

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Departamento de Educación Física

**10° CONGRESO ARGENTINO Y 5° LATINOAMERICANO DE EDUCACIÓN
FÍSICA Y CIENCIAS**

La Plata, 9 al 13 de septiembre de 2013

Mesa de trabajo 2.B.

**Sensopercepción .
Otras lógicas del cuerpo.**

Daniela Yutzis

danielayutzis@ciudad.com.ar

C.I.C.E.S.-U.N.L.P.

Resumen

El siguiente trabajo tiene por objeto presentar un modo posible de pensar la Sensopercepción, en particular en la transmisión de esta práctica a los alumnos del Profesorado/Licenciatura en Educación Física.

En la tradición de la gimnasia, la Sensopercepción pertenece a las llamadas *gimnasia*s blandas definidas como actividades de *interiorización* y asociadas a conceptos tales como energía, relajación, emoción, liberación, mística. Sin lugar a dudas estas definiciones deberán ser revisadas, así como también es de nuestro interés rastrear los conceptos que quedan asociados a ella y el lugar que presuponen –a partir de estas construcciones- parte de alumnos que inician la cursada en quinto año de esta facultad.

Si bien durante muchos años fue más sencillo encontrar textos que *desestimen* el terreno ajeno, la experiencia con los alumnos, desde el proyecto de la cátedra de Educación Física V, nos permite construir en una interterritorialidad que suma aportes desde un ámbito a otro y pone en tensión ciertos modos tradicionales de transitar la enseñanza de prácticas deportivas y de la educación del movimiento para la vida cotidiana.

Palabras clave: Sensopercepción-cuerpo-formación-lenguaje.

La elección de la mesa de trabajo donde presentar esta ponencia no es un tema menor. Luego de releer varias veces las propuestas de cada eje quedaba en evidencia que el trabajo podía ser presentado en tres o cuatro mesas diferentes. Esto da cuenta al menos de que la Sensopercepción no tiene un lugar del todo claro, o podemos decir del todo cerrado, dentro del gran campo de la Educación Física. La elección de presentarlo en esta mesa se basa por un lado en ciertos objetivos y conceptualizaciones comunes que podemos compartir con quienes abordan hoy en día la gimnasia en esta facultad y por otro lado es un pedido formal para que de manera conjunta, con quienes se dedican a la teoría de la gimnasia, podamos rever el lugar de las llamadas gimnasias blandas, sus definiciones y comentarios.

Por otro lado si bien esta ponencia intenta aclarar al menos uno de los modos posibles de abordar la Sensopercepción en sí misma, el trabajo está centrado en la experiencia de dictar este seminario para los alumnos de 5to año de Educación Física en la Universidad de La Plata.

Tal como lo definen los textos actuales de la teoría de la gimnasia, la comprensión del contexto social y político en que las prácticas corporales se constituyen resulta fundamental a la hora de poder analizarlas. Patricia Stokoe, creadora de la Sensopercepción(Sp.), nace en Argentina en el seno de una familia inglesa y se radica en Londres para estudiar danza poco antes del inicio de la segunda guerra mundial. Durante ese período además de participar en compañías y bailar en teatros que deciden mantener abiertas sus puertas como una puesta política frente a la guerra, se nutre de los movimientos de vanguardia del arte (se forma con Rudolf Von Laban) y la educación del movimiento (se contacta con la Eutonía de Gerda Alexander y con Moshé Feldenkrais).

Es evidente que los modos de pensar y hacer con un cuerpo luego de los campos de concentración, como el espacio más radical de privación de todos los derechos, no puede continuar igual. La reducción a la condición biológica, la insoportable inteligencia destinada a la evaluación pura de la sangre forjan

una existencia despojada de todo valor político, de todo sentido ciudadano, ético y vital.

Las revoluciones juveniles, los nuevos modos de vincularse con el cuerpo, la emergencia de un feminismo que avanza y los planteos de las pedagogías *liberadoras* orientan el recorrido de Stokoe en la creación de la Expresión Corporal-danza que será creada en los años 50-60 en una Argentina que, con la mirada puesta en las nuevas corrientes europeas, busca abrir un nuevo espacio para arte.

