

# Bailando donde se enseña a bailar: una experiencia de trabajo de campo

Diana Milstein<sup>1</sup> y Rolando Schnaidler<sup>2</sup>

## Resumen

Como parte del trabajo de investigación “Estudio de las prácticas corporales, artísticas/recreativas, realizadas en formaciones y lugares de las ciudades de Neuquén/Cipolletti y Bariloche”, hemos realizado trabajo de campo con grupos de danza, teatro, circo y murga organizados en asociaciones, peñas, escuelas, talleres barriales y grupos de acción callejera. El trabajo de campo incluyó la participación de los investigadorxs bailando donde se enseña a bailar, tocando tambores donde se enseña a tocar tambores, así como la práctica de murga, circo callejero o parcou. El propósito era conocer y analizar los modos de organización, las concepciones sobre la práctica corporal, los “formatos identitarios” y las estrategias para la enseñanza y el aprendizaje de las habilidades y técnicas corporales, formas de movimiento, coreografías y maneras de hablar del cuerpo en movimiento. En esta ponencia, a través del relato del trabajo de campo realizado por uno de los autores en un taller de “danza para varones” en el año 2015 en la Escuela experimental de danza contemporánea (EEDC) de la ciudad de Neuquén, presentamos un primer análisis sobre modos de organización y estrategias vinculadas a la enseñanza y el aprendizaje de la danza contemporánea.

---

<sup>1</sup> FACE/UNCo y CIS/IDES-CONICET

<sup>2</sup> FACE/UNCo y UFLO Comahue

## Introducción

En el marco de los talleres para adultos que organiza la Escuela experimental de Danza Contemporánea de la ciudad de Neuquén (EEDC), dirigida hasta el año 2015 por la bailarina y profesora Mariana Sirote, se inaugura en los comienzos del año 2014 un espacio de bailarines varones que llamó nuestra atención como investigadores. Si bien algunos integrantes de nuestro equipo de investigación participaban desde hacía varios años de los talleres que ofrece la escuela para adultos, este taller se presentaba como una ocasión especial. El propósito del taller era buscar nuevos bailarines varones para integrar el elenco de la EEDC; y para nuestro proyecto presentaba particular interés porque era novedoso y podía ingresar como una experiencia alternativa a las habituales de esa escuela. El taller nos interesó sobre todo porque podía ofrecer un espacio más para entender cómo se constituyen los procesos de transmisión y adquisición de las identidades corporales que propone la danza. Por eso decidimos acompañar las sesiones de taller participando en todas las actividades, observando, dialogando y realizando entrevistas.

La EEDC de Neuquén fue impulsada y fundada por Mariana Sirote quien dirigió desde los años 90 el grupo de danzas “Locas Margaritas” y este grupo fue el iniciador de la danza contemporánea alternativa en Neuquén. En palabras de Sirote:

“Y... llego a Neuquén sabiendo que se trataba de un lugar árido en el tema de la danza contemporánea, a pesar de esto consigo un lugar de trabajo en el I.N.S.A. de Gral. Roca, que contaba con una materia relacionada con la danza, pero con muchas diferencias con mi formación. En un lugar que no conoce de la danza contemporánea, se torna muy difícil encontrar una estrategia para explicar de qué se trata. Yo decía, no se trata ni de danza jazz, ni de clásico, etc.” (Entrevista a M Sirote, 08/2006).

Una de las características de las presentaciones del grupo “Locas Margaritas” consistía en presentar las coreografías en las calles de la ciudad, en lugar de usar escenarios y teatros, y ensayar en espacios prestados o particulares que no tenían la infraestructura más conocida para ensayar danza. Sirote y sus colegas buscaban así organizar en Neuquén una nueva “versión” de lo que ya se hacía en la ciudad de Buenos Aires o de La Plata y mostraron una gran capacidad y tesón en la búsqueda de una articulación de la experiencia

de movimiento que expresó la idea de innovación de sectores de la población de la ciudad de Neuquén dedicados y ocupados en las artes.<sup>3</sup>

