

IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

La bronca juvenil de los 60.

Artesi, Catalina Julia.

Cita:

Artesi, Catalina Julia (2011). *La bronca juvenil de los 60. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/91>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Titulo de la ponencia: **La bronca juvenil de los 60**

Autora: **Catalina Julia Artesi**

Referencia institucional: **Departamento de Artes-FF y LL-UBA**

Correo electrónico: **catalinajulia.artesi2@gmail.com**

Resumen:

No resulta casual que a mediados de la década las mujeres hayan alcanzado un plano sobresaliente en las artes escénicas. Es que aquellas mujeres intelectuales-artistas se hicieron eco de la necesidad de una transformación social y política en esos momentos, donde las utopías revolucionarias generadas en América Latina (Cuba), requerían un accionar político mas radicalizado.

Del período selecciono a María Cristina Verrier cuyo marido, Dardo Cabo, fue militante y posteriormente víctima del terrorismo de estado en la última dictadura cívico-militar. Nuestra autora abandonó el teatro de vanguardia para incursionar en un teatro polémico de gesto político por su carácter testimonial. En sus obras evidencia modos de representación de carácter crítico hacia determinados sectores de la llamada clase media argentina cuyas contradicciones ataca. Cuatro obras suyas- que mantienen una continuidad estética e ideológica- fueron estrenadas entre los 60 y los 70. En este trabajo, abordo *La bronca* (1965). Refleja las tensiones entre un joven rebelde y sus padres. Disconforme por las frustraciones argentinas, expresa la bronca de una generación cuya fuerza amenaza arrastrar con todo. Con su rebeldía enfrenta a su entorno familiar de clase media acomodada en franca decadencia.

Analizo la referencialidad directa de la pieza. El tratamiento, desde una perspectiva polémica, de los discursos ideológicos antagónicos y sus implicancias en la realidad política de entonces.

Palabras clave: dramaturgia femenina- militancia- los 60- testimonial- teatro independiente.

LA BRONCA JUVENIL EN LOS 60

No resulta casual que a mediados de la década las mujeres hayan alcanzado un plano sobresaliente en las artes escénicas. Es que aquellas mujeres intelectuales-artistas se hicieron eco de la necesidad de una transformación social y política en esos momentos, donde las utopías revolucionarias generadas en América Latina (Cuba), requerían un accionar político mas radicalizado.

Del período selecciono a María Cristina Verrier cuyo marido, Dardo Cabo, fue militante y posteriormente víctima del terrorismo de estado en la última dictadura cívico-militar. Nuestra autora abandonó el teatro de vanguardia para

incursionar en un teatro polémico de *gestus* político por su carácter testimonial. En sus obras evidencia modos de representación de carácter crítico hacia determinados sectores de la llamada clase media argentina cuyas contradicciones ataca. Cuatro obras suyas- que mantienen una continuidad estética e ideológica- fueron estrenadas entre los 60 y los 70. En este trabajo, abordo **La bronca** (1965). Refleja las tensiones entre un joven rebelde y sus padres. Disconforme por las frustraciones argentinas, expresa la bronca de una generación cuya fuerza amenaza arrastrar con todo. Con su rebeldía enfrenta a su entorno familiar de clase media acomodada en franca decadencia.

Analizo la referencialidad directa de la pieza. El tratamiento, desde una perspectiva polémica, de los discursos ideológicos antagónicos y sus implicancias en la realidad política de entonces.

La disconformidad en los jóvenes

Luego del Golpe de Estado de 1955, el peronismo fue proscrito en diversas elecciones. Sin embargo, en el mes de marzo de 1962 se realizaron elecciones legislativas y para gobernadores, en donde el entonces presidente de la UCRI, Dr. Arturo Frondizi, permitió la presentación de candidatos de dicho movimiento, que obtuvo la mayoría en diversos distritos y diez gobernaciones. Por tal motivo, los militares realizaron diversos planteamientos al entonces presidente hasta que lo hicieron renunciar. Este nuevo golpe desembocó en un interinato del vicepresidente, José María Guido. Entonces, se llamó a nuevas elecciones, donde ganó el candidato de la UCR, Arturo Umberto Illia.

