



revista digital para profesionales de la enseñanza

Nº 26 - Enero 2014

Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía

ISSN: 1989-4023

Dep. Leg.: GR 2786-2008

## MARY WIGMAN

Patricia Grau<sup>1</sup>

### INTRODUCCIÓN

Después de la Primera Guerra Mundial las artes buscan una nueva forma de expresión individual y la danza se unirá a este nuevo hacer. La situación social que se vivió en esta primera mitad de siglo entre las dos guerras mundiales y los periodos prebélicos, sumergió al individuo en una gran tristeza y amargura que se verá reflejada en su arte.

La industrialización es otro de los factores que influyó en la transformación de la sociedad occidental y en contraposición a la máquina surgirá un deseo irrefrenable de volver a la naturaleza liberando al cuerpo y rompiendo con las ataduras convencionales.

El deseo de cambiar la vida, de buscar nuevas dimensiones a la imaginación y de renovar los lenguajes artísticos serán el leitmotiv de todas las corrientes artísticas surgidas durante la primera mitad del S. XX. El *Expresionismo* surge en Alemania como reacción al Impresionismo, defendiendo un arte más personal e intuitivo donde predominaba la visión interior del artista frente a la plasmación de la realidad. Reflejó la amargura que invadió a los círculos artísticos e intelectuales de la Alemania de principios de siglo. La actitud y forma de entender el arte aglutinó a diversos artistas de tendencias muy diferentes con sus colores violentos, su temática de soledad y miseria. Se defendió la libertad individual, la primacía de la expresión subjetiva, el apasionamiento y los temas prohibidos: sexualidad, morbo, perversión... Se organizó en torno a dos grupos Die Brücke y Der Blaue Reiter<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Patricia Grau Garcia es profesora de *Acompañamiento e Improvisación* en el Real Conservatorio Superior de Música *Victoria Eugenia* de Granada, donde además imparte *Percusión corporal y Performance*. Graduada en *Danza Contemporánea* y Máster en *Artes Escénicas*.

<sup>2</sup> Die Brücke, Der Blaue Reiter, *El puente* y *El jinete azul*. Dos de los movimientos más representativos de la pintura expresionista. El Puente en un principio estaba formado por un grupo de estudiantes en su mayoría de arquitectura. El círculo en el que se movían no era muy amplio y sus exposiciones fueron las que les dieron más popularidad ya que algunas produjeron cierto escándalo. El jinete azul parece ser una evolución del primero. Ambos utilizaron las teorías musicales para lograr composiciones de armonioso colorido y formas totalmente abstractas

Surgirán en este periodo, dos figuras que van a influir directamente en la nueva forma de danzar, Dalcroze el creador de la *Euritmia*<sup>3</sup> y Rudolf Laban el creador de la *Labanotación*<sup>4</sup>. Estos influirán directamente en Mary Wigman, la máxima exponente de la danza expresionista, la expresividad exagerada de sus gestos, la alternancia de contracción y relajación en sus movimientos y el uso tan particular que hace de la música y del espacio la lleva a mostrar el lado oscuro de la realidad alejándose de cualquier código y regla del ballet

## MARY WIGMAN

Nacida el 13 de Noviembre de 1881 en Hannover, comenzó sus primeros estudios con Emile-Dalcroze, pero la primacía de la música sobre el movimiento en el método desarrollado por el músico, hizo que se iniciase en otras búsquedas llevándola hasta R. Laban, el cual asentaría las bases de una nueva danza, donde relacionaba el espacio con el movimiento, el ritmo y la interpretación además de crear un sistema de notación coreográfico.

M. Wigman será una de las figuras más influyentes de la danza moderna Europea, abrió su propia escuela en Dresde en 1920 hasta que en 1942 fue clausurada por los nazis, en 1945 abrió otra en Leipzig y en 1949 se trasladó a Berlín donde estuvo enseñando hasta la edad de ochenta y dos años. Cuestionará los estereotipos dancísticos creando una nueva forma de manifestación, la danza como danza sin apoyarse ni en la gimnasia ni en la música.

Su relación con el grupo expresionista Die Brücke y con el grupo dadaísta de Zurich la llevará a centrarse en un arte nacional ligado a su propia historia, realizó una crónica de la vida que estaba viviendo reflejado en sus coreografías; la soledad, la tristeza y la amargura que invadían su espíritu será captado y transmitido a través de su arte.

Tres serán los elementos más importantes en la concepción que tendrá de la danza: espacio, energía y tiempo -dentro del concepto musical-.

- El Espacio: no será tratado como un lugar físico, tangible, limitado y limitante de la realidad concreta sino como un espacio imaginario e irracional donde lo corporal no tendrá fronteras. Será el lugar más importante para el bailarín, el lugar que le pertenece por que al mismo tiempo es quien lo crea.