En la propuesta del taller de danza para varones existía una relación con la historia reciente de la conformación de la EEDC y con el grupo “Locas Margaritas”, ya que en la búsqueda por diferenciarse de otros modelos de danza Contemporánea conocidos en el Alto Valle de Rio Negro y Neuquén – tal como sostenía Sirote-, este taller proponía incorporar bailarines que luego podrían integrar el elenco de la Escuela, sin contar con una formación “académica”. Esta apertura se puede entender en parte porque la EEDC tenía otros talleres para niños, jóvenes y adultos sin necesidad de preparación académica previa. Sin embargo, este era un caso especial porque el objetivo explícito era que estos participantes sin formación académica en danza contemporánea integraran el elenco. Y de hecho, la profesora del taller, en algunas oportunidades vislumbró buenas condiciones en talleristas a quienes invitó a integrar el elenco sin ningún otro requisito. Vale la pena destacar que la mayoría de las bailarinas y bailarines del elenco contaban con formación académica, eran egresados de esta escuela y/o de otras. Y esta nueva modalidad modificaba en parte la organización de la institución, cuestión que abrió discusiones en su momento y hasta hoy en día produce debates entre los profesores, las profesoras y los propios integrantes del elenco.

El taller de danzas para varones funcionó desde el mes de marzo hasta los primeros días del mes de agosto de 2014, con un grupo que oscilaba entre 10 y 15 asistentes. Sesionaba dos días hábiles por semana en horario nocturno, dos horas cada encuentro y se utilizaba el salón de las instalaciones de la EEDC donde ensayaba el elenco.

## El taller de danza para varones

La coordinadora del taller de danza para varones fue una bailarina, integrante del elenco y docente de la EEDC. Estaba especialmente interesada en la propuesta de este taller porque pensaba que una experiencia como esta le permitía “salirse del libreto”, es decir, modificar con cierta libertad

---

<sup>3</sup> Destacamos que en Neuquén los sectores dedicados a las artes plásticas, musicales, teatrales, arquitectónicas han mostrado en la historia reciente una fuerte tendencia a lo innovador que se evidencia en: la presencia del teatro independiente, los salones de plástica alternativos, los recitales de Rock, la pujanza del MNBA, entre otras.

las secuencias de enseñanza y aprendizaje ya estructuradas y programadas de acuerdo al modelo didáctico-pedagógico de la Escuela. Ella además incluyó profesores varones en el taller, uno en música y el otro para estimular actividades circenses.

Tone sostenía que el taller era una “oferta atractiva”, porque cuando “el entrenamiento es sólo con hombres aparecen diferentes actividades y experiencias en la danza contemporánea” y “se piensa en algo más energético”. Para ella, se presentaba como un lugar que permitiría experimentar formas de movimiento más ligadas al despliegue de energía, de saltos, de velocidades, siempre en conexión con las maneras sutiles y sensibles de la danza contemporánea. Los varones tenían oportunidad de experimentar el especial modo de exploración espacial (el uso del suelo, las diagonales, los niveles), la cadencia particular de la música que se propone usualmente en la Danza contemporánea, y los nuevos permisos en el uso del cuerpo. Además podían compartir dificultades con el movimiento –algo que no hacen habitualmente al modo de las mujeres- porque “la danza te expone... en la danza sos vos y tu cuerpo”.

En una oportunidad, cuando ya estaba avanzado el taller, uno de los coautores conversó con Tone y ella profundizó más su propuesta para el taller porque entendía que con este grupo había podido experimentar. “En mi clase debe haber investigación”, dijo y como ejemplo comentó que “durante la clase donde estuvo Julián [el profesor de música] se improvisaba y él mismo improvisaba. Siempre hay un momento para la improvisación, eso es placentero...En clases más conducidas por mí, no se hubiera llegado. Estas clases siempre fueron muy lúdicas”. Respecto a la diferencia en las clases de varones y de mujeres Tone insistía en que ellos estaban más dispuestos a la improvisación y a la liberación del cuerpo, pero siempre que fueran solamente varones ya que, la experiencia posterior con la incorporación de mujeres, no fue la misma “las mujeres juzgan, los varones, aceptan”.