Esta situación determinó que se fueran radicalizando las luchas de los trabajadores: "El período de la Resistencia peronista" incluyó sabotajes, huelgas y tomas de fábrica de creciente radicalidad. El influjo de la Revolución Cubana (1959) contribuyó en el mismo sentido y la sociedad argentina fue girando cada vez más a la izquierda. Y no sólo lo hacían los trabajadores y muchos peronistas. También las ideas del marxismo resultaron de creciente atractivo para numerosos sectores medios, especialmente los jóvenes" (Adamovsky, 2009:381).

A partir de mediados de la década, junto con estos cambios políticos, aparecieron otras transformaciones en los ámbitos culturales: "Muchos jóvenes empezaron a manifestar disconformidad respecto de los valores de clase media en los que habían sido educados, que les resultaban demasiado rígidos y limitados.(...) también en Argentina estos años estuvieron marcados por el surgimiento de subculturas juveniles contestatarias y rebeldes (...) Las impugnaciones a la falsa moral de los mayores se hicieron oír por todas partes, llegando incluso a los medios masivos. Fueron temas de numerosas obras literarias y éxitos cinematográficos, como el clásico *La Tregua* (1974)" (Adamovsky, 2009:383).

En este sentido el teatro porteño de los 60 reflejó dichos cambios juveniles, especialmente por el surgimiento de dramaturgas innovadoras que expresaron su disconformidad tanto en la escena de vanguardia como en el Teatro Independiente. Un medio gráfico de entonces, *Arriba*, el día 28 de abril de 1966 titulaba su nota: "Dos autoras argentinas estrenaron sendas obras" y en

el cuerpo de la nota destacaba lo siguiente: “Es frecuente la firma de la mujer en las publicaciones periódicas argentinas y en los anaqueles de las librerías. (...) Pero en materia teatral, la mujer no había alcanzado todavía aquí un plano sobresaliente. Ahora, en una misma semana dos autoras estrenaron sus obras en teatros no profesionales. Son Griselda Gambaro, con *Las Paredes*, y María Cristina Verrier, con *Naranjas amargas para la sed*” (citado por Verrier, 1985: 95).

Del “Prólogo” a su compilación teatral rescato las palabras de nuestra dramaturga: “El año 1960 abrió las puertas a una generación. Todo estaba mal pero no para nosotros (...) Las plazas, las cortadas se abrían en carpas y tablados, teatro y más teatro. La Municipalidad cerraba los ojos a la burocracia y habilitaba sótanos, sucuchos, altillos. Teatro. Y vinieron las respuestas, las distintas ideologías, los nuevos autores, directores, actores, ‘los independientes estaban marcando una época’ ” (Verrier, 1985: 11).

Mediante un conglomerado de espacios alternativos al teatro oficial hegemónico, surgieron expresiones escénicas innovadoras, algunas veces con rasgos universalistas como en el caso del Instituto Di Tella. La misma María Cristina Verrier militó culturalmente dentro de esa nueva tendencia. Sin embargo, a partir de su ingreso a la actividad periodística en la revista de la editorial Panorama, ella consideró lejana su expresión teatral respecto del entorno social de la época “Sin embargo, el periodismo me pone entre la espada y la pared, como una cachetada, como una entrada al mundo, a la gente, que muy poco tenía que ver con ese teatro para exquisitos que hacíamos nosotros. Digamos que día tras día yo lo sentía cada vez menos y me cuestionaba esa universalidad “(Ídem: 12). Sus reflexiones la condujeron a la toma de una decisión en el momento de inaugurar su propio espacio, El Altillo, que funcionó en Florida 640. Su determinación fue clara, allí estrenó *La bronca* en 1965: “(...) Yo no lo sabía pero acaba de apretar el gatillo. *La bronca* sería un éxito, pero no un éxito de barbudos superintelectuales o de ‘la inteligentzia’, como diría Arturo Jaureche. *La bronca* era de la gente, del diálogo mano a mano, argentino, de todos” (Ídem: 12).

