



Amores lesbianos en el archivo de la escena porteña: *El amor sin nombre* (1925) de César Bourel

Lesbian Love in the Archive of the Buenos Aires Cultural Scene: *El amor sin nombre* (1925) by César Bourel

 Mariano Oliveto

Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina
 marianojoliveto@gmail.com

Recepción: 12 junio 2025
 Aprobación: 10 julio 2025
 Publicación: 01 marzo 2026

Cita sugerida: Oliveto, O. (2025). Amores lesbianos en el archivo de la escena porteña: *El amor sin nombre* (1925) de César Bourel. *Descentrada*, 10(1), e283. <https://doi.org/10.24215/25457284e283>

Resumen: El 13 de enero de 1925, en el teatro Comedia de Buenos Aires, se estrenó la tragicomedia en un acto *El amor sin nombre* de César Bourel. Se trata de una obra *rara avis* puesto que lleva al escenario los vínculos sexo-afectivos entre dos mujeres casadas, algo poco frecuente en la literatura argentina de las primeras décadas del siglo XX. Zulema y Lucía, las protagonistas, no solo violan los mandatos de la heterosexualidad obligatoria, sino que además pronuncian discursos que ponen en cuestión el dominio masculino y las reglas que rigen el orden patriarcal. En este trabajo nos proponemos analizar las representaciones del lesbianismo en una pieza teatral cuyo contexto está marcado por la emergencia de nuevas subjetividades femeninas. La obra constituye una puesta en escena de los vínculos homoeróticos femeninos e indaga en la institución matrimonial y en la moral sexual (hipócrita) sobre la que se sustenta. Asimismo, nos interesa pensar esta obra como un documento que irrumpe en los márgenes del archivo literario y cultural argentino, desafiando los regímenes de visibilidad y legibilidad impuestos sobre las disidencias sexo-genéricas.

Palabras clave: Teatro, Literatura Argentina, Lesbianismo, César Bourel, Archivo.

Abstract: On January 13, 1925, at the Teatro Comedia in Buenos Aires, the one-act tragicomedy *El amor sin nombre* by César Bourel premiered. It is a *rara avis* play, as it brings to the stage the sexual-affective relationships between two married women —something certainly uncommon in Argentine literature in the early decades of the 20th century. Zulema and Lucía not only violate the mandates of compulsory heterosexuality, but also voice discourses that question male dominance and the rules that govern the patriarchal order. In this paper



we propose to analyze the representations of lesbianism in a theatrical piece whose context is marked by the emergence of new female subjectivities. The play is not only a staging of female homoerotic relationships, but also an inquiry into the institution of marriage and the (hypocritical) sexual morality upon which it is based. Likewise, we are interested in considering this play as a document that emerges from the margins of the Argentine literary and cultural archive, challenging the regimes of visibility and legibility imposed on sexual dissidences.

Keywords: Theater, Argentine Literature, Lesbianism, César Bourel, Archive.

1. El archivo lesbiano

El archivo es un espacio desde el cual se puede imaginar y escribir la historia del sexo, el género y la sexualidad (Marshall y Tortorici, 2021). En él se inscriben comprensiones históricas sobre estas temáticas y las subjetividades que las atraviesan. En los últimos cincuenta años, los archivos han proliferado y se han popularizado en diversas disciplinas de las ciencias sociales. Así, se ha vuelto habitual hablar del “archivo poscolonial”, del “archivo etnográfico”, del “archivo geográfico”, etc. A esta lista, señalan Marshall, Murphy y Tortorici (2014), podríamos añadir el “archivo íntimo”, el “archivo afectivo”, el “archivo porno”. En esta misma línea, y para los propósitos del presente trabajo, proponemos considerar un archivo que resulta escurridizo, de difícil visualización, y que ha recibido escasa atención desde los estudios críticos: el “archivo literario lesbiano”. Se trata, sin duda, de un archivo marginal dentro del universo de los discursos literarios. Al indagar en las letras argentinas del período 1900-1940, en lo que respecta a las subjetividades lesbianas, se advierte a primera vista cierta “carencia archivística” (Marshall, Murphy y Tortorici, 2014). No obstante, es posible rastrear algunas pocas obras, de plumas consagradas, en las que el lesbianismo alcanza algún grado de representación. Sin embargo, los modos en que esto ocurre suelen ser tan elusivos que, al releerlas hoy, apreciamos como un vacío luminoso que nos convoca a indagarlas y a analizarlas. Sin pretensiones de exhaustividad, hemos podido conformar un corpus compuesto por *Borderland* (1907) de Atilio Chiappori, “La sirena” (1908) de Carlos O. Bunge,¹ “Cuca” (1926) de Alfonsina Storni,² “La casa de enfrente” (1926) de Salvadora Medina Onrubia,³ *El derecho de matar* (1933) de Raúl Barón Biza, *Luxuria* (1936) de Otto Miguel Cione. Y en los márgenes de este archivo periférico, hallamos la obra de César Bourel que nos convoca, *El amor sin nombre* (1925).

En los textos que integran este archivo, se observa que las y los autores han decidido abordar el lesbianismo de diversas maneras e intensidades. En algunos casos, las relaciones sexo-afectivas entre mujeres aparecen elididas, difusas o representadas de manera oblicua y sutil, como en los relatos de Bunge o de Storni. En otros, en cambio, son abordadas de forma más ostensible, como sucede en la novela de Cione.

En el número 355 de la revista teatral *Bambalinas*⁴ se publicó *El amor sin nombre* de Bourel.⁵ Apenas unos pocos días antes, el 13 de enero de 1925, había tenido lugar su estreno en el teatro Comedia de la ciudad de Buenos Aires. La obra pudo haber causado cierto revuelo, como había sucedido algunos años atrás con *Los invertidos* (1914) de José González Castillo, pues si bien no se censuró ni prohibió, fue representada con “la prevención de no ser apta para señoritas” (Bourel, 1925, p. 2). Sencillamente, porque la obra de Bourel, al igual que la de González Castillo, abordaba temáticas vinculadas con lo que hoy llamamos disidencias sexuales, las cuales, en las primeras décadas del siglo XX, resultaban tabú y, por consiguiente, eran muy infrecuentes en la literatura argentina, dada la “inmoralidad” que representaban. Sin embargo, la pieza teatral de Bourel tiene un rasgo que la distingue, en particular, del teatro nacional de la época y, en un sentido más general, del amplio panorama de las letras nacionales: se focaliza en los vínculoslésbicos.

A primera vista, podemos establecer una diferencia entre las obras que integran el “archivo lesbiano”: algunas, incluida la pieza teatral de Bourel, fueron escritas por hombres y otras por mujeres. Esta distinción no es menor dado que el tratamiento que recibe el lesbianismo es diferente en unos y en otras. Por un lado, en los textos de Medina Onrubia y Storni se asume una perspectiva desafiante para con la moral burguesa, en tanto se observa allí una reivindicación del homoerotismo femenino y una recolocación proactiva de la mujer con respecto a su deseo y corporalidad. En el caso de las escrituras de autoría masculina, por otro lado, apreciamos el malestar que sanciona y condena los vínculos lesbianos.

