

# *Camila Quiroga, voz de mujer. Legitimación de la voz femenina en la poética de actuación de Camila Quiroga*

*Eleonora Soledad García / FFYL./IIIEGE, UBA*

---

El teatro primero, el cine algunos años después y finalmente la radio, constituyeron los escenarios tanto nacionales como internacionales en los que Camila Pássera de Quiroga forjó sus propios espacios de visibilización y consagración. Nacida en 1891 en la aldea Villa Libertad, actual ciudad de Chajarí, provincia de Entre Ríos, logró extender su labor durante la primera mitad del siglo XX, hasta su fallecimiento en 1948.

Camila Josefa Ramona Pássera, tal su nombre de pila, crece en el seno de una familia acomodada de esta provincia. Los Saltery, en el tronco materno, habían participado durante el período que conocemos como la “Generación del `80”- momento capital en la conformación del Estado nacional- en la administración del gobierno entrerriano. Dedicados a la construcción de los primeros edificios públicos, además de poseedores de chacras entran en contacto con la familia Pássera, italianos procedentes de Turín, por medio del vínculo matrimonial del que nacieron Camila y sus tres hermanos.

Un recorrido por la poética de actuación de esta actriz durante el arco que se extiende particularmente entre 1910 y 1925 en la escena teatral argentina, deja por fuera en esta ocasión, su trabajo en la industria cinematográfica. Pretendemos revisar algunas piezas del corpus de representaciones teatrales y las mujeres que entonces se hacen cuerpo en el cuerpo de Camila, así como el advenimiento de una nueva concepción de teatro nacional. De este modo hemos de señalar el lazo político entre artista, obra y territorio simbólico de la práctica.

Para con este propósito adoptamos por un lado una perspectiva de análisis desde la historia social del arte que nos brinda un lente para entender que “el encuentro con la historia y sus condicionamientos específicos lo hace el propio artista y que la realización de una obra de arte es una serie de acciones en y sobre la historia”. (Clark, 1981:13). Por otro lado, y desde los estudios de género nos lanzaremos sobre la reflexión y crítica de la identidad femenina como parte de un proyecto de construcción de identidad nacional en el que el ideal de domesticidad se proponía como hegemónico.

*Camila Quiroga* es el nombre con el que trascendió en su carrera y llega a nosotros. Tras haber intentado trabajar bajo el nombre artístico de Camila Ramos, a partir de 1912 utiliza el apellido de su marido, empresario teatral, Héctor

Quiroga. Podemos interpretar esta decisión, más allá de la artísticidad que usualmente configura el quehacer de actores y actrices, como una posibilidad de confrontar la sociedad de su época bajo una suerte de máscara performática desde la cual hacer uso de la palabra y poder incluso establecerse a la cabeza de su propia compañía teatral ya a partir de 1918.

Es cierto que los estudios teatrales resultan algo escuetos respecto de la especificidad de la obra de Camila Quiroga sobre las tablas. Nos referimos a las páginas que le han dedicado dos de los investigadores capitales en la historia de nuestro teatro, como son Osvaldo Calatayud y Osvaldo Pellettieri. *Camila Quiroga, una actriz de raza* se titula el trabajo del primer autor y *Camila Quiroga, entre el drama y la naturalidad*, el artículo publicado en la revista de Getea durante el otoño de 2009 con autoría de Osvaldo Pellettieri. Más cercano a nosotros, en la línea del reconocimiento ante el olvido que aparece como denominador común en los trabajos que mencionamos, son el documental del año 2008, a sesenta años del fallecimiento de la actriz, dirigido por el realizador Gerardo Panero y el libro escrito por Claudio Hermosa, docente y director teatral coterráneo de la ciudad de Chajarí, publicado durante el año 2011.