Aunque en la propuesta de la EEDC no estaba previsto que el taller fuera numeroso e integrado por varones con experiencias muy diversas, lo que sucedió fue que se inscribieron 25 hombres –aunque luego se mantuvieron estables alrededor de 12- con formación e intereses muy diversos. Había quienes tenían formación específica en danza pero no Clásica, ni Moderna ni Contemporánea, sino en Tango, en Capoeira, en Hip Hop y en Folclore. Además participó hasta el final un varón que se presentó como jugador de Rugby y

docente de Filosofía de la EEDC; otro que se presentó como mecánico de motos con alguna experiencia en talleres de Expresión Corporal y Yoga, otro cuya única experiencia próxima a la propuesta del taller era ser músico de Rock, otro que era estudiante de Ciencias Exactas que no tenía formación en danza y el propio investigador participante que se presentó como Prof. de Educación Física, docente de la Facultad de Educación de la Universidad del Comahue que participaba de manera habitual en talleres de danza, comedia musical, entre otros. Pablo, el mecánico de motos, comentó en una oportunidad, conversando con Rolando el investigador, que él participaba en el taller porque:

“Todo el mundo hace algo, se relaja, yo hago esto, algunos ven una peli, yo vengo aquí y llegas a tu casa mejor de cómo te fuiste. Empezás por otras cosas y después vos lo elegís, bailé tango, folclore. Pero aquí aprendés a reflexionar, venis por algo y vas por más. Nadie hace algo sólo por gusto (...) A mí me intriga eso... aquí cada uno descubre sus potencialidades, este es un lugar para desarrollar la Expresión corporal. Pero pensé que abrir para varones solos era prejuicio, y cuando vi a los demás me animé. Lo recreativo, como esto, tiene mucho valor”. Además desde el punto de vista práctico, Pablo entendía que favorecía “la práctica de su cuerpo en el suelo, porque le permitía sentarse y levantarse con mayor facilidad en su trabajo”.

En otra oportunidad, conversando en el vestuario, Héctor, el jugador de Rugby, a quien Tone ya había invitado a formar parte del elenco, él contó que la práctica en el taller le ayudaba a coordinar mejor los movimientos, y que además era profesor de filosofía en la EEDC y le interesaba bailar y participar del elenco, aunque no pensaba hacer la carrera de la EEDC.

Así, las motivaciones e intereses de quienes participaban en el taller eran muy variadas y en muchos casos alejadas de los propósitos explícitos de quienes lo habían convocado y de quien lo coordinaba. Esta variedad fue uno de los rasgos que dio lugar a que la modalidad de enseñanza y aprendizaje fuera más flexible y menos reglada que en las clases habituales de danza en la EEDC.

## Improvisar: una invitación a fluir con el movimiento

Las clases del taller comienzan con una rutina de movimientos como entrada en calor, que integra ejercicios de flexibilidad, giros, entradas y salidas del suelo, desplazamientos en diagonal, entre otros, que se integran luego a diferentes secuencias organizadas por Tone.

Después del calentamiento, siempre se pasa al conocimiento y/o ensayo de una serie de movimientos, y esa serie está tematizada. Estos temas pueden ser giros, modos de entradas y salidas del suelo, pliegues del cuerpo, coordinación, cambios de frente, lateralidades, etc. En todos los casos estos temas son la base sobre la cual se estructura la Danza Contemporánea. Luego se combinan series, y sobre el final, se organizan coreografías combinando intervenciones, protagonismos, como por ejemplo, alternancias entre distintas formas coreográficas. A veces, en lugar de estas coreografías propuestas por la coordinadora se estimula el trabajo creativo a través de improvisaciones en base al uso de las técnicas aprendidas. La inclusión de momentos de improvisación no es habitual en los talleres de Danza Contemporánea para adultos en esa escuela. De ahí que resulta particularmente interesante detenernos en una de estas instancias.

En uno de los encuentros del taller, Rolando (uno de los coautores de este trabajo) estaba dolorido y solicitó no participar bailando sino como observador, Tone decidió que toda la clase iba a ser una experiencia de improvisación y para ello invitó a Julián, el músico, a acompañar dicha experiencia. Para esto Julián utilizó piano eléctrico, cajón peruano y guitarra acústica que iba tocando en diferentes momentos para estimular cadencias, acciones y climas sonoros diversos.

Para comenzar esta clase, Tone invitó a los participantes -en este caso 7, bailando y Rolando como observador- a dispersarse en el salón “moviendo el cuerpo de forma circular acompañando con movimientos de brazos también circulares”. Las personas hacen contorneos y búsquedas en diferentes niveles espaciales –saltando o en puntas de pie, con las piernas estiradas y aproximándose más al piso ya sea sentados, arrodillados o acostados. Así, el suelo se vuelve un estímulo para las formas circulares que adoptan los bailarines.