No es posible soslayar la reconfiguración de la situación de la mujer en los años veinte si se quiere apreciar plenamente las resonancias que la obra de Bourel tiene en la emergencia de nuevas subjetividades femeninas. En ella aparecen mujeres desafiantes, de sexualidad “díscola”, que se corresponden con un contexto atravesado por el feminismo y por los avances en materia de derechos y visibilización de las problemáticas de género.

Durante las primeras décadas del siglo XX, se producen hechos significativos en la emergencia de la mujer como sujeto político. Por ejemplo, María Abella Ramírez funda dos revistas importantes para la construcción del debate feminista: *Nosotras* (1902-1904) y *La Nueva Mujer* (1910).⁶ En 1920 se crea el Partido Feminista Nacional, impulsado por Julieta Lanteri.⁷ A lo largo de esta década se instalaron temas centrales en la carrera por la emancipación femenina, como la lucha por el divorcio, la igualdad de género ante la ley, la denuncia de malos tratos sufridos por mujeres a manos del hombre, etc. A esto se le suma la demanda del derecho a la educación femenina, reclamo de larga data en la Argentina, y que podemos rastrear desde los textos de Juana Paula Manso, a mediados del siglo XIX. Debemos tener presente, además, que en la década de 1920 logra impulso el movimiento sufragista de mano de Alicia Moreau quien promovió la creación del Comité Pro Sufragio Femenino, entre otras iniciativas. Un año antes de que se estrenara la obra de Bourel, se aprobaron proyectos de ley a favor de la mujer que la eximían de solicitar permiso al esposo para estudiar, profesionalizarse, comerciar, testimoniar o pleitear.⁸

2. Matrimonios en crisis, engaños y malentendidos

El amor sin nombre se inicia en la casa de Carlos Miranda y Zulema, matrimonio sin hijos, de clase media. Allí tiene lugar una cena de la que participa una pareja amiga, Lucía y Fernando. También se encuentra presente un señor algo mayor, llamado Zapata, amigo de la familia, soltero empedernido, que se caracteriza por sus comentarios mordaces y su conducta licenciosa. La conversación gira en torno al matrimonio, los vínculos entre hombres y mujeres y la infidelidad, e incluso se deslizan algunos comentarios en relación con la homosexualidad; es decir, en estos primeros parlamentos se adelantan los tópicos por los cuales transcurrirá la pieza teatral.

Durante la cena, Carlos y Zulema se muestran como una pareja feliz, pero luego quedará en evidencia que todo es una farsa, pues si públicamente se muestran dichosos, puertas adentro se detestan mutuamente. Y esta situación queda expuesta apenas los invitados se han marchado, momento en el que se produce una discusión: Carlos le dice a Zulema que la ama y que desearía darle otra oportunidad a la relación. Sin embargo, ella se niega y le enrostra su vida disoluta, las continuas infidelidades y la falta de atención (sexual) a la que estuvo sometida durante largo tiempo. En los años veinte, como explica Dora Barrancos, la felicidad conyugal era un bien escaso dado que muchas veces las esperanzas y sueños de las mujeres chocaban con hombres “poco atentos a su disfrute, pródigos en malos tratos o negligentes” (Barrancos, 2010, pp. 152-153), como los que se representan en esta obra.

En lugar de replegarse, Carlos le devuelve la misma acusación y le atribuye tener también ella un amante. Rápidamente los celos se apoderan del hombre y la escena se torna violenta. Crispada por la irritabilidad de su marido, Zulema termina dando un portazo y metiéndose en su habitación (duermen separados). A continuación, y aprovechando el pretexto de haberse olvidado el sobretodo, Fernando reaparece en escena. Comienza entonces una discusión entre los hombres: se acusan mutuamente de ser los amantes de sus respectivas esposas. Finalmente, Fernando se retira. Carlos, sin haber eliminado del todo las sospechas, intuye

que regresará con el objetivo de acostarse con Zulema. Sin embargo, la que regresa es Lucía, quien ingresa de manera sigilosa en la habitación de la esposa de Carlos sin ser vista. Detrás aparece Fernando, quien ha seguido a su esposa hasta la casa. Solo en la sala, se encuentra de golpe con Carlos. Entre discusiones y malentendidos, Carlos ata cabos y se da cuenta de que “el amante” de Zulema no es otra que Lucía. En un arrebatado, Carlos ingresa a la habitación en la que estaban las mujeres y mata a ambas a tiros. La obra incluye un final alternativo en el que los tiros son al aire y las mujeres no mueren.⁹

3. Lesbianismo y opresión patriarcal

La obra se abre con un brindis: Fernando invita a los presentes a levantar sus copas en honor a Carlos y a su esposa Zulema. El homenajeado agradece y en el tercer parlamento de la pieza teatral irrumpe la voz discordante de Lucía, quien exclama: “Yo brindo (...) por la infinita vacuidad masculina” (Bourel, 1925, p. 4). La frase, escandalosa, es una declaración de guerra, una ofensiva explícita, sin ambages ni ironías, contra el hombre o, mejor dicho, contra el sistema patriarcal. La voz de Lucía nace fuera de tono, desafina en el concierto del comportamiento femenino esperable. Desde el primer parlamento, la mujer queda inscrita en la infracción de las normas que rigen las interacciones y los vínculos entre los géneros.

Alejada del modelo de la mujer doméstica, Lucía justifica sus palabras invocando la violencia que el hombre ejerce contra la mujer: “los hombres hablan mal de las mujeres, las disecan, las llenan de improperios” (Bourel, 1925, p. 5). Fernando, su marido, opone una frase trivial, pero cargada de sentido: “nada es tan agradable para una mujer como la compañía de un hombre” (Bourel, 1925, p. 5). Estas palabras, clara reafirmación de la heterosexualidad obligatoria (Rich, 1980), constituyen, en el marco de la obra, una referencia sorda o indirecta al lesbianismo, al no considerar a ningún otro tipo de compañía para la mujer que no sea la masculina. Sin embargo, Lucía se atreve a romper ese mandato del deseo: para ella el hombre es “insignificante” y se reduce a “una cosa peluda, ridícula, antiestética” (Bourel, 1925, p. 5). Parecería darse aquí una reformulación de los vínculos tradicionales entre los géneros en pos de una autonomía femenina buscada, tal como sostiene Yuderky Espinosa Miñoso (2005):

la búsqueda de libertad por parte de las mujeres está unida a una revisión de la relación con los varones en todos los niveles, ello ha llevado a muchas a desarrollar formas de sexualidad y relación que excluyen o hacen marginal la presencia de los hombres en sus vidas. (p.4)

Lucía encarna esta idea y pone en entredicho las formas del deseo femenino heterosexual al despojar al hombre de todo atractivo.