Estos trabajos mencionados, en su conjunto, vertebran el relato alrededor de una cronología de hechos que oscilan entre logros personales y profesionales y ponen el acento en la importancia de haber hecho trascender la dramaturgia nacional tanto en Latinoamérica como en las principales capitales europeas. Abundantes testimonios que reconocen las cualidades artísticas de *la* Quiroga van trazando un camino lineal y ascendente de una mujer descubierta por Pablo Podestá cuando no sostenida por su marido. Lejos estamos de enemistarnos con estos aportes que nos resultan valiosos para dar desde luego con la biografía y un exhaustivo detalle de las representaciones además de información sobre la historia de nuestro teatro. Sólo señalamos en los mismos una suerte de vacancia en lo que respecta a la dimensión social en términos de contexto histórico-político para una poética de actuación que comenzaba a funcionar como rasguño de la estética teatral del momento.

Dejamos entonces que nuestra mirada se cuele por esas fisuras en la conformación de las investigaciones y pensamos con Griselda Pollock quien en uno de sus escritos, propone revisar la noción de archivo y afirma que no se trata de considerarlo como un depósito neutral de documentos, sino por el contrario como un lugar donde ya se han jugado relaciones de poder en las correspondientes selecciones y exclusiones, capaces de generar entonces un sentido y no otro. El archivo como espacio de institucionalización de la autoridad, al decir de Pollock, funcionaría en caso de no ser puesto bajo la lupa, como fundación de un relato dentro de la concepción hegemónica y patriarcal de lo que puede ser dicho en términos de relevancia histórica. Sin embargo, desde una mirada feminista,

acordamos con la autora, de que no se trata de agregar nombres a la lista de un archivo y dejarlo configurado tal como se nos presenta, sino que se trata de abrirlo en su espesor y dejar pasar a la luz las diferentes historias que pudieren emanar de él “en, de y desde lo femenino, como conjunto de compromisos estéticos y políticos con el mundo” (Pollock, 2008: 162)

Para finalizar con esta presentación que enmarca nuestra posición hallamos la voz de Beatriz Seibel, investigadora del teatro nacional y latinoamericano, quien en sus escritos ilumina la esfera del trabajo humano en el quehacer teatral, abriendo el prisma sobre la división del mismo, entre hombres y mujeres. El abordaje de los archivos posibilita entonces repensar las historias del arte entendiéndolas como un conjunto plural de acontecimientos e interpretaciones críticas, gesto por excelencia político “en cuanto a nuestra percepción de lo que somos, hemos sido o podríamos ser”. (Pollock, 2008:164)

El paraguas que abrimos entonces a partir de 1910 y hasta 1925 puede llamarse convulso en lo que respecta a la vida política argentina. Bastará con delinear en estos años el complejo proceso de pasaje del poder de manos de la élite conservadora y terrateniente a la experiencia electoral inmediatamente posterior a la ley Sáenz Peña de 1912, que logrará posicionar a Hipólito Yrigoyen como presidente electo por sufragio secreto, obligatorio y universal – adjetivo acotado sólo para varones aunque, incluía a aquellos que durante extensos períodos anteriores, habían sido relegados en los márgenes por no ser considerados “hombres notables”.

Un segundo momento lo había constituido la presidencia de Marcelo T. de Alvear, gobierno preocupado por atenuar o bien revertir muchas de las medidas del yrigoyenismo y que culminaría con el comienzo de la “década infame” a fuerza del golpe de estado de 1930. Esta partición en fechas podemos aproximarla a la labor de Camila Quiroga, consagrada como “actriz dramática” ya en 1917 dentro de la esfera nacional y el pasaje al extranjero en los años subsiguientes.

La brevísima referencia política expuesta, da cuenta del campo de lucha sobre el que convergen distintas fuerzas en la disputa por el poder político al que subyace la legitimación de lo decible. Que una experiencia social fuera ampliada en el orden de los derechos de la vida cívico-política significaba inevitablemente un nuevo ordenamiento estético, en tanto la sociedad desde nuestra perspectiva de análisis es interpretada como un tejido en el que distintos actores sociales dirimen su participación.