La segunda consigna fue: “Busquemos formas amorosas –haciendo el gesto de un auto-abrazo- de entrar y salir del suelo. El “Folclorista” transmite un modo que oscila entre criollo e indígena, no pierde nunca la postura, no importa el nivel que le toque explorar, en una ejecución posterior, ya dentro de la serie, es posible ver esa misma postura, una fuerte identidad corporal, una gran cantidad de energía puesta en la ejecución, no ingresa de modo “amoroso” al suelo, más bien, es un modo “combatiente”.

La clase continúa, dura siempre 1,30 hs., ya transitando la mitad, el músico alterna el uso de la caja peruana con la guitarra o el piano, Julián (el músico) acompaña y otras veces ejecuta, y los bailarines se ajustan. Hacia el final,

Tone propone una especial manera de improvisar: en base a las secuencias aprendidas, la idea será que cada uno ejecute y se detenga cuando quiera, el resto sigue y cuando la secuencia general pasa por el momento donde se frenó el bailarín, este se incorpora, es decir, la secuencia se “secuencia” a partir de la decisión de cada uno de los participantes y dentro de un tiempo musical que tiene organizado Julián (músico). Cada bailarín está muy concentrado en su secuencia, se adquiere una dinámica especial en donde ahora, dentro de la estructura rítmica elegida por Julián, empiezan a surgir nuevos movimientos. Aquí es donde el “Folclorista” vuelve a ingresar, abarca mucho espacio, gira, zapatea, el grupo adquiere una dinámica particular y el músico acompaña, la presencia del “folclorista”, aporta intensidades, energías, desplazamientos, las diagonales se hacen presentes, y el suelo brinda dinámicas de cuerpos que bajan y suben siempre en giros y sin interrupciones. El músico entona un sonido gutural que acompaña la secuencia.

Diez minutos dura esta experiencia y los cuerpos parecen entregados y dispuestos, de la secuencia participaron además, Hector, Prof. de filosofía y Rugbier, un bailarín de clásico, un bailarín de tango, un bailarín de hip hop, el “folclorista”, Tone y el músico.

Al final, todos se sientan en ronda y se conversan las sensaciones, las palabras usadas son, “espectacular”, “buenísimo!!” y algunas reflexiones. El bailarín de clásico dice: “me cuesta dejarme fluir si no tengo estructura”, a su vez, el bailarín de tango dice: “Al principio me cuesta salir de la estructura”. El “folclorista” responde: “Cuando estás nervioso y pensás en los de afuera, no podés”. Tone cambia el rumbo de la reflexión: “eso está bueno, la idea es hacer con el otro”. El Bailarín de Tango aporta: “encontrarse”, y Tone responde: “es un momento de imán, estás pensando como en otro lugar, estás construyendo”. “Qué loco” dice Julián (el músico): “mi desafío era no estructurar”. Y Tone agrega: “Un cuerpo atento y una mente libre”. El bailarín de tango, apoyado en la barra y con un mate en la mano dice: “eso que decís es re complicado!!”. Tone cierra: “Si no, voy a contrapelo de mis deseos de moverme!!”. Se cierra y todos aplauden.

Caminando hacia el exterior del salón y en dirección al vestuario, el folclorista refiere que le cuesta mucho en las improvisaciones mantener una “identidad pura dedicada libremente al movimiento” -con esta expresión aludía a que percibía que no alcanzaba la espontaneidad sugerida en las consignas

de la coordinadora del taller. Él sentía que le faltaban “recursos”, como si no los tuviera a pesar de ser bailarín; sin embargo había podido hacer la exploración recurriendo a sus movimientos seguros, con un estilo propio, con cadencias aprendidas y en las que confiaba, seguramente. Esta manera de provocar el flujo de movimientos era una improvisación y respondía a las consignas desde el punto de vista del observador y de Tone.