Tanto el matrimonio de Carlos y Zulema como el de Fernando y Lucía están irreparablemente dañados, atraviesan una crisis que redundará en peleas y en puestas en escena para conservar las apariencias. Lo único que parece existir en ellos es la insatisfacción sexual, que en los hombres se encauza a través de divertimentos extramaritales mientras que las mujeres, por su parte, deslizan su deseo frustrado hacia el lesbianismo. No se resignan, no están dispuestas a permanecer en el papel de “cornudas” que la matriz sexo-genérica les tiene reservada. El lesbianismo aparece, entonces, como salvoconducto que las coloca por fuera de cualquier tutela masculina, o como una “estrategia de resistencia grupal” (Molloy, 2012, p. 146). Para Molloy, dicha estrategia se refiere a los lazos afectivos que se crean entre mujeres lesbianas con el objeto de oponerse a la heterosexualidad obligatoria y al modelo reproductivo imperante en la sociedad. Esta estrategia, que la autora también plantea en términos de complicidad entre personas del mismo sexo, constituye un medio para reclamar cuerpos y sexualidades femeninas emancipados de la tiranía heteronormativa.

Quizás haya que subrayar que los vínculos homoeróticos de Zulema y Lucía no son casuales, como tampoco recientes, sino que algunas marcas del texto permiten deducir que la relación entre las esposas es de, al menos, mediano plazo. Por ejemplo, para Fernando, la prueba irrefutable de que Carlos es el amante de su esposa es la cajita con cocaína que encontró entre las cosas de Lucía. Fernando sabe que Carlos consumía la droga, por eso entiende que fue él quien le dio la cajita a Lucía, ignorando la verdad acerca del vínculo entre las mujeres. Lo que nos interesa de este ejemplo es que existe una marca temporal que establece Fernando, por la cual apreciamos que la relación entre las mujeres no es reciente: “Esa sospecha se convirtió en certidumbre *el día que encontré* en la cartera de mi señora una cajita y una aguja con...” (Bourel, 1925, p. 17; destacado nuestro). Es decir, entendemos que ese descubrimiento ha sucedido hace tiempo. Y cuando formaliza la acusación contra Carlos, vuelve a dejar abierta una ventana temporal: “¿Quién la había llevado [a la cocaína] hasta ahí? Usted y nadie más que usted, *que fue -no sé si lo es ahora-* un enfermo incorregible” (Bourel, 1925, p. 17; destacado nuestro). El lesbianismo no se reduce a un capricho o una venganza contra los hombres sino, por el contrario, es el resultado de una voluntad y un deseo conscientes. La relación entre estas dos mujeres, así asentada en el tiempo, le otorga gran significación al texto. No existen razones efímeras —como confusión, extravío o curiosidad— que puedan explicar o justificar ese deseo “anómalo”.

Sabemos que luego de la cena, una vez que se han quedado solos, Carlos y Zulema inician una discusión. Ella le recrimina dos cosas: por un lado, sus continuas infidelidades y, por el otro, el hecho de verse sometida a tener que aparentar que nada de eso sucede: “Y nosotras¹⁰ hemos de *disimular* todo el asco y la repugnancia que nos producen y besar, besar locamente, para limpiarlos de la baba de pecado que traen hasta nuestro hogar. ¡No, mil veces no!” (Bourel, 1925, p. 8; destacado nuestro). Disimular remite a la simulación, a la pose, a la máscara. Según el planteo de Zulema, el comportamiento infiel del hombre conduce a la mujer a no ser quién es o, en todo caso, a soportar en silencio una situación en la que no se quiere estar. Detrás de esa (di)simulación de Zulema se encuentra su deseo sexual insatisfecho y su correlato, la vida disoluta y depravada de Carlos:

Hijo de sus pasiones, enfermo de alcohol, llegaba a nuestra casa, a media noche, harto de placer, cansado de emociones... y no reparaba en mí, que era *una mujer joven y sedienta de vida... No reparaba usted en mi cuerpo febriciente, hambriento de besos y caricias...* que usted ya había prodigado por ahí. (Bourel, 1925, p. 8; destacado nuestro)

En todo caso, la simulación está destinada a la mujer doméstica, aquella que vive en el engaño a sabiendas y acepta ese lugar sin rebeldías. Dentro de su matrimonio, Zulema no ve posibilidad de goce ni disfrute, pero no debido a una falta de deseo, sino porque es el hombre quien prefiere colocarlo por fuera de la relación conyugal. Renunciar a la simulación (“¡No, mil veces no!”) es una manera de cuestionar el sistema heteropatriarcal, recuperar la autonomía del deseo y denunciar los privilegios de género que tienen los hombres en el marco de la moral sexual burguesa de los años veinte, que le franquea el placer extramatrimonial. Primero Zulema y luego Lucía reclaman para sí un discurso disidente en relación con los roles de género, con la economía del placer que las coloca en una domesticidad que rechazan y, sobre todo, obtura el propio deseo sexual. El lesbianismo en la obra, entonces, aparece como respuesta “viciosa” o “deformante” ante la opresión masculina que encuentra en el matrimonio su ámbito privilegiado de dominio.

Frente a las acusaciones y cuestionamientos de Zulema, Carlos reconoce su comportamiento infiel, se disculpa, pero el argumento que encuentra para justificarse no es de índole individual, sino colectiva: todos los hombres “somos así”, es una condición de género que, no obstante, la obra también parece sancionar, pues Carlos ensaya un *mea culpa* cuando dice que los hombres están atravesados por “el miedo de no ser felices” (Bourel, 1925, p. 8; destacado nuestro) y fue, precisamente, ese temor el que lo empujó a buscar la felicidad en la calle, sin reparar que se encontraba en el hogar, “con la mujer *simple y casta* que es nuestra

esposa” (Bourel, 1925, p. 8; destacado nuestro). Ese es el modelo de matrimonio que propone la obra: el hombre fiel a la esposa, que será “casta”, es decir, no deseante, sometida en todo caso al deseo conyugal. Ante las palabras conciliadoras del marido, Zulema rompe en llanto y maldice, pero no a Carlos, sino a todos los hombres –“¡malditos sean! ¡Malditos sean!” –, pues, al igual que su marido, ella lee sus problemas maritales no en términos personales sino de género: Carlos se configura como la representación de la masculinidad dominante, que humilla y somete a la mujer.

Carlos le propone a Zulema reconstruir el matrimonio, jura haber dejado “aquello”, sin embargo, Zulema se niega y le da la estocada que precipita nuevamente la violencia entre ambos: “no te amo”, le dice ella. Él, herido en su amor propio, se coloca ahora en el papel de víctima, invierte las posiciones como forma de neutralizar los reclamos de Zulema y esgrime la acusación: “¿Entonces... amas a otro?” (Bourel, 1925, p. 9). La respuesta de la mujer produce nuevamente otro deslizamiento hacia el deseo lesbiano: “¡No! ¡No! Todos ustedes me dan asco... ¡Náuseas!” (Bourel, 1925, p. 9). Carlos no puede soportar la afrenta y, sin percibir otros sentidos posibles en la frase, la acusa nuevamente: “Tú tienes un amante. Entre mi vida y la tuya se ha interpuesto otro hombre” (Bourel, 1925, p. 9). Zulema ríe “nerviosamente”, como marca la didascalía; un nerviosismo que vuelve a habilitar el oculto sentido lésbico del diálogo. La representación del lesbianismo se produce como implícito, como neblinosa marca de la mujer acorralada en la insatisfacción sexual.