Vale decir que la incorporación de otros sectores de la sociedad hacia lo común repartido traería de una parte nuevas formas de construir la identidad nacional en un proceso de naturalización de lo dado a sentir y sobre el principio de la igualdad. Sin embargo, en un movimiento dialéctico ha de aparecer un disenso, marcado por aquello que no puede ser articulado en términos de discurso

hegemónico y que tiene por motor hacer cuerpo lo indecible. (Ranciere, 2009)

Aquí entonces la idea del teatro como espacio de subjetivación, es decir, aquel espacio en el que se producen sentidos y por vía de un salto ontológico se instaaura un mundo otro, “un mundo paralelo al mundo” así como múltiples verdades subjetivas en comunión con otros. (Dubatti, 2008). Un abanico de posibilidades se presenta a la hora de pensar la subjetivación teatral a nivel micropolítico. Sin afán reduccionista presentamos de momento los extremos, en tanto funcionales al recorte de nuestro interés: bien un espacio de subjetividad alternativo y confrontativo al statu quo, bien el que se alinea con él.

Revistamos una lista de las micropoéticas que en este período se ponen en escena con la participación de Camila Quiroga quien va construyendo su camino hacia el rol protagónico. Estas piezas, así como los distintos agentes que se ponen en diálogo para que el acontecimiento teatral ocurra, van trazando una trayectoria en la profesión de la actriz y conformando un nuevo camino de legitimación para que otras voces sonaran: la poética del “actor – actriz dramáticos”.

El trabajo durante casi cuatro años, hasta 1914, en la compañía del actor y director español José Tallaví, forja los inicios de la carrera profesional de esta actriz. El repertorio de esta compañía se halla fuertemente influenciado por el realismo social; piezas como *Espectros* de Ibsen, escrita en 1881, *La loca de la casa* de Benito Pérez Galdós, de 1892 y *Los muertos* de Florencio Sánchez escrita en 1905, corresponden a este período. Si bien Camila no protagoniza estas puestas reparamos sintéticamente en los tópicos que se proponen casi como denuncia y lección.

En el caso de *Espectros* es de la mano de la señora Alving, mujer demasiado erguida para su época, que se va develando una trama de situaciones de abuso sexual, maternidad no deseada, silencio obligado a cambio de dinero. Los hombres de la casa aparecen como alcohólicos y lujuriosos y entre ellos se plantea el problema de la herencia como el caso de la sífilis. Por su parte *La loca de la casa* trabaja la dupla de lo femenino – masculino desde la fuerza poderosa del amor y el espíritu con el que “la loca” Victoria logra doblegar lo indómito material de Pepet. Por último, en *Los muertos* asistimos a la violencia física y psicológica con la que Lisandro embiste sobre su mujer, ebrio en todo el derrotero que lo lleva a pronunciar el parlamento célebre de: “Un hombre sin carácter es un muerto que camina”.

Entrando ya en la dramaturgia rioplatense a partir de 1915 Camila Quiroga trabaja como primera actriz compartiendo el tránsito con Pablo Podestá, Elías Alippi y Ángela Tesada entre otros. Entre abril y mayo de 1917 participa del estreno de *La fuerza ciega* con autoría de Vicente Martínez Cuitiño y *Con las alas rotas* de Emilio Berisso. Ambas significaron la consagración como actriz, en tanto protagonizaba las mujeres-columna del drama. En el primer caso el argumento

gira sobre una violación; la segunda, obra en tres actos escrita precisamente para un protagonista femenino, se critican los códigos vigentes que permitían que le arrebataran a una madre su hija y que ésta fuera criada por una institutriz, alegando que la situación económica del padre era más solvente que la que ofrecía la madre.

Más tarde vendrán piezas como *La inundación*, drama en tres actos de 1917, con autoría de Rodolfo González Pacheco. Este drama versa sobre la situación de la familia del gaucho, víctima de la violencia e injusticia social a la que es obligado en nombre de los avances del progreso nacional. Recordemos que ya desde finales del siglo XIX la instauración de la red de ferrocarril lo había desalojado de los campos, sobre los que el gaucho no poseía títulos de propiedad que le permitieran defenderse. Un año después *La mujer de Ulises* escrita por José González Castillo pone en escena un alegato a favor del divorcio que en ese momento era propiciado por un proyecto de ley que el socialista Mario Bravo había colocado en la Cámara de Diputados.

