

TÓRTOLA VALENCIA, LA *PERFORMER*: SUS ACCIONES ENTRE LA DANZA Y LA *PERFORMANCE* FUERA DEL ESCENARIO

Elia Torrecilla Patiño

Miguel Molina Alarcón

Universitat Politècnica de València, Departament d'Escultura Laboratorio de Creaciones Intermedia

Resumen

En este artículo proponemos recuperar la figura de la misteriosa bailarina Tórtola Valencia en tanto sujeto-*performer* que inserta en la vida cotidiana una danza (proto)performática. De manera alternativa a las danzas realizadas en los escenarios -*La Maja*, (Albéniz) *La Danza de la gitana descalza* (Saint-Saëns), *La Danza de Anitra* (Grieg), *La Marcha Fúnebre* (Chopin), *La Danza de los gnomos* (Grieg), *La danza de la serpiente* (Delibes), *La Danza del incienso* (Buccalossi) o *La Danza Árabe* (Tchaikovsky), entre otras-, proponemos rescatar un conjunto de danzas performáticas derivadas de una actitud transgresora, que Tórtola realizó de forma espontánea fuera del escenario. Con sus acciones, Tórtola convirtió espacios como barcos, playas, cementerios o un campo de batalla en improvisados teatros donde llevar a cabo una comprensión de la vida como obra de arte, adelantándose en muchos casos a prácticas desarrolladas posteriormente y situadas entre el arte de la *performance* y la danza contemporánea.

Palabras clave: TÓRTOLA VALENCIA, CARMEN (1882-1955); PROTO-PERFORMANCE; DANZA; ARTE

TÓRTOLA VALENCIA, THE *PERFORMER*: HER ACTIONS BETWEEN DANCE AND OFFSTAGE PERFORMANCE ART

Abstract

The aim of this paper is to highlight the figure of the mysterious dancer Tórtola Valencia as a person-performer who inserts a (proto)performatic dance into everyday life. As an alternative to the dances performed on the stages -*La Maja* (Albéniz), *The Dance of the Barefoot Gypsy* (Saint-Saëns), *The Dance of Anitra* (Grieg), *The Funeral March* (Chopin), *The Dance of the gnomes* (Grieg), *The Dance of the Serpent* (Delibes), *The Dance of the Incense* (Buccalossi) or *The Arab Dance* (Tchaikovsky), among others-, we propose to rescue a set of alternative dances derived from a transgressor attitude, which Tortola performed spontaneously, off the stage. With his actions, Tórtola turned spaces like ships, beaches, cemeteries or a battlefield into improvised theatres where to carry out an understanding of life as a piece of art, frequently anticipating practices developed later and located between the art of performance and contemporary dance.

Keywords: TÓRTOLA VALENCIA, CARMEN (1882-1955); PROTO-PERFORMANCE; DANCE; ART

.....
Torrecilla Patiño, Elia & Miguel Molina Alarcón. 2019. "Tórtola Valencia, la performer: Sus acciones entre la danza y la performance fuera del escenario". *AusArt 7 (1)*: 13-30. DOI: 10.1387/ausart.20682

1. TÓRTOLA VALENCIA: LA AUTOBIOGRAFÍA COMO *PERFORMANCE*

Carmen Tórtola Valencia (1882-1955), fue una bailarina y coreógrafa española, una mujer enigmática, cuya existencia se encuentra rodeada de mitos y secretos. Una figura donde el arte de la danza y la vida se funden en una misteriosa biografía que contribuye a diseñar una leyenda novelesca. Desarrolló su carrera desde 1908 hasta 1930, etapa durante la cual bailó sobre los escenarios de medio mundo. Sin embargo, no ha sido incluida en la lista de pioneras de la danza moderna a nivel internacional, ni tampoco su trabajo ha sido reconocido suficientemente dentro del ámbito nacional, hasta fechas recientes (Cavia Naya 2001; Queralt 2005; Olabarría Smith 2015; Clúa 2016; Murga Castro 2017). Ya lo había pronosticado García Sanchiz (1915): "*Tórtola Valencia es la eterna extranjera en cualquier país y en el suyo más que en ningún otro*".

Su obra comienza con su propio diseño de vida a través de una construcción autobiográfica con la que la bailarina enmascara de forma voluntaria sus orígenes para jugar al despiste y al misterio, una doble estrategia entre creativa y publicitaria para "*cultivar su propia leyenda*" (Ángel Zuñiga entrevistado por Murías Vila 1994, 30). De procedencia incierta, se dice que su padre era catalán (Florenç Tórtola Ferrer) y su madre andaluza (Georgina Valencia Valenzuela). A los tres años de edad, los tres se marcharon a Londres en busca de un futuro, y parece ser que desde allí, sus progenitores emigraron a México, donde fallecieron quedando Tórtola huérfana. Fue adoptada por una familia de la alta burguesía londinense que la educó: hablaba inglés, francés, alemán, italiano, catalán, español y hasta *caló*; parece que realizó estudios de danza, música y dibujo, lo que no se ha podido verificar, por lo que posiblemente su formación fuese básicamente autodidacta.