Ahora quien acusa y grita es Carlos. Rápidamente y con astucia ha pasado de ser el inmoral y el infiel para ocupar el lugar del engañado, y desde allí despliega toda una indignación impostada, pero que le sirve para corregir las “impertinencias” de la mujer: “Serenamente te he llamado al *camino del deber*” (Bourel, 1925, p. 9; destacado nuestro). Y en el momento en que con calma Zulema niega todas las acusaciones —proyecciones— de su marido, éste encuentra la cajita con cocaína a la que hemos hecho referencia más arriba. Para Carlos, el cuadro de la inmoralidad de su esposa es absoluto: infidelidades y drogas se entreveran para configurar la imagen de la mujer disoluta, que se completa con la difusa figura de la lesbiana. Algo similar ocurre en una novela que tuvo mucha difusión en la Argentina de los años veinte. Nos referimos a *La Garçonna*, del escritor francés Víctor Margueritte (1866-1942), traducida, en su edición argentina de 1923, como *La machona*. Narra la vida de Monique Lerbier, quien cansada de la hipocresía de la burguesía francesa a la que pertenece, rompe sus vínculos familiares y se abandona a una vida licenciosa, marcada por su lesbianismo y por excesos que incluyen el consumo de drogas.

La literatura del período escrita por hombres ya había trabajado a partir de la idea de la mujer inmoral, de conducta licenciosa; es decir, de la representación de mujeres que manifiestan y llevan a cabo su deseo sexual, como sucede, por ejemplo, en *Los pulpos*, novela de Marcelo Peyret publicada pocos meses antes del estreno de la pieza de Bourel o, con mayor sistematicidad, en la literatura de Juan José de Soiza Reilly, a quien por cierto Bourel no sólo conocía sino que admiraba, como puede verse en la entrevista que, en 1921, le realiza en el segundo número de la revista *La Gran Flauta*: allí se autodesigna “discípulo” del “maestro” Soiza Reilly (Bourel, 1921, p. 7).

En 1860, Charles Baudelaire publicó su ensayo *Los paraísos artificiales*, en el que se focalizaba en las drogas más apropiadas “para crear lo que llam[ó] el *ideal artificial*” (Baudelaire, 1986, p. 149): el hashish y el opio. El título de esta obra tuvo una amplia difusión en la cultura de los años veinte en Argentina, pues se convirtió en una expresión corriente que, no obstante, no designaba las sustancias que trataba el poeta francés, sino la cocaína. La promiscuidad, la “inmoralidad” y los “paraísos artificiales” muchas veces integraban un mismo universo de sentido. Por ejemplo, se puede leer en *Luxuria*, la novela de Otto Miguel Cione: “Los llamados

‘paraísos artificiales’, *de consumo con las enfermedades secretas*, contribuyen a hacer más penosa la vida de [prostitutas]” (Cione, 2022, p. 68; destacado nuestro). En la obra de Bourel, Carlos le dice a su esposa, quien ha reconocido que la cajita con cocaína era suya: “¿Es posible que hayas caído tanto?”. Sin embargo, quien la llevó al hogar fue Carlos. Su vida sexual promiscua lo condujo a ese consumo de forma inevitable. La cocaína, en tanto marca de corrupción moral, parecería no distinguir género sexual, y de ese modo la consumen especialmente aquellos y aquellas que transitan por fuera de los mandatos de la moral sexual establecida.

Durante la década de 1920, el consumo de cocaína era frecuente no solo en determinados círculos sociales asociados con la noche, las fiestas y los ambientes prostibularios, sino también en reuniones sociales de las clases medias y altas urbanas. A fines del siglo XIX, según Victoria Sánchez Antelo (2020), la cocaína registraba un interés médico, junto con la morfina y otros alcaloides. Particularmente se la utilizaba para atender diversos síntomas del cuerpo femenino. Luego, ya entrado el siglo XX, la cocaína comenzará a tener un uso recreativo y social, y se la asociará con conductas “inmorales”, particularmente en las mujeres. Tal es así que en los proyectos de ley que intentaban reglamentar el uso de drogas, como el que impulsan en 1920 los radicales José Rodeyro y Juan Capurro, la mujer aparece como víctima pasiva de estas sustancias. En el discurso prohibicionista que se fue gestando a lo largo de la década de los 20, se diseñaron dos tipos de mujeres que utilizaban drogas: por un lado, la mujer de buena familia que, no obstante, era víctima de un marido degenerado que la iniciaba en el consumo, tal como podemos ver en la obra de Bourel; y, por el otro, la mujer de sectores populares asociada con la prostituta que arrastraba a los hombres de las élites al infierno de los “paraísos artificiales”. La literatura de esos años se ocupó de representar todos estos modelos de mujeres “viciosas”, entregadas a las drogas y a las conductas licenciosas. Autores como Juan José de Soiza Reilly u Otto Miguel Cione, de gran popularidad entonces, se ocuparon de narrar las “inmoralidades” de la época. Numerosas referencias a la cocaína se pueden encontrar en sus relatos y obras teatrales. Por ejemplo, Cione la incorpora en varios momentos de su novela *Luxuria*, verdadero jardín de las delicias porteñas; por su parte, además de recurrir a ella en diversos textos de corto aliento, Soiza Reilly colocará la droga en el centro de su novela *La muerte blanca* de 1926, en la que se narra el deterioro y declive de una mujer aristócrata por efecto del consumo de cocaína.

Zulema le reprocha a su marido haber traído la droga, pues gracias a eso no solo ha tenido que lidiar con la adicción de Carlos — “Muchas noches he tenido yo que arrancártela [la cajita] de las manos... Muchas otras era inútil” (Bourel, 1925, p. 10) —, sino también con la violencia física — “Tú, como un miserable, me golpeabas” (Bourel, 1925, p. 10) — que acarrea el consumo descontrolado. Carlos reconoce y pide perdón, pero Zulema no cede en sus recriminaciones y aprovecha para poner en palabras su deseo sexual frustrado: “Y entonces sentí la necesidad de soñar yo también... de olvidar... de probar algún placer ya que los más humanos y accesibles me estaban vedados... y así empecé...” (Bourel, 1925, p. 10). La cocaína aparece allí adonde debería estar el sexo marital, es el sucedáneo del placer que debe proporcionar el marido y, en este sentido, la obra se constituye en una llamada de atención hacia los deberes del hombre, lo cual no es una observación menor dado que consideramos que *El amor sin nombre* no se limita a elaborar una construcción negativa y prejuiciosa del lesbianismo sino también a establecer una advertencia hacia los hombres que, con sus infidelidades, ponen en riesgo la institución del matrimonio.