Dos grandes preocupaciones organizan su recorrido. ¿Cómo hacer accesible la danza para todos los individuos? Recuerden que hasta ese entonces estudiar danza implicaba formarse en clásico, jazzdance o tal vez folklore; que se debía iniciar la formación en la infancia y que cualquier *defecto* físico (ser gordo, demasiado alto o demasiado bajo, tener mucho busto o una pierna más corta que la otra) era causa suficiente para quedar afuera. Por otro lado su interés se centra en la creación de una técnica que habilite y prepare al individuo para la danza por fuera de los modelos tradicionales que implicaban un uso del cuerpo ligado casi exclusivamente al rigor, muchas veces al dolor y a la copia de modelos (casi imposibles de igualar) como modalidad exclusiva de formación.

Se crea entonces la Sp. como técnica de la Expresión Corporal -danza en un equipo formado por bailarines, músicos, psicopedagogos y kinesiólogos y se desarrollan métodos innovadores para ese momento que facilitan la búsqueda del movimiento y la posibilidad de la creación personal en danza.

El interés se desplaza de la exclusividad del entrenamiento físico, de un objetivo de pura forma a lograr, a los modos de indagar y problematizar la vida a partir de esta experiencia estética, este proceso de formación que sucede en un presente, que implica una investigación permanente y crea nuevas formas de producción de saberes. Patricia pensó en cómo *bajar el arte a la vida cotidiana*, o tal vez en cómo elevarlo, o en elevar la vida cotidiana a una obra de arte. Logró expandir los límites de la danza, un arte que particularmente era elitista.

Y la Sp. en tanto práctica que permite el acceso a esta danza ocupa un lugar central en esta tarea. Podemos definirla como una técnica de educación que consiste en mejorar la calidad, la sensibilidad, y la conciencia del movimiento, eliminando los esfuerzos indiscriminados de ciertas partes del cuerpo que no son necesarias para una determinada acción, o más aún que interfieren en ella. Hablamos de mejorar la calidad del movimiento, para lo cual cuanto más claro se comprendan los fundamentos del proceso, mejores serán los resultados. Se intenta mantener una búsqueda permanente de investigación, cuidado y respeto sobre el cuerpo propio. Esta técnica, más allá del claro uso para el que fue desarrollada, es decir hacia la danza propia, ha logrado con el transcurrir del tiempo una independencia que la coloca en el terreno de las técnicas de educación del movimiento y la postura como el Método Feldenkrais, La Eutonía o algunos otros que nada tienen que ver de modo directo con la danza, pero que sí tienen que ver con percibir el propio cuerpo, términos de Farina, percibir en tanto “una acción sensible que sucede en el cuerpo, que configura concreta y físicamente las maneras de entender las cosas que interpelan al sujeto en su vínculo corporal con el entorno”.(Farina; 2005)

Es entonces en esta independencia que ha tomado la Sp. en cuanto técnica de educación y análisis del movimiento que me interesa poder pensar los aportes a la organización de los movimientos y la postura no sólo en la vida cotidiana sino también en el campo específico de la educación física.

Si bien en sus inicios esta práctica se forja entre conceptos tales como relajación, imagen del cuerpo, integración de un cuerpo total bio-psicológico y social, hemos intentado pensar en la introducción cuál era ese otro del que esta práctica debía diferenciarse en sus inicios. El correr de los años y-o el lugar desde donde yo planteo esta técnica está sumamente alejado de esas conceptualizaciones. Es aquí justamente donde incluir esta técnica dentro de las gimnasia blandas no sólo que no suma, sino que resta en la idea que traen los alumnos al iniciar el seminario en esta facultad. Las gimnasia blandas, además de aparecer últimas en los listados de las largas clasificaciones de gimnasia, suelen ir acompañadas de palabras tales como interiorización,

mística, autoconocimiento, emoción y por supuesto la tan nombrada relajación. Me permito una breve aclaración: en la mayoría de los movimientos que realizamos utilizamos esfuerzos indiscriminados que van en contra de la eficacia de ese movimiento. Ubicar esa situación y restar esa fuerza o tensión innecesaria no implica en absoluto que el trabajo se centre en la relajación, sino que habla de restar aquello de más que obstruye y entorpece; se trata de encontrar el tono muscular adecuado para cada acción. Este malentendido o esta situación poco esclarecida invita a los alumnos a presentarse en el seminario con la intención de aprender ejercicios de relajación o gestos para ser utilizados con exclusividad en aquello que llaman calentamiento o vuelta a la calma.