En ocasiones Tórtola comentaba que era descendiente de Goya, la hija ilegítima de algún destacado miembro de la realeza española o por el contrario desmentía, como en 1931, su lugar de nacimiento: "*Soy catalana. Eso de que nació en Sevilla se le ocurrió a Pompeyo Gener*"¹. Diseñó una historia, a veces contradictoria y confusa, adornada con fantasía, probablemente para encubrir su condición humilde, como la de la mayor parte de las teloneras y bailarinas de reparto del momento. Sin embargo, su elegancia y cultura siempre dejan abiertas otras posibles procedencias. De hecho, "*para su debut londinense en 1908 fue presentada como una bailarina española, pero pronto Tórtola renegaría de la restricción geográfica*" (Murga Castro 2017, 162).

Fue el escritor Luis Antonio de Villena el que recuperó la figura de Tórtola en los artículos y prólogos que dedicó desde 1975 al novelista decadente Antonio de Hoyos y Vinent, uno de los hombres con los que se relacionó amorosamente a Carmen Tórtola. Ella “*encarnó a la mujer fatal avivando rumores sobre una posible relación con el rey Alfonso XIII, el intento de suicidio de un príncipe alemán y de un estudiante francés, o incluso, de ser la causa de la ruina de un noble ruso*” (Barangó-Solís 1917 en Olabarria Smith 2015, 211), además, no daba información de ninguna de sus aventuras amorosas, más allá de su compromiso con el escritor Antonio de Hoyos y Vinent. Sin embargo, la relación que le unía a Antonio, además de la ideología republicana que ambos compartían (y que a él le costaría la vida al finalizar la guerra civil), se basaba en una estrecha amistad que sirvió para disfrazar de alguna manera sus preferencias sexuales: el marqués era abiertamente homosexual y Tórtola habría comenzado una relación con la joven Ángeles Magret-Vilá, que se convertiría en su ahijada y pareja hasta su muerte en 1955.

Su vida y obra responden al modelo de mujer moderna de principios de siglo, por ser profesional autónoma e independiente que vive de su trabajo. En su persona, el binomio arte-vida se funden, y es por ello que buscamos recuperar aquellos pasajes de su vida que pueden ser considerados una *performance* (o *proto-performance avant la lettre*) donde asoma una “*pasión por la improvisación*”, de una teatralidad cotidiana; un arte de lidiar con situaciones siempre distintas, de convertirse creativamente en otro sin dejar de ser uno mismo (Stavrides 2016, 88).

Son acontecimientos que leemos en clave de (proto) *performances* por la actitud subversiva y sorpresiva a la hora de habitar el espacio urbano y de abordar las relaciones sociales, activándose de este modo uno de los puntos más indiscutibles del arte de la *performance*: cuando el artista deviene su propia obra de creación (Picazo 1993, 25).

En su texto *Mis danzas*, Tórtola Valencia (1913) comenta que la danza nunca debería ser encerrada dentro de los estrechos límites de un tema preciso y definido. Para ella, existe un estilo que puede llamarse ‘natural’, que no es producto ni de la ciencia ni de la reflexión, sino de la inspiración que brota desafiando todas las reglas, todos los convencionalismos. Esto se relaciona con lo que señala la primera historiadora de la *performance*, Roselee Goldberg (1993):

[...] la performance tiene un carácter decisivo y peculiar, porque todavía puede ser cualquier cosa; para el artista representa

la posibilidad de trabajar sin reglas ni líneas maestras. Aún más, su historia es como una sucesión de oleadas; viene y se va, pareciendo a veces algo oscuro o aparentemente dormido mientras que el mundo del arte se centra en otros temas.

(Goldberg 1993, 155).

2. CUERPO PERFORMATIVO CALLEJERO

La vida y el trabajo artístico de Tórtola Valencia avanzan en paralelo, siendo la una el reflejo del otro. Su apariencia muestra una decoración a través del maquillaje, su vestimenta, sus adornos en el cabello y las numerosas alhajas que colgaban de sus extremidades, revelando una superficie corporal decorada, que busca sobrepasar los límites de la normalidad y realizarse a ella misma a través del artificio. Un ‘espectáculo callejero’ como la describió García Sanchiz (1947 en Olabarria Smith 2015), una máscara de mujer inaccesible, que le permitía mantener a raya a todo aquel de quien ella no deseara la proximidad (Queralt 2005, 53). Un cuerpo permanentemente construido, destruido y reconstruido, bajo la idea de originalidad personal que se corresponde con la innovación en sus creaciones artísticas, en las que reinventa y combina danzas de otras culturas y de otros tiempos con la suya propia.