4. La lesbiana sale a escena

Como mencionamos en la síntesis argumental, en la tercera escena, Carlos y Fernando han estado discutiendo, y se acusan mutuamente de ser amantes de sus esposas. Luego se despiden y el escenario queda a oscuras y vacío. Se produce entonces una de las escenas más significativas: se abre la puerta del dormitorio de Zulema y aparece ella vestida con un “pijama de hombre” (Bourel, 1925, p. 15). Se trata de la única representación directa de la lesbiana en la pieza teatral. Para ello, el autor recurrió a la imagen estereotipada que se tenía de la lesbiana: la mujer masculinizada. En este sentido, Laura Arnés (2016) señala que “las construcciones textuales, los ordenamientos taxonómicos e incluso los miedos relativos a lo lesbiano se asentaron, históricamente, sobre términos como masculinidad” (p. 58). Por su parte, Thérèse Courau (2023) afirma que el discurso literario alimentó la construcción de una figuración de la lesbiana asociada con la perversión homosexual cuya imagen era la de la lesbiana masculina, activa, potencialmente violenta, la marimacho. De ese repertorio saca Bourel los limitados elementos que utiliza en la obra para representar a la lesbiana. Cabe agregar que la Argentina de las primeras décadas del siglo XX era “pacata” y ejercía un estricto control sobre las mujeres, como explica Dora Barrancos (2010). Era señal de buena educación, en el marco del modelo de mujer doméstica, “el acatamiento de las normas patriarcales” (Barrancos, 2010, p. 149), entre ellas, una de las más importantes, era “no comportarse bajo ningún aspecto como un varón” (Barrancos, 2010, p. 149). La niña marimacho llenaba de pavor a las familias de clase media y “decentes” de la sociedad de entonces.

Cabe aclarar que, en la década de 1920, la imagen de la mujer masculinizada no implicaba necesariamente una referencia directa al lesbianismo. Muchas veces, se utilizaba este recurso para sancionar a la mujer que desafiaba los parámetros patriarcales establecidos. Esto sucedía con frecuencia con las escritoras de entonces.

Basta revisar la recepción crítica de algunos libros de Norah Lange o Alfonsina Storni para comprobarlo.¹¹ La virilización de la mujer significaba una estrategia para estigmatizar a aquella que invadía los dominios del hombre; es decir, que ingresaba en el terreno de lo público o bien adoptaba un registro reservado exclusivamente al universo masculino. En el caso de Zulema, se sintetizan estas dos figuraciones de la mujer virilizada: por un lado, posee una subjetividad lesbiana y, por el otro, encarna una voz que cuestiona fuertemente el patriarcado y los privilegios de los hombres en ese sistema.

La escena IV, en la que tiene lugar la aparición de Zulema en pijama de hombre, es la más breve de la obra; solamente consiste en dos didascalías y un parlamento suyo. Dicha brevedad se condice con el borramiento general que el lesbianismo ha tenido en la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX, pues se trata de una subjetividad en cierto modo irrepresentable. Para comprender mejor esto, resulta importante tener en cuenta que la lesbiana no existía por entonces como sujeto social, solamente tenía cierta entidad como categoría médica. En este sentido, constituía una disidencia sexual carente de imagen y, por lo tanto, su representación, dada su indeterminación, resultaba más difícil y más propensa a la exageración, la parodia o la teratologización (Molloy, 2012). Para Arnés (2016), lo lesbiano no se construyó “como un objeto explícitamente prohibido, sino, más bien, inviable: ni nombrado, ni producido por la economía de la ley” (p. 57).

Cuando Zulema sale a escena se la ve “nerviosa, inquieta” porque en breve llegará Lucía. Le preocupa que Carlos descubra la verdad, por eso desea que su amante no venga. No obstante, por la ventana observa que Lucía está por ingresar a la casa. Más nerviosa aún, entra nuevamente a su cuarto y exclama, como quien se resigna a lo eventual: “¡Sea lo que Dios quiera!” (Bourel, 1925, p. 15). Segundos después, aparece una “sombra diluida” (Bourel, 1925, p. 15) que atraviesa el salón y entra en la habitación de Zulema. Esa sombra es la otra fugaz, e indirecta, representación de la lesbiana en *El amor sin nombre*. Aquí, el personaje de Lucía, que no se muestra, pero cuya identidad se sobreentiende, no es el mismo que vimos al comienzo de la obra, en calidad de esposa de Fernando, ambos invitados a la cena en casa de Carlos y Zulema. Ahora, bajo la difusa imagen de una sombra, porta el deseo lesbiano y el acto subversivo de entrar a oscuras, y sin permiso, en dominios masculinos.

Tan difuminada está la imagen de la lesbiana que escapa de la mirada de los maridos, quienes no pueden interpretar el conflicto que existe entre ellos y sus mujeres por fuera de los límites que impone el campo de la heterosexualidad. Los hombres se convierten en el foco del efecto cómico de la obra porque son ellos quienes ignoran lo que sucede a su alrededor. El espectador sabe que el lesbianismo ocupa un lugar central en la trama; en cambio, Carlos y Fernando son los únicos que desconocen el partido que se está jugando: Zulema está al tanto de las infidelidades de Carlos, pero no a la inversa; ella conocía los problemas de su marido con las drogas, pero él, hasta el momento en el que encuentra la cajita, ignoraba los “vicios” de su esposa. La comicidad —recordemos que se trata de una “tragicomedia en un acto” (Bourel, 1925, p. 3)— radica en la discrepancia o asimetría de saberes que existe entre hombres y mujeres.

La masculinidad hegemónica tiene como rasgo fundamental el ejercicio de la violencia. Y en la obra se la ridiculiza en cierto modo. Carlos y Fernando, quienes la representan cabalmente, se enfrentan sobre la base de confusiones y malentendidos; se trata de una violencia absurda porque está mal enfocada, basada en la falsa creencia de verse como amantes de sus esposas. Por eso el lesbianismo funciona también como factor de comicidad, pues la relación amorosa entre las esposas es la que sume en el ridículo a los varones.

5. Los finales

En la escena V, apenas Lucía ha cerrado la puerta del cuarto, sale Carlos, prende la luz y se encuentra con Fernando. Carlos ya no tiene dudas, Fernando ha venido para acostarse con Zulema. Sin embargo, éste le explica que si está nuevamente allí es porque ha seguido a Lucía. Además, le dice que desde hace noches la observa cómo entra en su casa. Al principio, Carlos no comprende, pero lentamente comienza a atar cabos. De esta manera, sobreviene el momento patético de la *anagnórisis*:

CARLOS: ¡Así que tu mujer está aquí! ¡En mi casa!

FERNANDO: Sí, sí... ¿no te avisó ella que venía hoy?

CARLOS: ¡Cállate! ¡Cállate! ¡Infeliz, pobre infeliz! ¡Basta! No hables más. No dices más que sandeces. (Bourel, 1925, p. 17)

La escena se precipita y Carlos toma un revólver, entra en la habitación y asesina a Zulema y a Lucía de dos disparos. Fernando, consternado, exclama: “¿Qué has hecho? ¡Hermano!” (Bourel, 1925, p. 18). Concretado lo que hoy definiríamos como lesbicidio, Carlos ha pasado de ser el vituperado amante de Lucía para convertirse en “hermano”. Con la muerte de ambas mujeres, se restablece el orden patriarcal. Los honores han sido restaurados, nunca ha habido traiciones ni dobleces. Carlos le responde: “¡Infeliz! ¿No comprendes? ¡Justicia! ¡Justicia! Para ti y para mí” (Bourel, 1925, p. 18). Como se puede ver, el crimen se constituye en un acto justiciero que repara el extravío de Zulema y Lucía y restablece el orden perdido. Se ha eliminado al modelo femenino no deseado: la mujer que formula discursos contra los privilegios masculinos, y que se reivindica como sujeto deseante buscando placer ya sea tanto en los hipotéticos amantes como en el lesbianismo o en las drogas. El asesinato, en tanto forma de represión absoluta y definitiva, encauza la situación y todo regresa a su equilibrio.

La muerte, en tanto forma de restaurar el orden heteropatriarcal, ha tenido algunas lecturas críticas que merecen un breve comentario. Rita Segato (2003) ha insistido en que los crímenes contra las mujeres no son el resultado de una pasión desbordada o de desórdenes individuales, sino que son crímenes de poder, es decir, mensajes que restablecen jerarquías frente a mujeres que transgreden mandatos, como vemos con claridad en los personajes femeninos de la obra de Bourel. Se trata de un modo de reinscribir el mandato patriarcal en los cuerpos femeninos mediante el ejercicio extremo de la violencia. Con otra perspectiva, Jorge Salessi ha trabajado en torno a “la promoción cultural del suicidio de los homosexuales”. Esto se manifiesta en algunos textos clave de las primeras décadas del siglo XX. *Los invertidos*, por ejemplo, de José González Castillo, que seguía de cerca las teorías científicas contemporáneas, “propuso la propagación e internalización de la homofobia entre los mismos homosexuales, como resultado de la cual éstos en un acto de ‘buena evolución’ se suicidarían” (Salessi, 1995, p. 373). Algunos años antes, Carlos Octavio Bunge, había señalado, en el mismo sentido, que el suicidio configuraba “una forma básica del proceso de evolución y selección natural” para contrarrestar la presencia de los “degenerados” (Salessi, 1995, p. 373).

El amor sin nombre, no obstante, posee un final alternativo en el que las mujeres no son asesinadas. Se trata, en verdad, de un final “no representado”, en el sentido de que no forma parte de la obra, sino que aparece en la revista teatral *Bambalinas* como una adenda posterior al telón, precedida por un texto que lleva como título “Advertencia que va como postdata” y que no parecería corresponder a Bourel o, al menos, no explicita su autoría.¹² Allí se señala que si el autor “hubiera escrito” el final que se representa a continuación, sólo se leería “a escondidas de oídos puritanos (...), en rueda de amigos y en confianza” (Bourel, 1925, p. 18).

El final alternativo vuelve a la última escena de la obra, cuando Carlos ingresa a la habitación en la que se encuentran las mujeres. Como en el final oficial, se escuchan los dos tiros solo que, en lugar de cometerse el crimen, Carlos declara que cuando entró al cuarto vio a las mujeres dormidas y esa situación le “dio lástima”, y agrega: “para despertarlas tiré al aire”, es decir, “apunté para otro lado” (Bourel, 1925, p. 16). El doble sentido se instala enseguida: “Me has dado una idea. Yo también, querido, desde mañana apunto para otro lado”, responde Fernando.¹³ Bajo el ala protectora de la humorada, aparece entonces, como deriva jocosa, la salida homosexual para estos dos hombres que han sido engañados y desafiados en su autoridad por las mujeres. Su hombría dolida reclama “justicia” y en auxilio van esos pocos y chispeantes diálogos de este segundo final. Bromear sobre la homosexualidad forma parte del repertorio machista utilizado para enfatizar la propia heterosexualidad.

6. La homosexualidad masculina

Si bien *El amor sin nombre* coloca en el centro de la obra al lesbianismo, la homosexualidad masculina se convierte en un sentido desplazado, ubicado detrás del homoerotismo femenino, pero que finalmente resulta más potente debido a que sobrevuela como castigo para estos hombres que no han sabido contentar y contener a sus mujeres en los rediles impuestos por el matrimonio. Los discursos descentrados y desafiantes, y las conductas “inmorales” de las mujeres responden a falencias adjudicadas a los hombres. Por eso están ridiculizados en la obra ya que se mueven entre la ira mal dirigida y la confusión, pero nunca se representan bajo los signos de la inteligencia o la astucia. Las mujeres, en cambio, jamás caen en el ridículo, su presencia en la obra es fuerte: satisfacen sus deseos sexuales; y aunque aparecen como víctimas de los maridos, al mismo tiempo encarnan encendidos discursos feministas en los que no falta la ironía.

La homosexualidad masculina puede ser rastreada en algunos elementos textuales. En primer lugar, en el título puesto que, contrariamente a lo esperable, no apela ni sintetiza ningún sentido relacionado con el lesbianismo, sino que, por el contrario, parece contener referencias más claramente vinculadas con la homosexualidad masculina. “El amor sin nombre” remite a aquel verso, comúnmente atribuido a Oscar Wilde, aunque en verdad perteneció a su amante, Lord Alfred Douglas, que dice: “I am the Love that dare not speak its name”. Se trata del verso final de un largo poema titulado “Dos amores”, fechado en septiembre de 1892 (de Villena, 2002). “Soy el Amor que no se atreve a decir su nombre”, es decir, un amor autocensurado, como el que evoca el título escogido por Bourel.

Para referirnos al segundo elemento en el que podemos rastrear la homosexualidad masculina en la obra, apelamos a una breve digresión, ya que debemos remitirnos al personaje secundario de Zapata. Amigo de los dos matrimonios, la didascalia que lo presenta lo define como un “viejo verde, cínico y filósofo” (Bourel, 1925, p. 4). Si bien no tiene una función nuclear dentro de la obra, sus intervenciones sintetizan los temas y los sentidos que orientan la tesis del texto: matrimonio, infidelidad, homosexualidad.

Las primeras palabras de Zapata tienen lugar en el brindis inicial, cuando Lucía despotrica contra los hombres. Zapata apoya la posición de la mujer, y de manera ostensible, dado que es el único de los hombres que levanta la copa al momento del brindis. Y luego, como si completara el sentido de las palabras de Lucía, dirige el siguiente comentario insultante contra Carlos y Fernando: “antes fui un hombre, tan estúpido, tan crédulo e insignificante como ustedes” (Bourel, 1925, p. 4). Sin embargo, no debemos confundirlo con un promotor de la emancipación femenina, puesto también lanza discursos machistas, como cuando compara a una amante que tuvo con una yegua de carrera: “me enamoré de María Luisa... y ella se encargó de fundirme mucho más pronto que mi amante”, y al preguntarle Fernando quién era María Luisa, Zapata contesta: “Je... je... una yegua, una gran yegua. Ganó dos premios de cinco mil pesos, y me hizo perder sesenta mil... je... je...” (Bourel, 1925, p. 4).