El gran desafío es entonces que logren aprehender los usos de esta técnica para ser aplicados en cualquier movimiento que se desee estudiar. Mientras gran parte de la enseñanza de los gestos deportivos (creo que) se centran en la transmisión más *exacta y perfecta* del modo de realizar el movimiento (situación por supuesto también indispensable para avanzar en este aprendizaje), la Sensopercepción apela en un primer momento más al desorden y busca una resolución del movimiento autónomo introduciendo la búsqueda de la singularidad a través de los dichos, de la palabra, en los hechos, en un gesto, en la acción.

La copia de modelos externos es muy poco utilizada y el trabajo, muchas de las veces, con los ojos cerrados tiene que ver con esto. Para muchos alumnos no mirar lo que está haciendo el compañero de al lado es una tarea que genera bastante incomodidad. Esto no tiene, al menos para mí, ningún objetivo místico ni de interiorización, sino que tiene que ver con una técnica precisa y absolutamente racional de registro y análisis de aquello que sucede en la organización y el estudio del movimiento propio.

Por supuesto que esto implica entre otros puntos un uso más preciso y exacto del lenguaje. Esto ha aparecido como una gran dificultad a lo largo de los seminarios dictados. Tal es así que con el correr de los años las clases dedicadas a trabajar lo específico del uso del lenguaje en el dictado de clases

prácticas crece de manera considerable y resulta de gran interés para los alumnos. Contando con tanta terminología específica del análisis del movimiento creo que es una pena utilizar expresiones tales como “en cuatro patas”, “como chinito”, etc. La calidad en la utilización de un lenguaje más específico da cuenta de un docente que confía en que la experiencia de la clase implica la transmisión de un saber que, si bien lo incluye, va más allá del mero gesto deportivo.

En relación a esto, el modo de corregir en una clase implica también una premisa diferente. Todos tenemos la experiencia de alguna corrección que nos realizan interminable cantidad de veces en cualquier práctica corporal. Frases como “bajá el hombro” o “extendé más el codo” no siempre logran solucionar el problema aunque se repitan cien veces. La intervención directa sobre el alumno en las clases es mínima y se hace más uso del lenguaje que del toque. Se buscan diferentes modos de dictar la consigna a todos los alumnos para que cada uno, en esta universalidad que implica la clase logre su proceso y búsqueda personal.

La Sp. es presente, es la posibilidad de un acto en presente. Es poner en palabras un orden no como un universal sino como una propuesta más de una posible organización que da cuerpo a un organismo viviente, que da forma a un funcionamiento biológico con la intención de introducir opciones desde el discurso en el movimiento mismo.

Es el desarrollo de un movimiento autónomo que no depende directamente de la forma. Es la aplicación de un método para que todos puedan acceder a nuevas posibilidades de movimiento. La debilidad, la dificultad también forman parte de esta práctica. Lo que interesa son los pasajes de un movimiento a otro, es un nuevo empleo del movimiento.

El intento de este recorrido es buscar cada vez un punto diferente de centración en el proceso de la acción. La pregunta sería ¿cómo desentenderse al menos por unos instantes de esos lugares obvios en el trazo del movimiento? ¿Cómo atacar ese cliché de movimiento que nos invade? Este

parecería ser un modo posible. ¿Como deshacerse de aquello que uno muchas veces ni siquiera ve?

Se parte del desorden, del no ver, de esa infinita cantidad de movimientos existentes o pre-existentes. Un primer momento del trabajo con el material: cuerpo en movimiento y quietud. Generalmente en fragmentos, recortes. Esto se puede pensar como un proceso creativo. Es la búsqueda de un movimiento sensato en el sentido de buscar que no todos los movimientos se mezclen. No todo el cuerpo todo el tiempo en todo el espacio. Este *todo* borra el cuerpo, borra lo particular de ese fragmento localizado.

En un segundo momento el caos vuelve a escena, volvemos a foja cero pero con un cuerpo que diseño ciertos rastros; y si esto no hubiera sucedido, si este primer momento no hubiera estado, esto no funcionaría. Es a partir de esos modos extraños e individuales de selección que toman cuerpo a través de la actividad que se logra una selección; ya no todo es lo mismo, es una inmensa depuración. Se busca dar cuenta de las fuerzas que se ejercen sobre unos movimientos o los movimientos que se ejercen sobre unas fuerzas. Se trata de volver visible el recorrido, el trazo, el uso de las fuerzas que fue destruido o invisibilizado en el apuro por lograr el gran gesto. Es la deformación inicial de la forma lo que debe volver visible a la fuerza que no tiene forma. Una búsqueda clara y concreta que nos facilita hacer visible esa fuerza invisible.