Resulta notoria su trayectoria personal y escénica, pues si bien ella provenía de sectores medios acomodados- era hija de César Verrier quien fuera juez de la Corte Suprema y funcionario durante la presidencia de Arturo Frondizi- su disconformidad juvenil se hizo sentir, tenía 27 años, cuando junto con el entonces su compañero, Dardo Cabo y otros militantes sindicales, llevaron adelante la Operación Cóndor, el 28 de septiembre de 1966, en pleno gobierno dictatorial del General Juan Carlos Onganía. Desviaron un vuelo civil hacia las Islas Malvinas. Al respecto expresa en su “Prólogo”: “(...) después de 138 años de ocupación inglesa, flamearon libres en el recientemente bautizado Puerto Rivero (...) La Soberanía Argentina había sido reafirmada. La Isla, sin un herido, sin un tiro, había sido tomada totalmente y dieciocho chicos amparados en la Constitución Nacional (...) esperaban las órdenes del gobierno de facto de Onganía. En Inglaterra el Laborismo era gobierno. (...) los kelper hacía rato que ya sabían que para el Reino Unido ellos eran ‘ingleses de cuarta’. Todo estaba dado. Sin embargo, la respuesta fue: marchen presos” (Ídem: 13).

Posteriormente, ya en la última dictadura cívico-militar, luego que en 1977 su marido y otros militantes murieran por causa del terrorismo de estado, nuestra dramaturga retomó el teatro de denuncia en 1978, escribiendo *La roña*, obra que recién pudo estrenarse en 1981. Preanunciado la resistencia del movimiento Teatro Abierto 81, revelaba valientemente el macabro genocidio de las Fuerzas Armadas.

Polémica: militancia juvenil y vida cotidiana

La pieza se estrenó en 1965, precisamente en el año donde se corrían rumores de un inminente golpe de estado hacia el presidente Arturo Illia, cuya figura era desprestigiada por los medios y otros sectores sociales de entonces. No obstante, estos discursos fueron injustos en cuanto a la gestión presidencial, pues durante su gobierno intentó romper las políticas hegemónicas de las multinacionales de los medicamentos; estas y otras medidas hicieron que tuviera diferentes presiones por parte de la banca norteamericana (y su personero, Nelson Rockefeller) y de las fuerzas militares, hasta que se generó el golpe de Juan Carlos Onganía en 1966.

Noto en la pieza *La bronca* una gran referencialidad en todos los niveles. Como lo expresara la Revista *Extra* en 1965, que citaba una nota publicada por el *Pregón* de Gualeguay, Entre Ríos, puso "(...) el dedo en la llaga de generaciones aún vigentes en la vida argentina. Un acto y dos cuadros, desarrollados en un ambiente decadente del que tratan de evadirse sus fuertes personajes jóvenes" (Citado por Verrier, 1985: 96).

En el primer acto, los signos escénicos insertos en la didascalia inicial anticipan la caracterización de una típica casa de clase media alta en descenso: "Evidentes señales del paso del tiempo en el estado de la casa", "Cuadros de venerables señores cuelgan de las paredes. El clima señala el de una familia venida a menos". Se trata de la casa de la familia Arguelles, donde vive el Padre, la Madre y sus jóvenes hijos, María Amelia y Andrés. El resto de los personajes que aparecen en este cuadro, los amigos de la hija, sirven para completar la ambientación de época inserta en los discursos de los personajes jóvenes que encarnan la visión tradicional de este sector social.