Siguiendo el tren de humoradas, Zapata cuenta a los presentes el siguiente chiste: Dios, convencido de que todos los males de la humanidad eran provocados por el “Amor”, convocó a sus consejeros (“probos varones”) para que brindaran una solución al problema. El consejero que dio con la mejor respuesta fue aquel que propuso el matrimonio como forma de conjurar el mal. Carlos, sin embargo, propone otro remedio: la homosexualidad masculina. Cuando Carlos realiza su herética propuesta, no lo hace directamente. Recordemos que, en la obra, la homosexualidad nunca se menciona o representa explícitamente. Carlos elige el eufemismo: “yo hubiera recomendado lo que hacen los sultanes con sus eunucos” (Bourel, 1925, p. 5). Zapata no se sorprende ni escandaliza porque encarna la imagen del inmoral: suerte de Viejo Vizcacha, lo sabemos “viejo verde”, se sospecha su vida licenciosa, sus muchas amantes (teoriza y pontifica al respecto); además es un jugador empedernido (turf) y consume cocaína. Y todo esto lo expone muy orondamente en la

mesa. Sus críticas y observaciones cáusticas se diseminan, pues se trata del “prototipo del envenenado”¹⁴ (Bourel, p. 6), como lo define Carlos. De este modo, Zapata resulta un interlocutor adecuado para el comentario mordaz de Carlos. El viejo responde que “algunos de esos varones [se refiere a los consejeros]” podrían haber propuesto la solución homosexual, pero resultaba inviable, explica, dadas “las razones de peso que, hasta hoy, en nuestros días, es dable oponer” (Bourel, 1925, p. 5). Los motivos “de peso” refieren, sin dudas, al estigma que la homosexualidad representaba para la moral de entonces. Carlos cierra el diálogo: “Así es; el amor sin nombre, que dijera el gran Oscar Wilde, una de sus víctimas” (Bourel, 1925, p. 5). De esta manera, el título de la obra queda inscripto en estas referencias asociadas con la homosexualidad masculina y no con el lesbianismo.

7. Conclusión

Como hemos expresado al comienzo, el contexto en el que aparece *El amor sin nombre* está marcado por la emergencia del feminismo y por los crecientes reclamos y conquistas de las mujeres en materia de derechos. Podemos leer la obra de Bourel a partir de las nuevas ubicaciones de la mujer en el debate público y en el ámbito privado. En este sentido, Courau (2023) señala que, desde fines del siglo XIX, la homosexualidad se asoció a todo grupo que se colocaba en contra del modelo social, económico y político hegemónico y que, particularmente, el lesbianismo estuvo vinculado al incipiente activismo feminista y, en consecuencia, fue leído como amenaza a la estructura patriarcal dominante. Por su parte, Arnés (2016) completa la idea al afirmar que el feminismo y los movimientos anarco-comunistas no pudieron evitar el estigma de lo lesbiano: “feminismo, emancipación y lesbianismo se constituyeron en términos difíciles de descolar” (p. 67). El lesbianismo se convierte en un tropo de la cultura patriarcal que sirve para representar el desorden que por entonces promovían las mujeres “descentradas”.

Hay un hecho notable que merece atención: en la obra no hay hijos. Ninguno de los dos matrimonios los tiene, como así tampoco Zapata. Este detalle no parece menor si pensamos que el mandato de tener hijos era muy fuerte en aquella época, y llama poderosamente la atención que, si bien son matrimonios jóvenes, ni siquiera se mencione el tema. Lo que se discute en la obra son los roles de género. Las mujeres no desean estar en el lugar sumiso que les reserva el orden heteropatriarcal. Y el lesbianismo que esgrimen como reacción también puede leerse como una negativa a ocupar el lugar más representativo de la mujer doméstica: la maternidad. Por lo tanto, nada dentro de la obra nos remite a la idea de familia, los conflictos que allí se representan son exclusivamente de pareja, sexuales.

El amor sin nombre no sólo apunta a sancionar las expansiones femeninas, sino que además procura establecer un correctivo para los hombres: más allá de las prerrogativas sexuales que le otorgaba la moral burguesa, la pieza de Bourel critica las infidelidades masculinas que no sólo aparecen como inmorales sino también como una amenaza que se cierne sobre el matrimonio. Esta institución, uno de los temas de la obra, es el resonador de los desequilibrios que los reclamos feministas ocasionan en el sistema heteropatriarcal. Una lectura posible de esta obra es que los “extravíos” de la mujer moderna, la nueva subjetividad femenina que se visibiliza en estos años, es el resultado de la mala administración del matrimonio por parte del hombre.

Ahora bien, una lectura productiva de *El amor sin nombre* puede advertir que, en su gesto disciplinador, la obra no solo reprime o corrige, sino que también revela. En su afán por sancionar las expansiones femeninas, la obra de Bourel termina por dar forma, aunque en clave de abyección y amenaza, a aquello que pretende erradicar: una subjetividad femenina que se emancipa del mandato conyugal y desafía las fronteras del deseo permitido. La advertencia patriarcal no logra silenciar del todo al lesbianismo; por el contrario, en su intento por sofocar la disidencia, la expone. Así, lo queer emerge no solo como desviación condenada, sino también como posibilidad encarnada y visible. En este sentido, la obra participa de una lógica represiva pero también formativa, ya que el gesto de control termina teniendo un efecto constitutivo: nombra y representa lo irrepresentable, fija una figura para lo que hasta entonces solo era exceso patológico o anomalía. Esta paradoja permite leer *El amor sin nombre* como un texto que, desde su moralismo, colabora sin querer con el surgimiento de un archivo disidente en la literatura argentina de principios del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- Arnés, L. (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Madreselva.
- Barón Biza, R. (1933). *El derecho de matar*. Establecimiento Gráfico Argentino.
- Barrancos, D. (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Sudamericana.
- Baudelaire, C. (1986). *Pequeños poemas en prosa - Los paraísos artificiales*. Ediciones Cátedra.
- Bourel, C. (1921). Hablando con Soiza Reilly. *¡La gran flauta!* (2), p. 7.
- Bourel, C. (1925). El amor sin nombre. *Bambalinas. Revista teatral*, (355).
- Bunge, C. O. (1908). La sirena. En *Viaje a través de la estirpe y otras narraciones*. Biblioteca de La Nación.
- Bunge, C. O. (1926). *Los envenenados. (Escenas de la vida argentina de fines del siglo XIX)*. Espasa-Calpe.
- Chiappori, A. (1907). *Borderland*. Arnaldo Moen y Hermano.
- Cione, O. M. (2022). *Luxuria. La vida nocturna de Buenos Aires*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Courau, T. (2023). *Genre et politiques de l'énonciation: littératures, arts et cultures en Amérique latine (XX-XXI)*.
Université Toulouse Jean Jaurès.
- de Diego, J. A. (1986). Cronología crítica del grotresco. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, (199-200), 113-114.
- de Villena, L. A. (2002). *Amores iguales*. La Esfera de los Libros.
- Espinosa Miñoso, Y. (2005). La relación feminismo-lesbianismo en América Latina: una vinculación necesaria. *Entre Nosotras. Ira Jornada de Reflexión Lésbica de Rosario*. (Rosario: Red Informativa de Mujeres de Argentina-Safo Piensa), 1-8.
- González Castillo, J. (1914). *Los invertidos* [Drama realista]. S/d.
- Margueritte, V. (1923). *La machona*. Rubli Hnos.
- Marshall, D. y Tortorici, Z. (2021) (Eds.). *Turning Archival: The Life of the Historical in Queer Studies*. Durham y Londres, Duke University.
- Marshall, D., Murphy, K. P. y Tortorici, Z. (2014). "Editor's Introduction: Queering Archives. Historical Unravellings". *Radical History Review*, 14(3), pp. 1-11.
- Mazziotti, N. (1990). Bambalinas: el auge de una modalidad teatral periodística. En D. Armus (Comp.), *Mundo urbano y cultura popular: estudios de historia social argentina*, (pp. 69-89). Sudamericana.
- Medina Onrubia, S. (1926). La casa de enfrente. En *El vaso intacto y otros cuentos*. M. Gleizer.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia.
- Oliveto, M. (2016). *La lengua literaria en la Argentina de 1920*. Editorial Teseco.
- Peyret, M. (1924). *Los pulpos*. La Novela Semanal. El Suplemento.
- Rich, A. (1980). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs*, (4), 631-660.