Tórtola Valencia auto-diseñó un cuerpo ‘excesivo y artificializado’ que se prolonga del escenario a las calles, construido bajo los ideales decadentes, que ante el cuerpo unitario y productivo modernizado por los discursos normativos, propone un cuerpo “*expuesto como un archivo en ruinas: trozos de lecturas, de experiencias*” (Contreras en Clúa 2016, 120), algo que forma parte de la filosofía del dandismo en tanto proceso de creación del yo-como-obra de arte y de la estetización de las relaciones humanas; una manera de mostrar que, como explicaba Gina Pain, “*el cuerpo ya no es representación sino transformación*” (citada en Alcázar 2014, 85). Ello se hace también evidente en el hábil manejo que hizo de su imagen, a través de la impresionante recopilación de artículos de prensa, entrevistas, poemas, pinturas, y fotografías, como explica Murga Castro (2017):

Intervino con destreza en la configuración de esa imagen por medio de su propia producción extra dancística, ya fuera mediante el cuidadoso diseño, presentación y reelaboración de sus trajes, la producción de pinturas en óleo (tomando como tema sus propias

danzas), o a través del trabajo posterior con el coleccionismo como otra manera de organizar y sacar fruto de sus viajes.

(Murga Castro 2017, 165)

Ella misma era una banda sonora de su propio cuerpo -que Olabarria Smith (2015) califica de subversivo-, unos sonidos que, como describe García San- chiz (1915, 20), eran producidos por “*el choque, unos con otros, de los colla- res, ajorcas y dijes*”. Por su parte, Álvaro Retana, bajo el seudónimo de Carlos Fortuny (1930), detalla alguna de estas actuaciones ‘fuera de escena’ basadas en la recargada vestimenta de la bailarina:

En 1928, Tórtola Valencia se vestía un poco más llamativa que todo el mundo, aunque de una manera apacible; en 1917, [...] solía cruzar la calle de Alcalá envuelta en una casulla del siglo XII o en un refajo de Pompadour y cargada con un bolsillo, una caja de bombones, un abanico, una sombrilla, un gramófono de viaje, un cogedor de cocina, una caja de zapatos, y otros impedimentos más o menos decorativos e históricos, que la prestaban todo el aspecto de una persona que se halla de mudanza. A veces, por debajo de la falda le arrastraba un extraño apéndice, que lo mismo podía ser la faja de Salomé que la cincha del general Espartero, y causaba la hilaridad de la chiquillería madrileña. Tórtola salía en las calles madrileñas a escándalo por exhibición; pero ‘aquello’ no importaba. Lo interesante es que ella era una mujer original, una artista exquisita, y los que no entendiesen tanta sabiduría terpsicoriana eran unos cipayos más dignos de vivir en las regiones salvajes que entre ciudadanos y civilizados.

(Fortuny 1930, 6)

Tórtola Valencia no solo se presenta a ella misma como un cuerpo extraño en el espacio público, sino que además quiebra la línea situada entre el espacio público y el privado. Su personalidad se expandía además hacia su propia casa, excesivamente rebosante de elementos decorativos; un *horror vacui* que responde a la estética decadente y de la casa -privada- como museo -público- del ‘yo’. Esta necesidad de la ornamentación del espacio habitado es llevada por la bailarina hasta las habitaciones de los hoteles en los que se aloja, tal y como describió Carmen de Burgos:

Cuando entro a esperar a la artista, que aún está en el baño, la impresión que experimento es de extrañeza, de algo insólito, raro, poco común. Conserva la estancia sus muebles vulgares; pero el

genio de la bailarina ha tratado de sacar partido de todo. En un ángulo una mesilla, revestida, sostiene cerca de una docena de sombreros; sombreros que no son de la moda actual ni de la moda pasada, sino de la moda Tórtola Valencia, esa moda especial, estilizada, serpentosa, en la que tiene a la vez algo de icono indio, de fetiche egipcio y de muleta del Japón [...] es toda movimiento, curvas y plástica, estuviese inmovilizada en todas y en cada una de sus actitudes.

(De Burgos 1915?, 9-10).



Figuras 1 y 2. Fotografías de Tórtola Valencia caminando por las calles de París (1912), ante el asombro de los transeúntes que preguntaban si era “una princesa de los pieles rojas” o una “gonzeuse” del sultán Muley-Hafid. Un policía le amenazó con detenerla por interrumpir la circulación en la vía pública (Bueno 1912). Archivo MAE. Institut del Teatre.

3. LA PLAYA COMO ESCENARIO

Además de presentar su cuerpo y su casa como museo-teatro, Tórtola Valencia comprendía la propia ciudad, centro y periferia, como un escenario, ya sea improvisando un baile frente a “un público harapiento y miserable” que “temblaba de hambre y frío” en los barrios bajos de Madrid (Hoyos y Vinent 1917) o proponer a la vez bailar en una playa. Tras un exitoso espectáculo en San Sebastián (1919), Tórtola avisaba a sus amigos que al día siguiente el éxito sería todavía más grande: “Mañana me bañaré en la playa con ‘mi traje’”. Ella,

que “odiaba la vulgaridad sobre todas las cosas”, al día siguiente desveló su futura actuación:

- *En estas playas de moda cualquier mujer se baña casi desnuda. De no hacerlo desnuda del todo, lo único original es presentarse vestida.*
- *¿Y usted se va a bañar vestida?*
 - *Con una túnica griega, con la túnica de las ninfas.*

(en Camba 1919, 3).

Y es que tal y como afirmó La Condesa de Pardo Bazán (que la llamaba *la saltatriz*):

[...] el triunfo de Tórtola Valencia es la vestimenta, no la desnudez. La desnudez –explica– es cosa griega, helénica; y estas danzas piden las rozagantes estofas y las gasas en que palpitan el oro y el cobre, y las joyas como de ídolo bárbaro. Una –icona bizantina; a esto suele asemejarse la figura de Tórtola Valencia”.

(Pardo Bazán 1919 en Ezama Gil 2017).



Figuras 3, 4 y 5. Tórtola Valencia bailando en la playa de La Barceloneta (Barcelona, 1915).
Archivo MAE. Institut del Teatre.

Tórtola logra crear de manera intencionada un 'suceso' que sobrepasa lo normal y lo vulgar, saliendo del guión establecido, una acción que consigue reafirmar su carácter performativo trascendiéndolo con su traje de 'ninfa' griega, en un acto entre 'imperial' con sus brazos en alto (García Sanchiz 1955, 5) o de directora de las olas de mar con sus movimientos.

Posiblemente tuvo la influencia de la bailarina Isadora Duncan, creadora de la '*danza libre*', que bailó por la playa, vestida de griega clásica, una década antes, como en alguna de sus fotografías realizadas hacia 1903-5. Al igual que ella, Tórtola bailaba descalza, por ello Rubén Darío (1912) la bautizó como '*la bailarina de los pies desnudos*', haciendo honor a sus posibles orígenes gitanos. Bailaba descalza y describía sus pasos como "*rítmicos y felinos, a avances dulces, ágiles o rudos, con algo de animal y de felino (...)*". Valle-Inclán (1922) coincidía con Darío en la forma que Tórtola tenía de caminar: "*Tiene al andar la gracia del felino, es toda llena de profundos ecos, anuncian sus corales y sus flecos, un sueño oriental de lo divino (...)*".

Bailó en diferentes playas, tales como la de Ostende (Bélgica, 1911), Barcelona (1915), Santander (1917) o la de San Sebastián (1919). Hubo otra ocasión en la que Tórtola convirtió la playa en un escenario improvisado, tal y como muestra otro testimonio que narra su visita esporádica a la playa de La Lanzada (Pontevedra, 1920), adonde se desplazó a propósito, desde Vigo, tras escuchar sobre lo mágico del lugar. Allí, alguien le comentó que las mujeres de la zona bajaban a la playa a las doce de la noche, para tomar las nueve olas que las alejarían de los hechizos, purificándolas:

Nada se sabe de lo que hizo esa noche en la que decidió no regresar a Vigo. Los peregrinos de La Lanzada, según estas aldeas, se dijeron, esa noche, desde lo alto de la ermita, que vieron un extraño cortejo que se acercaba a la luz de la luna. Un grupo de personas detrás de una mujer a caballo, cuya belleza fue adivinada desde lejos, y cuyas joyas reflejaban prodigiosamente [...] se escuchó una canción y de la gruta salió una figura blanca, sin joyas y sin adornos. Una figura blanca de una mujer que avanzó hacia el mar con un paso rítmico, recibió las nueve olas religiosas.

(Camba en Acuña 2016)

4. DANZAS IMPROVISADAS EN LA CUBIERTA DE UN BARCO

En los numerosos viajes que emprendió para actuar en teatros de todo el mundo, Tórtola realizó varias danzas improvisadas en los barcos que la transportaba. En 1926 Juan Carranza publica una entrevista donde le pregunta a la bailarina por una excursión realizada en la que “su espíritu gozó debido a las visiones de belleza ofrecidas por la naturaleza”:

—Y no he exagerado— responde Tórtola—. Mire usted si gozó mi espíritu, que cuando recuerdo aquellas visiones aún me estremezco toda de emoción. Mi paso a través del río Magdalena me dejó deslumbrada. Un río cuyas aguas adquirirían tonalidades diversas. Las aguas de aquel río, por su policromía, semejaban la paleta de un pintor. [...] Como tantas artistas en un viaje a bordo, me vi asediada en aquella ocasión por el pasaje, para que trenzase unas cuantas danzas. Me resistí a ello, pero al deslizarse el paquebot en que viajaba por aquel río, hiperestesiada a por aquella escenografía que me ofrecía la Naturaleza, sentí unos grandes deseos de bailar y bailé hasta caer rendida sobre la cubierta del buque. Íbamos a Bogotá. El día de mi debut en dicha capital acudieron al teatro todos mis compañeros de viaje. Al terminar la función uno de ellos acudió a mi cuarto, y me dijo: —Tórtola, ha estado usted bien; pero no como cuando atravesamos el río.