En la secuencia introductoria se plantea un cuadro costumbrista propio de las comedias argentinas tradicionales, donde aparecen jóvenes parásitos de una clase acomodada. La hija ha vuelto de haber bailado en el boliche de moda de entonces, Reviens, invita a sus amigos a tomar un whisky, mientras charlan. En dicha instancia hallamos un diálogo ejemplificador cuando Alicia habla con su amigo Marcelo en el living de la casa:

Alicia.- Sos un aprovechador. No tenés vergüenza.

Marcelo.-El viejo me cortó los víveres. ¡Qué querés que haga!

Alicia.- Trabajar.

Marcelo (Riendo).- ¡Ilusa, de qué me serviría! No te das cuenta que no vale la pena, que es otra forma de morir de hambre (105)¹.

Algo parecido percibo en la escena de dicha secuencia donde la hija, María Amelia dialoga con el novio antes de que se vayan sus amistades y retornen sus padres. En ese momento aparece otra cuestión, la imagen de una mujer joven de ese sector que desprecia a Julio, un muchacho honesto pero sin recursos, porque prefiere recuperar el estatus de su clase buscando otro pretendiente:

Julio.- ¿Creo que querrás decirme algo, no?

María Amelia.-Sí. Te diré que pasé una noche divina, espléndida, que me gusta Reviens y me gusta así, sin problemas de dinero, con una cena fantástica como la de hoy y champagne y mozos, muchos mozos recibiendo grandes propinas.

Julio.- ¡María Amelia!

María Amelia.- Sí. Soy yo. No me mires así. Yo. No te asombres. Estoy un poco cansada de ir al cine y tomar un café a la salida, de ahorrar, de tener cuidado, de hacer planes a largo plazo. (106)

En la segunda secuencia, la autora introduce a los padres y con ellos surgen otros aspectos del referente histórico de la época que servirán de contraste para caracterizar la figura del militante.

En primer lugar, aparece la Madre que representa a la mujer tradicional de su clase que no acepta a los nuevos ricos. Tal lo que expresa en sus comentarios: "(...) ¿Viste el coche que se compró Armando? ¡Qué mal gusto! Esa gente desde que se acomodó se ha puesto tan ostentosa. Tendrían que tener un poco de vergüenza" (108). El planteo de la Madre revela la visión del mundo de los sectores medios de apellidos patricios, de extracción liberal-conservadora, que ponían en cuestión los canales de ascenso social que se habían producido gracias a los acomodados, quedando confusas las jerarquías de clases.

En segundo lugar, el Padre encarna al prototipo de hombre honesto y con apellido prestigioso, con ideales políticos pero que no luchó por mejorar la situación del país y prefirió mantener un perfil bajo. En el siguiente diálogo aparece enfrentado este personaje al paradigma de la politiquería, la modernización y la exaltación de la idea del progreso individual a costa de cualquier cosa, también encarnado en el discurso de su mujer:

Madre.- Yo no sé por qué no te metiste en algún partido. No sos un cualquiera, caramba. ¡Quién sabe qué serías ahora!

Padre.- Yo no sirvo para eso. Tengo mis principios

Madre.- ¡Bah! ¡Bah! Con eso de los principios siempre te han postergado en el Ministerio. Hay que ponerse a tono con la realidad, hombre.

Padre.- Un Argüelles no entra en componendas. Cumple con su deber (p.108)

¹ Todas las citas textuales pertenecen al volumen de María Cristina Verrier (1985), *Teatro (1960-1981)*, Buenos Aires: edición de la autora.

En la tercera secuencia del primer acto, hacia el final, aparece mencionado el joven, Andrés en los discursos de los padres, revelando la imagen tradicional del hijo pródigo que estudia una carrera universitaria y promete un gran porvenir. Sin embargo, el motivo de su retraso anticipa los cambios dentro del universo representado hasta ahora, que se manifiesta en la escena donde la policía los llama por teléfono para avisarle que ha sido apresado. El discurso del padre revela el grado de ceguera que evidenciaba este sector respecto de la situación imperante: “¡Andrés! Algún amigo se lo llevó a un *meeting*. