pero el hombre se rebela contra el reflejo, porque de éste sólo obtiene una “imagen” del mundo. Entonces, ¿cómo resiste el cuerpo estas nuevas imposiciones de modos de ver y modos de percibir el mundo? ¿Debe reinventar en cada ritual nuevas formas de llegar, de comunicarse con otros cuerpos? ¿Constituyen las manifestaciones teatrales un lugar posible de rescatar la sensibilidad entre los cuerpos? El circo puede presentarse como la alternativa, otra vez, y como siempre, de conformarse lugar de rebelión en este contexto que es espacio matemático, técnicamente realizado. Desea seguir siendo biológico, sensorial, perceptivo. Sólo a través del cuerpo puede seguir resistiendo en tanto arte.

Inmersos en un nuevo medio digitalizado los cuerpos actuales registran una nueva posición cultural. Algunos consideran que éste es un lugar de privilegio para el sujeto actante, otros vaticinan finales no muy optimistas; sin embargo la lógica indica que ante esta configuración social, que incluye las políticas del cuerpo, se necesita de un pensamiento filosófico que no reflexione a partir de binarismos, que se sumerja en la extensión de procesos perceptivos rizomáticos.

Según Paula Sibilia “los cuerpos contemporáneos se presentan como sistemas de procesamiento de datos, códigos, perfiles cifrados, bancos de información (...) el cuerpo

humano parece haber perdido su definición clásica y su solidez analógica: en la esfera digital se vuelve permeable, proyectable, programable”³. En este sentido la definición se opone a la tradicional dicotomía cuerpo-alma/ cuerpo-espíritu, ya que dicho paradigma es sustituido por el que ofrece la tecnociencia. Afirma la autora que la filosofía de la tecnociencia contemporánea es fáustica en el sentido de su impulso de dominio y apropiación de la naturaleza, tanto exterior como interior al cuerpo humano; la consecuencia de este proceso afecta sin duda a las subjetividades y a los cuerpos, por lo que prefiere hablar de un “hombre postorgánico”, ya que hoy los cuerpos están sometidos al *upgrade* y amenazados por la idea de quedar obsoletos.

La idea se extiende al campo del arte que combina, en un concepto de hibridación continua, terrenos heterodoxos integrados a cambios fluctuantes, para cuyas manifestaciones se avienen receptores que estén dispuestos a prescindir de límites corporales, espaciales y temporales. El cuerpo, en este paradigma transmutable, se va modelando en la expresión de la plasticidad de una nueva identidad. Desde el campo del arte Stelarc, Hans Moravec postulan la obsolescencia del mismo, pareciera que su materialidad debiera ser minada a fuerza de incorporarla al ciberespacio. Pero no se la puede separar de lo orgánico de la mente como defiende Francisco Varela. “Yo no puedo tener una sensación de mi cuerpo a menos que tenga al frente otro cuerpo que se mueve; no hay posibilidad de tener cuerpo propio a menos que tenga una percepción del cuerpo del otro (...) Rimbaud, ya lo intuyó cuando confirmó: “yo es otro”. Yo digo como científico: mi mente es la otra mente.”⁴ Se asemeja la posición de Lyotard quien considera que el hombre piensa en relación a sus condiciones materiales de existencia, las que incluyen el sufrimiento y el sexo, así el vínculo entre el pensar y el sufrir sería igual a no pensarnos sin cuerpo. Todo proceso de metamorfosis en el hombre conlleva una idea de dolor orgánico. Entonces, ¿cuáles son las consecuencias políticas de los procesos de descomposición de los dualismos identitarios del cuerpo? Según Paul Virilio las tecnologías han conducido a una pérdida del propio cuerpo, de las relaciones que establecemos con la naturaleza, lo que acentúa la desintegración. Lo cierto es que el arte, en tanto manifestación cultural del hombre, se ha desplazado de la perspectiva dicotómica del cuerpo a un nuevo territorio: el *cuerpo- extensión*, donde el mismo es prótesis, circuito, objeto, órgano, no límite, no frontera, soporte. El cuerpo, entendido de esta forma, ha ramificado todas sus posibles

conexiones con el mundo para favorecer y satisfacer todos los posibles modos de percepción.

Si el cuerpo es del espacio y del tiempo, es decir que habita los dos, y dispone de un medio contextual para moverse, el que le proporciona estímulos, esto significa que está abierto a situaciones en las que él puede escoger y decidir según lo que la experiencia le proponga y situarse en lo virtual. Merleau Ponty defiende la idea de que el cuerpo renueva su esquema en la posibilidad de adquirir siempre, nuevamente, otras capacidades motrices y hacerse la “habitud”. El “esquema corpóreo” es una manera de expresar que el cuerpo es-del-mundo. Si consideramos primeramente estas conceptualizaciones, ¿podemos repensar que el cuerpo por sí solo puede responder a nuevas manifestaciones que se le avienen desde las propuestas del arte, y específicamente desde lo teatral? “A cada instante de un movimiento, el instante precedente no es ignorado, pero está como encapsulado en el presente y la percepción presente consiste en volver a captar, apoyándose en la posición actual, la serie de posiciones anteriores que se envuelven unas a otras.”⁵ Para el autor es el cuerpo el que “atrapa y comprende” en la adquisición de la habitud ya que funciona como “anclaje y mediador” del mundo, “la habitud es adquirida cuando se ha dejado penetrar por una nueva significación.”⁶ Al formarse nuevos núcleos significativos – integrados por nuestros movimientos y percepciones anteriores- y asimilarlos en un campo perceptivo, se reorganiza nuestro equilibrio en un nuevo esquema corpóreo devenido por una nueva forma de percepción. El cuerpo es la manifestación de un ser en situación, expresa así su existencia, de esta forma “comienza a existir un nuevo ser cultural.”⁷

La extensión del cuerpo

Si bien Merleau Ponty atribuye la posibilidad de un esquema corporal diferente sobre nuestras capacidades motrices, ¿por qué no pensarlas desde una renovación total de nuestro cuerpo orgánico para la percepción de diversidades teatrales? Siguiendo el pensamiento de esta filosofía, nuestra experiencia sensorial del mundo se da en el sentido de una totalidad abierta y la subjetividad se encuentra en un estado siempre naciente, con cada sensación tenemos una manera particular de ser-del-espacio, es decir de habitarlo. De allí que el cuerpo se defina como un objeto “sensible” a todos los demás, no se entiende lo percibido como una “suma de percepciones corpóreas” sino que es el cuerpo el que adquiere

“conductas” en el hábito. Es por esto que al sujeto perceptor no se lo puede comprender sin su vínculo histórico a un presente de percepción. Para Ponty el acto de percepción es un acto repetitivo necesariamente. Si la subjetividad, a nivel de percepción, no es más que la temporalidad, lo que significa a que en cada acto de fijación mi cuerpo tome posesión del tiempo, cada acto sólo puede subsistir en virtud de una “reanudación” por un siguiente acto de percepción.

Concibe al espacio como el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas y lo define a partir de su poder universal de conexiones. Es el cuerpo en relación con el espacio “un sistema de acciones posibles.”⁸ Así la concepción de un cuerpo real es desplazada por la de un cuerpo virtual- en el sentido de que puede realizarse en un nuevo esquema corpóreo- que permite al sujeto cierta posesión del mundo en un pacto de disfrute. Se atribuye esta nueva dirección del cuerpo a la justificación de que el mismo posee memoria de experiencias espaciales anteriores, puesto que el ser que experimenta es un ser situado históricamente. “El espacio, y en general la percepción, marcan en el corazón del sujeto el hecho de su nacimiento, la aportación perpetua de su corporeidad, una comunicación con el mundo más antigua que el pensamiento.”⁹ La filosofía de Merleau Ponty encierra un profundo valor existencial al concebir la posición del sujeto perceptor imbricada a un compromiso con el mundo.

En este sentido no se puede pensar el cuerpo independientemente del espacio físico que ocupa. Para esta fenomenología la relación del cuerpo con las cosas se da a manera de simbiosis, la cosa sería “el correlato del cuerpo” y de la existencia, su percepción es incorporada interiormente por el sujeto y vivida en cuanto comunión con el mundo. De igual modo, el cuerpo halla el cuerpo del otro como una prolongación de sus propias intenciones. El cuerpo fenomenal es el cuerpo tal cual lo vivimos. “Toda experiencia se me aparecerá siempre como una particularidad que no agota la generalidad de mi ser (...) siempre dispongo del movimiento para ir más lejos.”¹⁰ En este sentido el cuerpo en movimiento es potencia de realizar infinitas operaciones expresivas en un uso inédito del lenguaje, las que le permitirán constituir su mundo cultural. En el teatro, el cuerpo construye una identidad, por más que temporal, ésta lo define, lo sitúa, puede encontrarse, saberse quién es, tomar posesión de sí, coincidir con él mismo, hallar su centro de gravedad en la superación de sí mismo.

Según Gilles Deleuze¹¹ hay que exigirle a la ciencia y a la filosofía percibir cosas nuevas y que éstas nos inspiren nuevos afectos que logren modificarnos la potencia de existir. El concepto modifica al sujeto ya que cambia la manera de sentir del mismo, él lo llama “concepto pulmonar y visionario.” No hay dicotomía al determinar la tríada concepto/ afecto/ precepto, es decir que la inteligibilidad adquiere sentido por el afecto- que es lo que aumenta mi potencia de existir- y el nuevo precepto que nos da- la actitud de percibir más o menos cosas. Deviene una “variación de la potencia de existir”, la que puede aumentar o disminuir según un estado de vida. Deleuze afirma que los afectos son los pasos de un estado a otro, y que la potencia de vida es el resultado de la elección y decisión del sujeto. Su discusión apunta a la relación que el mismo debe tener y mantener con un centro de gravedad, el que, al ser detectado y conocido, le permitirá aumentar su potencia de actuar. “Entre más aumenta mi potencia de vida, más apto soy para percibir cosas”. Este devenir apto para percibir lo más de cosas posible significa “pasar a otro umbral de la percepción”- lo que para Merleau Ponty es un nivel- percibir no sólo otras cosas sino diferentemente. Entonces el centro sería el punto de vista a partir del cual la percepción es una nueva ordenación.

La experiencia corporal así entendida se conecta con los postulados de una filosofía del cuerpo merleuapontiana, el sujeto perceptor – considerado un todo orgánico integrado- podrá manifestarse espacio extendido, que a la manera de rizoma, encuentra las combinaciones posibles para no diluirse ni disolverse en tanto identidad siempre en búsqueda de metamorfosis. En palabras de Deleuze: “asistimos al paso del devenir humano, del devenir intenso a otra cosa más, que es una especie de devenir molecular, algo así como la desorganización del organismo en provecho de un cuerpo viviente sobre otro modo.”¹²

Es conocida la concepción del “cuerpo sin órganos” que comparte con Guattari, al mismo debe entenderse como el inconsciente en estado puro, en él se formulan las máquinas deseantes - definidas por su “poder de conexión hasta el infinito, en todos los sentidos y en todas las direcciones”¹³ - las que son metáfora de la potencia revolucionaria en el sujeto. A través de líneas de fuga “creadoras y positivas” el deseo pasa por el cuerpo y por los órganos, lo que lleva a los filósofos preguntarse de dónde vendrá la revolución y

bajo qué forma en las masas explotadas, y de dónde vendrá la nueva irrupción de deseo: del arte y de la ciencia.

El planteo, que encuentra uno de sus fundamentos en la vinculación de la filosofía con el arte, abre a repensar este territorio - hoy flexible por cambios fluctuantes- desde el movimiento originario de toda creación humana: el hecho que el deseo pasa por el cuerpo en el arte.

La idea de Artaud de que “toda creación nace de la escena” se concibe dentro de un espectáculo donde el actor es un cuerpo doble, “verdadero jeroglífico viviente y móvil”, instrumento materializado que se expresa en el espacio orgánicamente. Esta característica recobra la relación teatro/cuerpo, ya que entiende al teatro como acción continua donde no hay dicotomía entre el espíritu y el cuerpo. Postulando “un espectáculo que no tema perderse en la exploración de nuestra sensibilidad nerviosa”¹⁴ percibe al hombre como un todo integrado, pensamiento que se conecta con la filosofía del cuerpo de Merleau Ponty y la percepción de un centro de gravedad de Deleuze.

Es curioso que aluda a que este teatro subsistirá, duda en su Primer Manifiesto de que se lo entendiera en su actualidad, pero vislumbraba su realización en el futuro, ¿percibía ya un teatro que necesitaría un nuevo paradigma de percepción?, ¿un teatro que al trabajar sobre la materia en tanto organismo evolucionara hacia nuevas formas y continuamente transformara a su espectador? Al hablar de “composición”, de “creación inscrita” alude a aquella composición que se incorpora al cuerpo en su naturaleza misma no dual en un espacio real. Se anticipa a ver “un resultado definitivo riguroso y determinado” que tiene el agregado de “una inmensa riqueza objetiva”. Si originariamente es vasto el universo del teatro, ¿podemos pensar en un ritual inacabado?, ¿es que el paradigma teatral irá mutando también ad infinitum? Tal vez Artaud ya lo imaginaba, sin embargo sienta sobre el cuerpo, y a través de su sensibilidad emotiva orgánica, la única posibilidad de hallar el ritual, vivirlo, perdernos en él, y volver a recuperarlo, tal como expresara: “sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu.”¹⁵

El infinito espacio lúdico del cuerpo

La metamorfosis que invita *Adn algo de nosotros* en el nivel de la recepción lleva a restablecer el lugar del cuerpo como espacio lúdico. Los cuerpos liberados en el encuentro con una nueva percepción de la realidad se otorgan una nueva ordenación, y de esta manera el cuerpo se va constituyendo *en su extensión*.

Si la experiencia perceptiva del cuerpo con el espacio se da de una forma abierta, como postula Merleau Ponty, rizomática en términos deleuzianos, podemos seguir experimentando nuevas búsquedas, a través del arte, que nos atraviesen indefinidamente, en una metamorfosis que devenga línea de fuga constante para ritualizar el cuerpo como espacio de creación continua. Si nos estamos definiendo cyborgs, como plantea Donna Haraway en su *Manifiesto Cyborg* “quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo”- idea que condensa la posibilidad de transformación histórica-, las maneras de percepción corporal hallarán el subterfugio de volverse a rescribir en un nuevo ritual. Y es que “la liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible”, siguiendo a la autora.

La búsqueda de un teatro de lo posible es una opción identitaria. Es allí donde se realiza el ritual por cuerpos que se desnudan ante otros cuerpos para hallar la reciprocidad, para liberarse conjuntamente, a través de este potencial de energía transformadora en el que se “restaura” lo primigenio del ser humano, aquello que lo hace hombre.

¹ Mercé Mateu y Xavi De Blas, “El circo y la expresión corporal”, ponencia para las VI Jornadas Provinciales de Educación Física, Centro de Profesores y de Recursos de Calatayud, Zaragoza, 8-10 de Junio del 2000. Disponible en <http://www.clownplanet.com/circo.htm>

² Néstor García Canclini, “Se necesitan sujetos: regresos y simulaciones”, en *Real/ Virtual en la estética y teoría de las artes*, Simón Marchán (comp.), España, Paidós Estética, 2006, p. 159.

³ Paula Sibilia, *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 14.

⁴ En artículo de Jorge Pesce Aguirre para Diario de la Sociedad Civil, Chile, 8 de junio de 2001.

⁵ Maurice Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ed. Península, 1975, p. 157.

⁶ Maurice Merleau Ponty, op. cit., p. 164.

⁷ Maurice Merleau Ponty, op. cit., p. 200.

⁸ Maurice Merleau Ponty, op. cit., p. 265.

⁹ Maurice Merleau Ponty, op. cit., p. 269.

¹⁰ Maurice Merleau Ponty, op. cit., p. 371.

¹¹ En www.webdeleuze.com. Gilles Deleuze. Curso Vincennes: Kant, el tiempo, Nietzsche, Spinoza-13/12/1983. Transcrito por Claude Mercier (Toulouse). Traducido al español por Ernesto Hernández B., Cali, abril de 2006.

¹² En www.webdeleuze.com. Gilles Deleuze. Curso Vincennes: Dualismo, monismo y multiplicidades - 26/03/1973. Traducido por: Ernesto Hernández B. / Revisado Octubre 2006.

¹³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral Editores, 1973, p. 399.

¹⁴ Atonin Artaud, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1971, p. 90.

¹⁵ Atonin Artaud, op. cit., p.101.

Bibliografía

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1971.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral Editores, 1973.

Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.

Mateu, Mercé y De Blas, Xavi, “El circo y la expresión corporal”, ponencia para las VI Jornadas Provinciales de Educación Física, Centro de Profesores y de Recursos de Calatayud, Zaragoza, 8-10 de Junio del 2000. Disponible en <http://www.clownplanet.com/circo.htm>

Marchán, Simón, *Real/ Virtual en la estética y teoría de las artes*, Madrid, Paidós Estética, 2006.

Merleau Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ed. Península, 1975.

Pérez, Cubas, Gabriela, *Cuerpos con sombra: acerca del entrenamiento corporal del actor*, Buenos Aires, INT, 2011.

Seibel, Beatriz, *Historia del circo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2005.

Sibilia, Paula, *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.