Estas puestas en escena que mencionamos constituyen un recorte del corpus con el que durante estos años Camila Quiroga habitó la escena nacional. Observadas en su conjunto vemos que se insertan en las estructuras del drama moderno e intentan exponer una tesis sobre la realidad social al tiempo que se encarnan en la figura de un sujeto enfrentado con el mundo en el que se inscribe. Sujetos de lucha y acción, sujetos lanzados a, y sujetados en los márgenes, pero con objetivos de desujeción cada vez más claros van cobrando voz.

Otra forma de habitabilidad se desprende del sistema interno de las piezas teatrales puestas a vivir por esta actriz y entendemos que también su propia concepción de mundo, se cifra en el trabajo de creación – exteriorización. (Dubatti, 2008). Sin embargo, no debemos desconocer las obras mencionadas en términos de dramaturgia propiamente dicha, como una propuesta anti-burguesa y cuestionadora del modelo social imperante a partir de estos individuos no invitados más que a las migas violentas del reparto sensible.

La construcción simbólica de lo femenino y lo masculino es revisada y criticada en principio como aventura colectiva entre autores, directores, actores y actrices. Decimos en principio, porque insistiremos en considerar tal como lo hace la filosofía del teatro, que si la poiesis productiva, permite al artista-trabajador una forma otra, de organizar la realidad; el espectador que se halla imbricado también en ésta, será entonces alcanzado y atravesado a nivel expectatorial por ese mundo otro.

Hacia 1918 eran nueve las compañías nacionales que representaban obras. En el texto de Beatriz Seibel podemos leer: "...el público privilegia los espectáculos en castellano, así como las expresiones referidas a su realidad social" (2002: 559). En este sentido en la apropiación del modelo realista-naturalista, la propuesta de

una concepción de teatro “serio” en lugar de popular se proponía como intersticio. Ajustándonos a la poética actoral propiamente dicha tomamos las palabras de Osvaldo Pellettieri sobre el desempeño de Camila Quiroga:

Opacó a Pablo Podestá poniendo el acento en un algunos de los procedimientos de la dicción interpretativa excediendo lo declamatorio a través de un manejo intenso de la elocución. Sin abandonar algunos procedimientos populares, puso en acción el apriorismo interpretativo poniendo de manifiesto un manejo de procedimientos no esperados por el público como, por ejemplo, bajar el volumen de la voz para mostrar turbación...suspensión efectos para indicar que lo que se decía era importante o tenía una significación más o menos oculta, lo que en términos de escenario se denomina decir el texto. (2009:7)

Esta observación de la pervivencia de un estilo popular en Camila Quiroga a la que refiere Pellettieri, ilumina nuestro planteo inicial sobre la colaboración del teatro a la construcción de la identidad nacional y por ende la identidad femenina. Este autor distingue en sus estudios dos tipos de actor-actriz en el campo teatral de Buenos Aires a principios del siglo XX: el actor “nacional” o cómico y el actor “dramático” o “culto”. Como diferencias principales entre uno y otro señala por un lado la extracción socio-cultural del público: un sector social medio-bajo conformado por trabajadores en el caso de la propuesta “nacional” por oposición a un sector de la burguesía media para el teatro dramático.

Por otro lado, encontramos que una segunda diferencia radicaba en el lenguaje verbal usado y el manejo del cuerpo. Mientras que la actuación cómica habilitaba la efusividad del gesto, incluso violencia en las acciones físicas y aún el rompimiento de la cuarta pared – dotando la escena de un realismo pregnante acompañado por el vestuario y peinados – la actuación dramática garantizaba el espacio de veda entre el espectador y la escena y privilegiaba el “decir” a través de un manejo corporal equilibrado incluso limitado aun cuando se produjeran turbulencias en el correlato entre lo dicho y lo hecho. (2002: 229)