### “Salirse de libreto” para atrapar “el sentido de bailar”

La planificación en los talleres para niños, jóvenes y adultos que propone la EEDC tiene como característica la organización minuciosa de cada una de las clases. Esta modalidad ha podido ser comprobada en la participación activa de por lo menos tres de nuestros investigadores en estos talleres desde hace más de cuatro años. El modo que adquieren y se organizan estas clases es la siguiente: se establece un cuaderno de notas con diagramas de cada serie que se va a enseñar y las diferentes gradaciones que se irán incorporando a medida que los bailarines avanzan en el desarrollo de las coreografías. En algunas ocasiones hasta hemos comprobado cierto llamado de atención de alumnas “observadoras”, en situación de práctica pedagógica, que alertaban a la profesora a cargo de la clase, sobre algún “error” en el seguimiento de la serie según estaba pautada. En otra ocasión, fue posible advertir la presencia de la directora de la EEDC en aquel momento, la prof. Sirote, que tomaba su cuaderno de notas y verificaba si la serie que estaba en ejecución correspondía a la escrita en el cuaderno de la profesora en ese momento. Había en esta modalidad una manera de concebir la enseñanza y el aprendizaje del baile y el bailar.

Al mismo tiempo, era común escuchar en la voz de alguna de las compañeras participantes de los talleres: “Esto no es bailar, esto es hacer ejercicios”, igualmente la clase se desarrollaba sin interrupciones y la preocupación por el detalle y la adquisición fluida de los movimientos de la serie era una cuestión compartida, entre la docente y sus alumnas. El taller de danza para varones que conducía Tone no seguía completamente estas reglas. En sus clases las series se desarrollaban más en función de las posibilidades de los cuerpos de los varones que participaban de la propuesta, y permanentemente había cambios en las entradas y salidas al suelo, por ejemplo, o en las secuencias y su desarrollo. A modo de ilustración, en una oportunidad en que la coordinadora propuso una secuencia con desplazamientos en diagonal, un giro y



cambio de dirección en el desplazamiento, que la mayoría no logró alcanzar, Tone luego de varias pruebas y ensayos del grupo en su totalidad, cambió esa figura o diseño por otro que resultó posible de hacer. Esa nueva figura que propuso no se correspondía con el diseño original de esa secuencia basada en las técnicas originales de la Danza Contemporánea que se enseñaba en esa escuela. Sin embargo, de una manera flexible no se apartaba de las convenciones de la Danza Contemporánea y la implementación de cambios como el anteriormente descrito, ponía de manifiesto una diferencia entre enseñar a varones y enseñar a mujeres que Tone fue descubriendo y nosotros al lado de ella, durante el curso de este taller. Momentos como estos fueron los que nos permitieron entender con más claridad la expresión “salirse del libreto” que a Tone le permitía explicar el sentido de su manera de enseñar a bailar.

Esta diferencia entre grupos integrados exclusivamente por varones fue reafirmada cuando en el mes de agosto de 2014 se incorporaron mujeres a ese taller. Luego de algunas clases con participantes varones y mujeres, Tone apuntó: “Las mujeres son detallistas, sutiles, exigentes!! Siempre me parece difícil trabajar con ellas, los varones son más respetuosos, no critican no se quejan...” (Entrevista 30/07/14). Mas allá de la pertinencia de esta afirmación por parte de Tone, tomando sobre todo en consideración que ella, como mujer bailarina, no se incluía ni en el grupo de mujeres ni en el de varones, participar bailando y observando en ese taller nos dio la posibilidad de experimentar diferencias atravesadas por el género y en las que, seguramente, pesaba también que la profesora era una mujer frente a un grupo de varones, además de otras diferencias relativas a las motivaciones e intereses, oficios y profesiones, entre otras sobre las que habría que continuar interrogándose.

La participación como asistente en los talleres permitió otras apreciaciones. En primer lugar, dio lugar a ponderar modos de comportarse en las clases que provisoriamente podríamos denominar como más o menos obedientes, en función de una propuesta didáctica más o menos estructurada. En segundo lugar, posibilitó advertir detalles en la manera de implementar modos, metodologías, técnicas de movimiento y desplazamientos espaciales, tales como, los giros en los diferentes niveles espaciales, las entradas y salidas del suelo, las percepciones con relación al peso y la energía en ritmos y secuencias diversas, entre otros. En tercer término, bailar donde “se enseña a bailar” permitió descubrir sensaciones en el propio cuerpo de satisfacción, esfuerzo,

limitaciones y posibilidades en las capacidades de acción motriz y en la construcción del movimiento fluido y aprehender así el proceso de aprendizaje en el cuerpo. A diferencia de la experiencia en otros talleres de danza de la misma escuela, en éste, dado que en todos los casos los participantes pudimos alcanzar a completar satisfactoriamente las secuencias enseñadas, fue posible aprehender en el cuerpo la experiencia completa y vivir la sensación de satisfacción y placer estético del logro. Esto tal vez es lo que estamos denominando aquí como “el sentido de bailar”.