Los términos técnicos como altura, largo, delante, detrás, de lado, horizontal, diagonal, profundidad, adquirirán otras connotaciones y los sentirá en su propio cuerpo transformándose en su propia vivencia y a través de ellos proclamará su unión con el espacio, convirtiéndose en espectadora de sus propias emociones e ilusiones y fundiéndose con su volumen corporal dará paso a la creación y a la creatividad. Un espacio imprescindible que dará forma a las imágenes de su pensamiento creando así la obra.

---

<sup>3</sup> Euritmia: es el método que pone en relación los movimientos corporales con el tiempo y el espacio creando el sentido del ritmo músico-plástico.

<sup>4</sup> Labanotación: sistema de anotación que registra el movimiento humano. En él se establece una técnica de lenguaje escrito y fiable.

- La Energía y dinamismo que se necesita para poner el cuerpo en acción estará acompañada por la respiración, siendo el motor de sus movimientos, al intervenir de forma favorable en la ejecución dancística al acompañar a los giros a los saltos, incluso al movimiento más leve e imperceptible consiguiendo así el dramatismo necesario y adecuado en todo momento.

- El tiempo: La música será considerada como un acto independiente de la danza y adquirirá otros matices convirtiéndose en el medio para asociar espacio, dinamismo y energía y sirviendo de soporte en las transiciones, los acentos, las respiraciones y las tensiones. Será una de las primeras en realizar coreografías en silencio.

En obras como *“La Consagración de la Primavera”*, o *“Alceste”*, *“Orfeo y Euridice”* de Gluck, la danza estará coordinada a la música y no se subordinará a ella como ocurría hasta entonces con otros bailarines que daban forma estética y escenificación a las frases musicales. Esto podía hacerlo con músicas de compositores como Gluck que influenciado por la obra francesa de Rameau y Lully, intentó devolver a la ópera su contenido teatral, permitiendo así la elaboración de eficaces escenas a través de la danza y con la sola presencia del baile era capaz de evocar el dramatismo requerido en el libreto.

Su relación con la música era especial dado a su vasto conocimiento siendo esta el medio indispensable en la unión indisoluble entre el ritmo corporal y mental pero sin que predominase el primero sobre el segundo. Y así se puede apreciar en sus coreografías, la música está presente en todo momento en su obra ya sea para acompañarla en sus movimientos, ya sea para participar en la creación de sus composiciones dancísticas y no solo como elemento de cuentas para sustentar la danza sino también para darle ritmo y estructura a la pieza, para definir las pulsaciones, la respiración, las transiciones, para precisar los gestos en los momentos de tensión –relajación, en definitiva para la creación.

## LA MÚSICA EN SU PROCESO CREATIVO

El conocimiento que tenía M. Wigman de la música es incomparable en otros bailarines y es palpable en toda su obra: nadie como ella ha sabido destacar con esa genialidad las diferencias tímbricas y sonoras de instrumentos orientales y medievales y ha sabido poner a la danza en el lugar que le corresponde sin subordinar a la música ni destacar a la danza, sino convirtiéndolas en una pareja inseparable necesarias para la comunicación de un lenguaje que ella supo desarrollar extraordinariamente.

El conocimiento de una terminología y unos elevados conocimientos musicales le dio la posibilidad de usar la música del modo que mejor le convenía en sus coreografías.

La importancia de la música en el proceso creativo de Wigman, es patente en sus más famosas coreografías:

- En *“Hexentanz” (Danza de la Bruja)*, de 1914, usaba gongs de diferentes alturas ó afinaciones haciendo coincidir la frecuencia rítmica con el movimiento. Los primeros golpes del gong coinciden con el gesto

de elevar la mano y van acentuándose las partes fuertes en los tiempos, uno de cada cinco y uno de cada cuatro para realizar diez golpes secos que van aumentando la frecuencia rítmica hasta realizar un determinado ritmo de negra, silencio, negra, silencio, negra, contratiempo de corchea, negra, silencio.

En el giro, el gong comienza con percusiones de negra y lo aumenta a corcheas, doblando así la velocidad que va coincidiendo con los golpes que ella da con las plantas de los pies. Combinación de sonidos sostenidos, destacados, fuertes, pianos, van acompañando a la gestualidad y a la expresividad de sus manos y dedos.

- En “*Zeremonielle Gestalt*” (*Personaje de Ceremonia*), de 1921, su inspiración surgió tras un viaje realizado a los Balcanes, donde conoce a un músico húngaro que le obsequiará con una canción, la melodía se instala en su cabeza y comienza a dar vueltas en ella, surgiendo de aquí un movimiento rítmico que nace en sus pies y que fue desarrollando hasta crear al personaje exótico de la pieza.

- En “*Monotonía*”, sólo, dentro de la obra de grupo “*Die Feier*” (*Celebraciones*), de 1920-1923, el sonido del gong chino no sería percutido con una maza sino con una baqueta recubierta de cuero para acariciar el interior produciendo así un aumento de sonido, parecido más bien a un murmullo siseante (sibilante) que al sonido que produce un gong semejante al de un cuenco tibetano cuando se le hace vibrar.

- “*Schwingende Landschaft*” (*Paisaje Fluctuante*), 1929, consta de un ciclo de siete danzas nacidas durante un viaje de verano al sur de Francia, a la costa mediterránea y a Pamplona.