Tomemos para comprender un poco más, la caracterización que presenta Laura Mogliani, otra de las investigadoras del campo tanto teatral como cinematográfico argentino, sobre Orfilia Rico, actriz que según esta separación que aceptamos, se ubicaba a la cabeza de “lo nacional”, es decir en contraposición a Camila Quiroga quien hemos dicho trasciende como “gran actriz dramática”. Recordemos que en cuanto a cronologías la Rico se retiró por razones de salud, apenas comenzada la segunda década del siglo de la escena. Los autores que escribían para su compañía pronto lo hicieron pensándola como protagonista de sus piezas que mostraban con total verosimilitud la vida cotidiana porteña de la época.

Muchas de sus mujeres en escena estaban modeladas a veces por un tono melodramático, otras, por la influencia de las convenciones del sainete. En síntesis,

Orfilia Rico componía sus personajes de modo que la mujer de clase media pudiera identificarse con ellos de modo simple e ingenuo. Señala Mogliani en su artículo dedicado a la actriz: “Los caracteres pintados por ella eran simples, de una sola cara, sin excesivos matices...La composición del personaje, centrada en la construcción de un símil de la realidad, se convirtió en el canon propugnado y sustentado por la crítica teatral periodística” (en Pellettieri: 2002: 343).

Traemos a continuación una cita que forma parte del cuerpo del texto que citamos. Por boca de Federico Mertens, dramaturgo y crítico teatral, quien conociera e impulsara Camila en su primera juventud actoral en un grupo de aficionados en Chajarí, llegamos al canon de domesticidad imperante y forjado alrededor del rol de la actriz “nacional”. En este caso particular en referencia directa a Orfilia Rico leemos:

Su arte era como la prolongación de la mujer en el hogar, y pasaba del hogar al escenario como una madraza que siguiera cumpliendo entre bambalinas su misión de entrecasa. De ahí su naturalidad escénica, su gracejo hogareño, su porteña picardía extraída de entre las cuatro paredes de nuestras casas y que nos sugería a los autores el ambiente y nos invitaba a la observación del medio. (2002:346)

Si desde el campo de la sociología de la cultura nos alineamos de momento con Pierre Bourdieu podremos retomar nuevamente este lazo complejo entre la poiesis del artista, el campo de producción en el que trabaja y los agentes que operan en la consagración y legitimación de ese trabajo. Así como Orfilia Rico quedaría de algún modo encasillada en sus protagónicos de madre – criolla, Camila Quiroga iba poniendo el cuerpo y la voz a mujeres que justamente en el plano de la realidad cotidiana no la tenían. Ciertamente se entroncaba en una tradición de actrices que habían aprendido mucho en la compañía de Pablo Podestá y que llevaba adelante una poética de actuación con base naturalista sin embargo se había permitido también explorar el interior de disímiles personajes proponiendo una suerte de diálogo armonioso entre los gestos corporales, las emociones expresadas y las curvas melódicas de sus parlamentos.

Al respecto nos interesa señalar que, así como la crítica valoraba y posicionaba la poética de actuación nacional modelizada en la Rico, pero enormemente extendida en otras actrices, también reconocía las cualidades interpretativas de la Quiroga, aunque necesitara encorsetarla al menos en el aspecto privado. Detengámonos en una publicación de El Diario del 03 octubre de 1918 en la que se la elogiaba por “sus cualidades de voz, elegancia y sentimiento” y “porque ha tenido la fortuna de mantener el hogar y la escena”. La cita que aparece en el libro de Beatriz Seibel agrega como juicio de valor de esta autora “exigencia que no se formula a los señores actores” (2002: 560). Otros críticos de la época en cambio sostenían que los éxitos de las piezas en las que actuaba la habían

convertido en una mujer soberbia y maliciosa. En un artículo también escrito por Seibel, aparece el recuerdo de Eva Franco, tras haber compartido siendo una niña, la escena de *Con las alas rotas*, del latiguillo frecuente entre la gente de teatro que rezaba: ¡No te hagas la Camila Quiroga! (Dubatti Editor, 2003: 87)

A la luz de estas circunstancias, que desde el teatro fueron configurando la identidad femenina alrededor del hogar y el arte de enseñar y en un país que se reconfiguraba a su vez políticamente, no podíamos esperar menos que desplazamientos, desterritorializaciones y reterritorializaciones con ritmo intenso. Estos movimientos se expresaron en definitiva en el singular uso del lenguaje como lugar de circulación y legitimación de la voz de los sujetos sujetos en él.