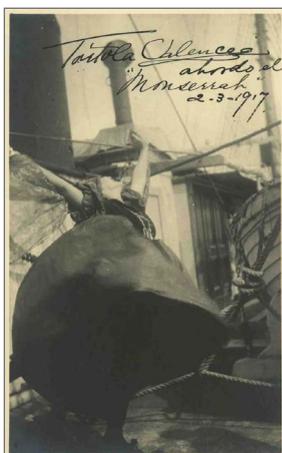
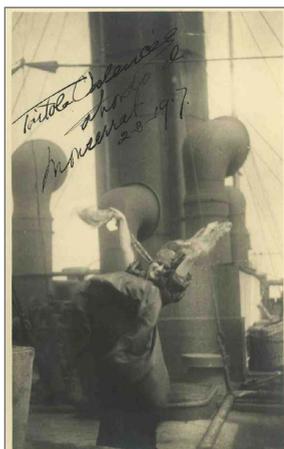
(Carranza 1926)

También fue en un barco donde se dio a conocer como la resucitadora de perlas, una curiosa cualidad que sirve, de nuevo, para entrelazar su vida y obra a través de una personalidad enigmática: Tórtola afirmaba que era capaz de ‘revivir’ las perlas a través del contacto con la piel y de su uso continuado, algo que durante sus primeros años como bailarina llegó a realizar de manera semiprofesional proporcionándole un complemento económico (en Cavia Naya 2001, 11). Durante el trayecto de Gibraltar a Argel, desveló a una norteamericana, sorprendida por el exuberante collar de perlas de la bailarina, su misteriosa habilidad:

Le voy a descubrir un secreto, que le permitirá hacerse cargo rápidamente de porqué mis perlas hacen más que las suyas. Mi piel tiene la propiedad de acentuar el Oriente de las perlas. Hace años me di cuenta de ello. En Londres me regalaron una perla. Al unirla a un collar observé que la perla estaba enferma. Me di cuenta de

ello en el preciso momento que me disponía a asistir a una fiesta que se daba en honor mío. Pensé no ponerme el collar, pero finalmente asistí a la fiesta con él. Durante la fiesta, disimuladamente, miré varias veces la perla agregada. Experimenté una gran sorpresa. Aquella perla iba recobrando por momentos su Oriente. A los dos días de llevar el collar la perla enferma, esta lucía con el mismo esplendor que las otras. Compré otra perla enferma y se repitió el milagro. Desde entonces me dediqué a comprar perlas enfermas y a explotar la propiedad de mi piel.

(Carranza 1926, 4)



Figuras 6, 7, 8 y 9. Tórtola Valencia bailando una danza improvisada a bordo del buque *Montserrat* de retorno de Nueva York (2 de marzo de 1917). Archivo MAE. Institut del Teatre.

Posteriormente el periodista quiso verificar tal suceso y visitó el domicilio de la norteamericana, quien afirmó con asombro y rotundidad que Tórtola era una verdadera resucitadora de perlas.

5. DANZAR EN ESPACIOS INUSUALES Y ABANDONADOS: IGLESIAS Y CEMENTERIOS

A través de la amistad con el pintor Ignacio Zuloaga, Tórtola Valencia visita el taller del ceramista Daniel Zuloaga, tío de Ignacio, que había comprado la antigua iglesia de San Juan de los Caballeros (Segovia) convirtiéndola en su taller. Prendada de tan maravilloso espacio, Tórtola improvisa una danza en el ábside entre el 6 y el 9 de septiembre de 1912:

El ábside abre su arco un poco más alto que el taller del pintor sublime. Se sube a él por unos escalones. Un gran panel ilumina la estancia románica y descubre en los rincones objetos de arte antiguo, evocaciones de siglos arcaicos... Tórtola mira todo esto con ojos de búho. [...] Ni el pintor Ignacio ni el alfarero Daniel sienten, como Tórtola, la atracción macabra del ambiente. [...] ella se siente poseída por el ambiente y sus miembros se conmueven y sobreexcitan. [...] Se la ve bailar en su inmovilidad aparente. [...] Espía el lugar con un miedo luminoso en sus pupilas de puma india. Violentemente se despoja de su gorro serbio y de su túnica alfombrada, [...] y sube al ábside, y en el ábside danza. Es un homenaje al templo. [...] Baila, sin música. No la necesita. Su cuerpo obedece al extraño ritmo en que se consume constantemente.

(Eugenio Noel en Gómez de Caso 2015, 13)

Cuenta otro testimonio, que en el año 1913 “bailó Tórtola Valencia en el cementerio de San Martín, de Madrid, ante un grupo considerable de intelectuales españoles” (Bargalló & Bargalló 2009, 207). Tres años más tarde, en 1916, fallece el compositor Enrique Granados, amigo y maestro de la bailarina, quien le dedica su danza de la *Marcha fúnebre* de Chopin. De ella se destacan los movimientos que Tórtola realiza como si estuviera “*reptando casi a través del lóbrego cementerio*”. Un año más tarde, en 1917, Hoyos y Vinent escribe que esa danza, realizada una noche de luna llena en un cementerio abandonado, le hizo temblar de emoción ante ella: “*Súbitamente surgió la danzarina*

envuelta en un velo blanco, y allí, entre las tumbas abandonadas, danzó la ‘Danza fúnebre’, de Chopin. Y era fantasmagórica y maravillosa, suprema de arte y de inquietud” (Hoyos y Vinent 1917).