En su danza *Pastorale*, la melodía que emplea como *leitmotiv*, surge de una melodía que oye tocar con un *caramillo* a un pastor de los Pirineos. El gong chino, las campanillas indias, una flauta, dos tambores uno africano y otro indio son los instrumentos que acompañaron a la melodía y al ritmo de esta danza.

En la segunda danza *Seraphisches Lied* (*Canto Seráfico*), aparecen dos instrumentos: un piano de vidrio europeo y un gong chino, el encantamiento que le produjo la sonoridad del piano lo reflejó en sus coreografías, esta danza fue creada a la vez que la música y se añadió un *glokenspiel*<sup>5</sup> para aumentar la sonoridad del piano de vidrio convirtiéndose en el elemento unificador entre el movimiento y la música.

La quinta danza *Festlicher Rhythmus* (*Ritmo de fiesta*), nació del sonido de las guitarras, mandolinas y metales de la fanfarria de una corrida de toros que presenció en Pamplona.

La séptima danza *Sturmlied* (*Canción de la Tempestad*), los címbalos y tambores suenan y vibran acompañando al cuerpo a un ritmo frenético y estrepitoso.

- En “*Schicksalslied*” (*Canto del Destino*), de 1935, basándose en el tiempo biológico, creó a tres personajes femeninos en las diferentes etapas de su vida. La coreografía surgió desde el interior de su ser, de un

---

<sup>5</sup> *Glokenspiel*, del alemán *Gloken*-campanas -y *Spiel*-tañido-, también conocido por juego de timbres, armónica de metal ó lira. Instrumento de percusión compuesto de láminas de metal y percutido con baquetas de madera, metal ó plástico.

impulso rítmico que provocó que su brazo se alzase hacia arriba, convirtiendo este gesto en el motor de la pieza.

- “*Herbsliche Tänze*” (*Danzas de Otoño*), de 1937, consta de cinco danzas que nacen de la necesidad interior de manifestar una etapa determinada de su vida.

En la cuarta, *Jadg lied* (*Canto de Caza*), sus pies se mueven rápidos por el suelo en un brioso ritmo de 6/8 dándole con este compás la rapidez y ligereza que requería esta danza.

En la quinta *Tanz in der Stille* (*Danza en el Silencio*), se desplazaba sin ruido para escucharse así misma en una búsqueda personal, reflejando en sus movimientos el futuro incierto en el que estaban sujetos a vivir en estos momentos.

- “*Totenmal*” (*Monumento a los Muertos*), de 1930, está basada en un poema y partitura de Albert Talhoff.

El primer movimiento *Der Tempel* *El Templo* se compone de cuatro danzas en las que la base de un obstinado daba a cada danza un matiz, un ritmo y un tempo diferente.

En el segundo movimiento, los movimientos del coro estaban en plena consonancia con el ritmo y con el dinamismo de la música. Y el tercer y último movimiento, comenzaba con cinco bailarines que se movían por el espacio con un címbalo cada uno de ellos, eran ejecutados por los bailarines creando polifonías que acompañaban al mismo tiempo a sus movimientos.

En un principio la música de acompañamiento para las escenas de baile se realizaron en Dresde, basándose íntegramente en el movimiento, pero los efectos conseguidos no fueron del gusto de Talhoff<sup>6</sup>, y desechando la música ya compuesta, creó él mismo un montajes de efectos sonoros orquestales que requería de un soporte sonoro independientemente de la orquesta y para ello eligió dos tambores africanos que solo se oírían en el escenario y además servirían para acentuar las escenas más dramáticas de la obra.

- En “*Abschied und Dank*” (*Adiós y Gracias*), de 1942, la música para el motivo de esta danza fue creado por Aleida; los movimientos oscilantes en ella eran reflejo del momento, la guerra había estallado y esta fue la última danza que presentó en público ya que ni tambores, ni gongs podían ser ya transportados, los ferrocarriles estarían fuera de servicio.

La música estaba intrínseca en sus movimientos que nacían a veces de impulsos rítmicos internos otras de melodías que venían a su cabeza por haberlas escuchado antes a alguien o en algún lugar o simplemente porque irrumpían en su cabeza como frases musicales que quieren tener vida fuera de ella, dándole por tanto una contextualización espacial y un orden temporal.

Sus movimientos eran cadenciosos en algunas ocasiones y en otras secos y cortantes, jugaba con los mismos dinamismos que posee la música, su interacción estará presente en toda su obra.

---

<sup>6</sup> Albert Talhoff, poeta suizo que junto a M. Wigman realizaron *Totenmal*, *ansdruckstanz*, danza expresionista que fue una nueva forma de arte durante los años 20 y 30

**BIBLIOGRAFÍA:**

WIGMAN M. (2002). *El Lenguaje de la Danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul

ZIMMERMANN, S. (1982). *El laboratorio de Danza y Movimiento Creativo*. Buenos Aires: Editorial Humanitas