Pero la heterogeneidad de los cuerpos se agitaba en el cuerpo social: 1918 y 1919 serán años de suma violencia materializada en huelgas de obreros y de actores, protestas, reformas, agrupaciones...todas acciones colectivas. Nuevas prácticas de subjetivación, capaces de poner en jaque lo establecido y anquilosado en muchos aspectos tanto económicos como socio-políticos se oían sonar.

Pero no todo alcanza a entrar en el espacio de lo decible. Camila Quiroga desde 1918 es cabeza de su compañía y la acompaña no solamente su marido como productor sino Emilio Berisso, Salvador Rosich como primer actor y Edmundo Guibourg como director artístico. Crítico para el diario socialista La Vanguardia, este último recuerda: “Camila hizo de tripas corazón porque mi presencia no le granjeaba, por cierto, la buena voluntad de mucha gente de teatro y la exponía a represalias” (Hermosa, 2011: 46)

Pronto inicia una gira por el interior del país “para afianzar la compañía” es el relato que nos llega. De regreso a Buenos Aires en medio de un clima sobresaltado acceden al pedido del intendente de la ciudad José Cantilo, hombre de Hipólito Yrigoyen, de poner en escena *La maestrita del pueblo* de José Berrutti, un educador. La pieza, escrita para Camila Quiroga, debía montarse con cierta urgencia, ya que “desarrolla una noble solución al problema tremendo de la mujer que enseña despreciando el prejuicio que trata de inferiorizarla” (Seibel, 2002: 556).

Nos preguntamos con el afán de seguir en el camino de la reflexión y tomando como referente a Joan Scott ¿Cuál era entonces la relación entre las ideas de la diferencia sexual, la organización social y la ideología política de principios del siglo XX en la Argentina? ¿Acaso mientras determinados sectores sociales se levantaban cuestionadores, desde las esferas de poder se intentaba en paralelo, continuar sosteniendo un ideal de mujer para que éstas no se unieran a esas voces de protesta y un camino posible era el teatro concebido como escuela? ¿Cómo pensamos el rol del Estado en la definición de los géneros en lo que respecta por ejemplo a la legislación de protección de las féminas? ¿Mientras unas protegidas, otras excluidas? (Scott, 1992)



La idea que contrapone lo civilizado de lo bárbaro no es nuestra sino de Walter Benjamin. Al revisar el concepto de historia propone que la cultura de la Modernidad está asentada sobre la idea del progreso y la civilización, aunque necesariamente comporta un acto de barbarie (Benjamin, 2007). El análisis requiere mucha mayor profundidad de lo que nos permiten estas páginas, pero no olvidemos, por ejemplo, que la escena nacional no solamente se dividía en dos, entre las actuaciones populares y dramáticas que levemente revisamos. Funcionaban también espectáculos de variedades y revistas y la mayor parte los edificios albergaban cabarets como el Armenonville, el Royal Pigall o el Palais de Glace. Los dueños de estos locales traían artistas de Europa para sus espectáculos como cantantes, coristas, bailarinas o campeones de lucha greco-romana; con frecuencia entraban en contacto con una agencia marsellesa de contrataciones, a modo de encubrir bajo el aspecto artístico, la trata de blancas; práctica no solamente arraigada en la Argentina sino extendida por Chile y Brasil. (Seibel, 2002)

Entonces ¿Cómo fue que Camila Quiroga se fue volviendo invisible cuando de hecho fue un actor social y político de nuestra vida nacional? Aquí la pregunta que se repite una y otra vez en el campo intelectual: ¿Qué recortes y selecciones van armando la galería de nombres que trasciende y se torna disponible en tanto legado? No tenemos respuestas concretas en lo que respecta precisamente a Camila y a la que hemos tomado, repetimos no con la intención de esculpir un busto mítico sino siendo capaces de desplegar a través de ella un entramado complejo.