Figuras 10 y 11. A la izquierda, la Iglesia de San Juan de los Caballeros. Junto al ábside hay una silueta, la de Tórtola Valencia. En la imagen de la derecha Tórtola Valencia en la explanada junto a la iglesia de San Juan de los Caballeros (Segovia). Archivo MAE. Institut del Teatre.

6. LA DANZA EN EL CAMPO DE BATALLA

Desde ese espacio lúgubre del cementerio que Tórtola Valencia llenó de vida a través de su danza, visitamos un espacio situado en el umbral de la vida y la muerte. Narra José del Perojo (1913) que al regresar al hotel donde se alojaba durante la 1ª Guerra de los Balcanes (1912-13), en el sitio de Scutari (Albania), encontró a Tórtola, que había viajado allí para aprender bailes nuevos, vestida con una túnica siria. Esta le pidió que cogiera su guitarra y la acompañara al campo de batalla. Él se negó en un principio, ya que allí iban a encontrar “*mueritos, buitres, perros y familias que buscan desoladas a sus deudos*”. Sin embargo, finalmente accedió y a los pocos días de volver del campamento, escribió:

Vi una figura femenina enturbantada, con velo blanco, y vestida con tal riqueza, que al punto supuse sería favorita de algún pacharanes turco. Conforme se iba acercando más y más hacia mí, más me extrañaba el verla, pues, por toda guardia, llevaba a otra encelada, a respetable distancia. Al llegar a dos pasos, se detuvo la que yo creí princesa y me dijo, en perfecto castellano: ‘Pepe, ¿qué haces aquí?’ Se descubrió la cara y reconocí a Tórtola Valencia. Todos esos hombres iban a morir aquella noche, por falta de

cuidados. Tórtola les quiso dar un supremo consuelo, y bailó. Malamente, equivocándome, la acompañé en la guitarra, mientras que Tudesq, sentado a mi lado, con la cara entre las manos, sollozaba como un niño. Tórtola bailó... Si alguna vez me han parecido los bailes de Tórtola un rito religioso, fue aquella noche.

(Del Perojo 1913)

Por su parte, ella relata sus impresiones sobre el mismo episodio en el diario republicano *El Popular* de Málaga (22 de febrero de 1913):

A mi paso por el campo de batalla pude apreciar en toda su magnitud la horrible grandeza de la guerra, y me sentí emocionada profundamente. Aún se oían muy cerca las últimas escaramuzas del combate, y allí, entre montones de cadáveres, material de guerra deshecho en agrupaciones informes, lamentos dolorosos de los heridos, ruidos lejanos del cañón y la fusilaría, imprecaciones de los prisioneros y vencidos, y los gritos de júbilo de los vencedores, tuve una inspiración que hizo sacudir todo mi cuerpo en estremecimientos convulsivos... y bailé en una danza, no sé cómo ni por qué, sí señor, la danza de las batallas, y poseída de una excitación nerviosa, sobrenatural, bailé locamente en medio de aquel fragor horrible ante la admiración de vencidos y vencedores, que coronaron mi inspiración subiéndome sobre el carro de municiones de un cañón y aclamándome la musa de las batallas.

(Tórtola Valencia entrevistada por Cuevas 1913, 22)

CONCLUSIONES: ¿HAY DANZA Y PERFORMANCE DE TÓRTOLA DESPUÉS DEL RETIRO DE LOS ESCENARIOS?

Para Tórtola Valencia nunca desciende el telón. Fuera de las tablas es la misma criatura inquietada y pintoresca, fascinante y peligrosa de la mente de Ase o de la danza de los gnomos.

(Retana, 1917)

Estos pasajes que hemos seleccionado (entre muchos otros) de la vida y obra de Tórtola Valencia suceden, la mayoría de ellos, en el trayecto situado entre

escenarios, en lo que podría ser una especie de infinita bambalina. Entre actuación y actuación, ella extiende el teatro y la danza a su vida, a las calles, haciendo de lo cotidiano un *continuum* artístico-vital que se encuentra en un espacio intermedio entre la presentación y la representación. Sin embargo, si comprendemos estos eventos como *proto-performances*, es preciso matizar que, tal y como explica Bartolomé Ferrando (2009), en mayor o menor grado:

“Toda performance se opone o se resiste a la representación. [...] La performance lucha contra ella porque la disminución de la presencia de lo representativo, constituye uno de los elementos principales de alejamiento de la práctica teatral, con lo que la performance, en general, no se identifica, salvo excepcionalmente, con aquellos modos de hacer en teatro [...]”.

(Ferrando 2009, 47)

Asimismo, Tadeusz Kantor sostiene que *“el espectáculo goza de una realidad basada en la ficción, enmascarando la experiencia, mientras que la performance goza de una realidad basada en una realidad”* (citado en Ferrando 2009, 11), y en este sentido se podría afirmar que en estos pasajes visitados/bailados, Tórtola Valencia se presenta a ella misma en una danza-acción basada en hechos reales, transmitiendo un mensaje *‘subversivo’* que tomaba forma en el discurso corporal presentado (Olabarria Smith 2017, 284).