- Salessi, J. (1995). *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Beatriz Viterbo.
- Sánchez Antelo, V. (2020). Mujeres argentinas y usos de drogas: análisis sociohistórico del uso femenino de sustancias psicoactivas en Argentina (1860-1930). *Salud Colectiva*, (16). Universidad Nacional de Lanús. <https://doi.org/10.18294/sc.2020.2446>.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Soiza Reilly, J. J. de (1926). *La muerte blanca*. Biblioteca Literaria Argentina Floreal.
- Storni, A. (11 de abril de 1926). Cuca. *La Nación*.

NOTAS

- 1 Pertenece al libro *Viaje a través de la estirpe* (1908).
- 2 *La Nación*, 11 de abril de 1926.
- 3 El relato forma parte de *El vaso intacto y otros cuentos* (1926).
- 4 La revista teatral *Bambalinas* se editó en Buenos Aires entre 1918 y 1934. Fue fundada y dirigida por el dramaturgo Federico Mertens y su gestión estuvo a cargo de un grupo de autores que buscaban difundir sus propias obras. Habitualmente, la pieza teatral publicada iba acompañada de un comentario crítico o de una semblanza biográfica del autor. *Bambalinas* formaba parte del circuito de la llamada “literatura barata”, como las profusas colecciones de narraciones semanales. Alcanzó una notable popularidad, lo cual se refleja en su volumen de ventas, que oscilaba entre los 10.000 y 40.000 ejemplares por número (Mazziotti, 1990).
- 5 César Bourel (1892-1953) fue un periodista y dramaturgo argentino. Se destacó en el género criollo y publicó numerosas obras de gran popularidad durante las décadas de los años veinte y treinta, como por ejemplo *El guarda N° 13* (1924), *Carlitos Chaplin* (1928), *El festín de la chusma* (1929), *El extraño caso de Mr. Duggan* (1930), entre otros. En el número de *Bambalinas* en que se publica *El amor sin nombre*, antecede a la pieza un breve artículo que lleva como título “El autor y la obra de hoy”, firmado por E. A., iniciales correspondientes, seguramente, a las del dramaturgo Enzo Aloisi, director de *Bambalinas* y sucesor en ese cargo de Federico Mertens. En este texto se afirma que Bourel fue un innovador del género teatral al agregar al sainete criollo “los métodos del grotesco”. También indica que las piezas de Bourel tuvieron gran éxito de público y juicios favorables de la crítica, como *El amor sin nombre* durante el verano de 1925, cuando se estrenó “en una sala que sólo por excepción ha alcanzado el favor del público” (Bourel, 1925, p. 2). Según se consigna en el Boletín de la Academia Argentina de Letras, Bourel “murió miserablemente en un terreno baldío central y bajo una carpa que él mismo había levantado” (De Diego, 1986, p. 114).
- 6 María Abella Ramírez (1863-1926) fue una maestra, periodista y escritora nacida en Uruguay, pero que vivió la mayor parte de su vida en Argentina. Comenzó su labor periodística en 1900, en el diario *El Día*. Creó las revistas *Nosotras* y *La Nueva Mujer*; esta última fue el órgano de difusión de la Liga Feminista Nacional. Junto a Julieta Lanteri fundó, en 1909, la Liga Nacional de Mujeres Librepensadoras.
- 7 Julieta Lanteri nació en Italia en 1873. En 1879 llegó a la Argentina junto con su familia, como parte de las corrientes inmigratorias. Cursó sus estudios en la recientemente fundada ciudad de La Plata. En 1907 se graduó como médica. Denodada defensora de los derechos de las mujeres, fundó asociaciones y

partidos y organizó congresos feministas. Fue la primera mujer de la historia argentina en votar, en el año 1919, más de tres décadas antes de que las mujeres pudieran ejercer ese derecho. Murió en 1932, en la ciudad de Buenos Aires.

- 8 La apretada -y no exhaustiva- síntesis acerca de los avances feministas durante la década del veinte fue tomada de Barrancos (2010).
- 9 Este final alternativo se encuentra en *Bambalinas*, revista teatral que publica la obra de Bourel.
- 10 Nótese el uso del plural.
- 11 De esto me ocupo con profundidad en mi tesis doctoral, *La lengua literaria en la Argentina de 1920* (Editorial Teseo, 2016).
- 12 Nora Mazziotti señala que las notas críticas que solían aparecer en los números de *Bambalinas* junto con la obra teatral estaban sometidas a un “juego oscilante entre lo que podríamos denominar las marcas del autor y las marcas del medio de comunicación” (1990, p. 82).
- 13 En la versión reproducida por *Bambalinas* se adjudica este último parlamento a Carlos, pero por el contexto entendemos que se trata de una errata y que es Fernando quien pronuncia la frase final de la obra.
- 14 En 1908, Carlos Octavio Bunge publica una novela titulada *Los envenenados*. (*Escenas de la vida argentina de fines del siglo XIX*). El término “envenenado”, según se explica en la obra, refiere a la “casta de descontentos y agriados de carácter” (Bunge, 1926, p. 24), cuya conversación destila “ponzoña como el colmillo de una víbora de la cruz” (p. 50). En síntesis, se llama envenenado a toda persona que, como Zapata, “habla mal de todo el mundo” (p. 25). La novela de Bunge se reedita en 1926, es decir, al año siguiente de la publicación de la obra de Bourel.