Por último, sabiendo que desde 1920 en adelante, su compañía realiza extensas giras por Latinoamérica y Europa que prácticamente la mantienen alejada por completo del escenario argentino y en sentido amplio, volvemos a hacernos preguntas: ¿En qué grado la nueva cartografía de valores que se proponía desde las obras que protagonizaba, influyó en su partida del país? ¿Acaso ese momento histórico argentino estaba lejos de pensar y legitimar una mujer sin las alas rotas por fuera de la escena teatral?

Sorprendentemente abundan las críticas favorabilísimas, el otorgamiento de premios y reconocimientos en el exterior: su nombre ha trascendido como el de aquella mujer que hiciera conocer la dramaturgia argentina en el mundo, además de mostrar que nada debíamos envidiar desde las tablas nacionales a las poéticas de actuación que habían dominado Europa en el pasaje del siglo XIX al XX.

Un decir popular canta “nadie es profeta en su tierra”, Gilles Deleuze arma casi un verso: “Corpus y socius, política y experimentación. Os impedirán experimentar en vuestro rincón” (Deleuze, 2004: 168). Justamente la idea del filósofo gira alrededor de pensar un cuerpo abierto a conexiones que suponen un agenciamiento, la posibilidad de cruzar umbrales y generar nuevas distribuciones

de intensidad, nuevos territorios, con el norte en el esfuerzo constante por liberarnos de los puntos de subjetivación que nos anclan a la realidad dominante y van borrando cualquier flujo continuo cuando no el cuerpo.

En 1923 Gabriela Mistral, tras una gira de la compañía Quiroga en Chile, destaca en Camila que "...tiene como pocos intelectuales hispanoamericanos, el orgullo de nuestra cultura como conjunto y un ansia de imponer a los que aún nos desdeñan, el respeto hacia la América artística [consagrándola como] la revelación de nosotros mismos" (Hermosa, 2011:72). Hoy a más de un siglo de su paso por las tablas quisiéramos proponer pensar su figura también con la "revelación" con "b".

## Bibliografía

- Benjamin, Walter (2007) *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar
- Calatayud, Osvaldo (1992) "Camila Quiroga, una actriz de raza". Buenos Aires: Biblioteca INET.
- Clark, Timothy (1981) "Sobre la historia social del arte" en Clark, T. *Imagen del pueblo; Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (2004) *Mil mesetas; capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Les éditions de minuit
- Dubatti, Jorge (2009) *Concepciones de teatro; Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Hermosa, Claudio (2011) *Camila Quiroga; Glorias en vísperas del olvido*. Buenos Aires: De los cuatro vientos
- Mogliani, Laura (2002) "Orfilia Rico" en Pellettieri, Osvaldo. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires; la emancipación cultural (1184-1930), Vol. II*. Buenos Aires: Galerna
- Pellettieri, Osvaldo (Dir.) (2002) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires; la emancipación cultural (1884-1930), Vol. II*. Buenos Aires: Galerna.
- (2009) "Camila Quiroga: entre el drama y la naturalidad" en *Revista del Getea Nro. 27*. Buenos Aires: Teatro XXI.
- Ranciere, Jacques (2009) *El reparto de lo sensible, estética y política*. Chile: LOM.
- Scott, Joan (1992) "El problema de la invisibilidad" en *Género e historia: la historiografía sobre la mujer*. México: Metropolitana-Iztapalapa.
- Seibel, Beatriz (2002) *Historia del teatro argentino; desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2003) "Teatro de acción y naturalismo europeo: de los Podestá a Camila Quiroga" en Dubatti, Jorge (Comp.) *De los dioses hindúes a Bob Wilson; Perspectivas sobre el teatro del mundo*. Buenos Aires: Atuel.