Transita, por tanto, esos espacios borrosos situados entre lo real y lo construido, dando lugar a lo que Hubert Besacier (1993) explica como una retroalimentación entre vida y obra: *“Por un lado, es el teatro el que intenta despojarse de sus imposiciones formales; por otro, se trata de actos cotidianos que se adornan con los atributos formales del teatro”* (Besacier 1993, 125). Sin embargo, encontramos que en Tórtola todo ello se mezcla, se (con)funde, y se potencia en esos bailes improvisados que realiza en espacios no considerados habituales en danza, así como en las situaciones inesperadas y espontáneas que genera, desplazándose por las calles como si lo hiciera en una obra escénica. Jean-Jacques Lebel aclara que *“el happening no se contenta con interpretar la vida, sino que participa en su desarrollo (...)”*, provocando, según él, *“un lazo profundo entre lo vivido y lo alucinatorio, lo real y lo imaginario”* (Lebel 1967, 19), ya que, como llegó a afirmar la propia Tórtola, *“el baile era toda su vida”* (Zárraga 1917, 7). Una conexión entre lo ordinario y lo extraordinario que se prolonga en la vida bailada y/o en el baile vivido de Tórtola Valencia: *“Ella ofrece, sin duda, la performance más extrema de la reivindicación de su posición de creadora”* (Clúa 2016, 132).

Tras una vida dedicada a la danza, el 23 de noviembre de 1930 Tórtola se despidió en Quito (Ecuador) de los escenarios de forma definitiva y oficial, para dedicarse al coleccionismo personal. Sin embargo, continuó extendiendo la magia del escenario a la calle. Una vez retirada de la danza, solo volvió a los escenarios, excepcionalmente, para cinco representaciones en el Teatro Albéniz de Madrid en 1943. Ese mismo año en la emisora Radio Madrid, después de una entrevista, realizó una danza con cascabeles en sus tobillos para que los radioyentes percibieran el ritmo de su danza (Queralt 2005, 85). Con esta experiencia radiofónica de imágenes sonoras en movimiento en la mente de los oyentes, podríamos considerarla hoy en día como una radioperformance o danza para los oídos, que la conectaría con las experimentaciones de los nuevos medios que practica la danza contemporánea actual.



Figuras 12 y 13. Tórtola Valencia encima de un burro en el Hyde Park de Londres (1908) [sic] y en la Feria de Muestras de Barcelona (1946) junto a su ahijada y pareja Ángeles Magret-Vilà. Archivo MAE. Institut del Teatre

En su retiro en Barcelona, Tórtola continuaba sus paseos por las Ramblas con la elegancia y extravagancia que siempre le caracterizó; una *performance* vital que continuó hasta el final de sus días, entendiendo el arte de la performance en su más amplio sentido como “*un acto vivo, hecho por un ser vivo, delante de personas vivas*” (Jochen Gerz citado en Besacier 1993, 128). Precisamente

por ello, hasta su último acto de vida, deseaba vivirlo como una danza o performance: “Yo quisiera morir bailando, moriría feliz” (en Zárraga 1917, 7). Este testimonio de su vitalidad se conecta con el recuerdo del periodista Ángel Zuñiga (1955), quien mantenía amistad con Tórtola y que pudo verla poco antes de morir en 1955:

La última vez la vi en las Ramblas. Se había teñido el cabello de azul violento y escandaloso; llevaba abierta, jugando caprichosamente con ella, una sombrilla de colores llamativos. Era un tecedor inimitable, una mujer que despreciaba el tiempo en la más aparatosa tercera dimensión. La presencia de Tórtola asombraba; todavía me contó sus proyectos, sus afanes, su deseo de vivir en la vida que fuese, ella que, en su soledad, no había dejado nunca de vivir un solo instante de su vida.

(Zuñiga 1955, 33)

Créditos

Este artículo es resultado del Proyecto I+D: "Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea". Concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (ref. HAR2014-58869-P).

Referencias bibliográficas

- Acuña Rodríguez, Xosé Enrique. 2016. "O revólver de Tórtola Valencia". *BiosBardia, o país dos libros en galego* (blog), 28 xaneiro. <https://biosbardia.wordpress.com/2016/01/28/o-revol-ver-de-tortola-valencia/>
- Alcázar López, Josefina. 2014. *Performance, un arte del yo: Autobiografía, cuerpo e identidad*. Ciudad de México: Siglo XXI
- Bargalló Sánchez, Isabel & Montserrat Bargalló Sánchez. 2009. "Al compás del pasado: Carmen Tórtola Valencia y su fascinación por América". En *Arte funerario precolombino: La pasión de Tórtola Valencia*, exposición. dic 2009- mayo 2010, comisarios: Luis Manuel González, Victoria Solanilla et al. Barcelona: Museu Egipci
- Besacier, Hubert. 1993. "Reflexiones sobre el fenómeno de la performance". En *Estudios sobre performance*, coord. Gloria Picazo, 119-36. Sevilla: Junta de Andalucía
- Bueno Bueno, Javier. 1912. "Tórtola Valencia: Un día en París". *Por Esos Mundos* 214 (supl. revista *Nuevo Mundo*), 22 nov.
- Camba Andreu, Francisco. 1919. "Un fracaso de Tórtola Valencia". *El Imparcial*, 8 agosto (pág. 3)