Por esto la E.C-D. presenta en su momento histórico esta condición previa a la danza, que a su vez es y no es parte de ella que es la Sp. Y que intenta entre otras cosas promover el encuentro con algo inesperado.

¿De qué modo nos enseñan-aprendemos un gesto deportivo? ¿Es la copia del modelo óptimo el camino habitual? ¿Cuántas veces nos han repetido una corrección en un gesto deportivo que de todos modos al día siguiente volvemos a olvidar? Desorganizar hábitos adquiridos es una de las grandes intenciones de la Sp., no para vivir en el caos sino para que podamos tener la habilidad de construir nuevas opciones en nuestras posibilidades de *estar en movimiento*.

¿Puede entonces la Sp.. tener pretensiones estéticas? Seguro que sí, la misma intención del arte del movimiento, la posibilidad de seleccionar un material y no otro. El deseo de acoger incluso la tensión de la forma. No se baila algo novedoso sobre un espacio vacío a llenar. Se reordenan unas formas, se ponen en crisis otras formas, secuencias, instantes, espacios en un espacio habitado por otros y por elementos..¿Qué implica analizar, probar, investigar un movimiento? Implica en este trabajo *comprenderlo*, esa es la tarea. Tomar los datos del estudio inicial para poder dejarlos ir, para hacer de eso una nueva organización

Si bien son más que conocidos los textos que desde el campo de la educación del movimiento desestimaban en los años 60 las prácticas deportivas (como aquella extensa lista en que Therese Bertherat¹ nombra al ciclismo como un simple acto masturbatorio y otros ejemplos más) y también han circulado desestimaciones desde el deporte hacia estas técnicas, algo interesante acontece en estas clases de Sensopercepción en Educación Física. Y es que podemos en conjunto, con nuestro saber específico del área y el saber que los alumnos tienen del modo de pensar la enseñanza de prácticas deportivas, trabajar en esta intersección, en la búsqueda de nuevos modos o de otro orden de lógica que en algunos alumnos podrá habilitar y potenciar otro modo posible de acceder al análisis y a la práctica del movimiento.

¹ *El cuerpo tiene sus razones*, Editorial Paidós, Buenos Aires.

Bibliografía

Alexander, Gerda, *La Eutonía. Un camino hacia la experiencia total del cuerpo.*, Ed. Paidós, Argentina, 1979.

Agamben, Giorgio, *Poiesis y praxis* en *El hombre sin contenido*, Ed Altera.

Castro, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault*, Prometeo 3010, Universidad nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2004.

Deleuze, Gilles, *Deseo y placer*. En Archipiélago, de la crítica de la cultura, Barcelona Nro 23, 1995

-----, *Pintura, el concepto de diagrama*, Cactus Serie Clases, 2006.

-----y Guattari, Felix. ¿ *Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?* en “Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”, Pre.textos, Valencia, 2000.

-----, *Michel Foucault y post-scriptum* en “Conversaciones”, Valencia, Pre-textos, 1994.

Farina, Cynthia– *Arte e formacao : uma cartografia da experiencia estética*. Atual CEFET-RS GE-01: Educação e Arte

----- _ *Arte, cuerpo y subjetividad: improvisación y coreografía*. Revista DCO-Danza, cuerpo, obsesión-Estudios sobre arte coreográfico, octubre 2005

Feldenkrais, Moshé, *Autoconciencia por el movimiento. Ejercicios para el desarrollo personal*. Ed. Paidós, España, 1985.

-----, *La dificultad de ver lo obvio*, Ed. Paidós, Argentina, 1991.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad* Tomo 2, *El uso de los placeres*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad* Tomo3, La inquietud de sí, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.

Kalmar, Déborah, *Qué es la Expresión Corporal. A partir de la corriente de trabajo creada por Patricia Stokoe*. Ed. Lumen, Buenos Aires, 2005.

Stokoe, Patricia, *Expresión corporal. Arte, salud y educación*. Humanitas, Buenos Aires, 1990.