Nuestro cuerpo pudo experimentar otra modalidad en el taller de danza para varones, más preocupado en atrapar “el sentido de bailar”, y esa preocupación trascendía los pasos metodológicos tal como estaban estipulados para la enseñanza. Este aprehender el “sentido de bailar” algunas veces se experimentaba en improvisaciones y otras veces en la forma de proponer las secuencias de movimientos. La serie de incomodidades y satisfacciones en el proceso de aprender a bailar, la prolongación de la experiencia en el tiempo y el involucramiento, dio la posibilidad de atravesar la vivencia del esfuerzo por entender y ejercitar secuencias más simples y más complejas, evitando la necesidad de manejar de manera fragmentada y minuciosa técnicas depuradas e incorporando la sensación estética de *completar la experiencia* de bailar<sup>4</sup>.

## Notas para finalizar

Este proceso de trabajo de campo nos permitió entender dos formas de enseñar y aprender a bailar danza contemporánea que afectan el propio proceso de enseñar y aprender y se vinculan a las construcciones de sentido del bailar y a modos de organización de los espacios dedicados a la enseñanza. Asimismo, en el proceso de participación pudimos experimentar y comprender de manera diferente el bailar danza contemporánea como participante observador y como participante bailarín. Ambas perspectivas informaron la práctica de bailar y esto produjo la posibilidad de enriquecer el trabajo de campo y este primer desarrollo analítico. Sobre todo, porque también pudimos profundizar el punto de vista de la bailarina y profesora que coordinaba el taller cuando se refería a “salirse del libreto”. Tal vez, la mejor enseñanza

---

<sup>4</sup> Nos referimos a lo que John Dewey en su libro “El arte como experiencia” plantea respecto a la dimensión estética de la experiencia que nos permite incorporar y expresar los modos de actividad inherentes e inmediatamente gozables y plenos de sentido.

para el equipo de investigación fue, en este caso experimentar y comprender los alcances de “salirse del libreto” para comenzar a discurrir en los modos de enseñar y aprender danza contemporánea.

La historia de la EEDC, su conformación desde los años 90 con las características propias del surgimiento y proyección de la Danza Contemporánea, su continua revisión en nuevas escuelas y métodos, imprime a los grupos que allí se conforman una tendencia particular en el marco de las actividades de baile y danza en la ciudad de Neuquén. Como hemos intentado mostrar de manera incipiente, la formación de bailarines en la EEDC sobrepasa la participación en el “elenco de danzas”. Los ejemplos se materializan en el taller de danzas para varones y también en experiencias como “El circo social” que combina danza contemporánea y acrobacia, coordinado por un egresado de la EEDC; la experiencia del grupo de “Balsa Las Perlas” que experimentan en una suerte de fusión de ritos mapuches y danza contemporánea; la propuesta de “Danza memoria”, que se presenta en marchas políticas por los Derechos humanos; el grupo “Tea dance” que combina danza y teatro. Así, en la búsqueda de nuevos espacios de experimentación y propuestas frente al público toma forma y existencia lo que algunas bailarinas de la EEDC han denominado “verdaderamente bailar”, en contraposición con las formas exigentes y estructuradas en la formación disciplinar de la danza y que es posible comprender analizando estas novedosas formas de organización para enseñar, aprender y difundir la Danza Contemporánea.

## Bibliografía

- Dewey, J. (1938). *El Arte como Experiencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eisner, E. (1995). *Educación y visión artística*. Barcelona: Paidós.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Norma.
- Hanna, J. (1992). Tradición, Desafío y la reacción adversa: Educación de género a través de la danza. En Senelick, L. (Ed.), *Gender in Performance. The Presentation of Difference in the Performing Arts* (faltan pp. del capítulo). England: Tufts University Press of New England.
- Milstein, D. y Mendes, H. (1999). *La Escuela en el cuerpo. Estudios sobre el orden escolar y la construcción social de los alumnos en escuelas primarias*. Buenos Aires: Miño y Dávila.