- Carranza de Maestre, Juan. 1926. "Al morir un amor en Tórtola Valencia, su arte adquiere mayor excelitud". *Semanario Escándalo* 25, 8 abril (págs. 4-5)
- Cavia Naya, Victoria. 2001. "Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España". *Cairon, Revista de Ciencias de la Danza*
- Clúa Ginés, Isabel. 2016. *Cuerpos de escándalo: Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icària
- De Burgos y Seguí, Carmen [Colombine, seud.]. 1915. *Confesiones de artistas*. Madrid: V. H. de Sanz Calleja
- Del Perojo, José. 1913. "Asomándose a los Balkanes: La bailarina y la guerra". *The Kon Leche*, 2 sept.
- Ezama Gil, Ángeles. 2017. "La danza en la prosa de Emilia Pardo Bazán: De la tradición a la modernidad". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 12:63-96
- Ferrando Colom, Bartolomé. 2009. *El arte de la performance: Elementos de creación*. Valencia: Mahali
- Fortuny, Carlos. 1930. "Mujeres de ayer, de hoy y de mañana: Tórtola Valencia". *Muchas Gracias* 341, 23 agosto (págs. 5-6)
- Foster, Susan Leigh. 2002. "Walking and other choreographic tactics: Danced inventions of theatricality and performativity". *Substance*, 31(2):125-46
- García Sanchiz, Federico. 1915. *El secreto de Tórtola Valencia*. Madrid: La Novela de Bolsillo
- García Sanchiz, Federico. 1955. "Los pies desnudos donde las cabezas calvas". *La Vanguardia Española*, 16 marzo (pag. 5)
- Goldberg, RoseLee. 1993. "Performance: Una visión actual norteamericana". En *Estudios sobre performance*, Gloria Picazo, coord. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro
- Gómez de Caso Estrada, Mariano. 2015. "Los Zuloaga (Daniel e Ignacio) y Tórtola Valencia en Segovia". *Estudios Segovianos* 114:339-86. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5367567>
- González-Ruano, César. 1960. *La memoria veranea*. Barcelona: Rafael Borrás
- Hoyos y Vinent, Antonio. 1917. "Obras y Figuras: La bailarina de los pies desnudos". *El Día*, 2 feb (pág. 3)
- Lebel, Jean-Jacques. 1967. *El happening*. Traducción de Enrique Molina. Buenos Aires: Nueva Visión
- Murga Castro, Idoia. ed. 2017. *Poetas del cuerpo: La danza de la Edad de Plata*. Madrid: Residencia de Estudiantes
- Olabarría Smith, Begoña. 2015. "Cuerpos subversivos: Estereotipos femeninos en la danza moderna temprana en España". Tesis Univ. Rey Juan Carlos I
- Picazo Calvo, Gloria. 1993. "La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta". En *Estudios sobre performance*, Gloria Picazo, coord. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro
- Queralt del Hierro, María del Pilar. 2005. *Tórtola Valencia: Una mujer entre sombras*. Barcelona: Lumen

- Retana Ramírez de Arellano, Álvaro. 1917. "Mujeres de Madrid. Tórtola Valencia". *Diario La Mañana*, 13 marzo
- Stavrides, Stavros. 2016. *Hacia la ciudad de umbrales*. Traducción de Olga Abasolo Pozas; prólogo de Manuel Delgado. Madrid: Akal
- Taylor, Diana. (2001) 2007. *Hacia una definición de performance*. Traducción Marcela Fuentes. *Performancelogía*, blog, 28 ago. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>
- Tórtola Valencia, Carmen. 1913. "Mis danzas". *La Publicidad: Diario de Avisos, Noticias y Telegramas*, 15 febrero
- Vázquez, Yolanda. 2018. "Hacer un Tórtola Valencia". *Ocultalit.com*, 4 oct. <https://www.ocultalit.com/teatro/hacer-un-tortola-valencia/>
- Zarraga Hernández, Miguel. 1917. "Abc en Cuba: Tórtola Valencia". *Abc*, 11 feb. (pág. 6-7)
- Zúñiga Izquierdo, Ángel. 1955. "La danzarina de los pies desnudos". *Destino*
- Zúñiga Izquierdo, Ángel. 1994. "Angel Zúñiga: 'Tenim el mal costum de morir-nos'". Entrevista por Carlos Murías Vila. *Capçalera* (oct):29-31. <https://core.ac.uk/download/pdf/84998776.pdf>

Notas

- ¹ "Tórtola Valencia ofrenda un monumento a Pompeyo Gener". *La Voz*, 19 enero 1931 (pág. 4).

(Artículo recibido: 17-03-19; aceptado: 30-04-19)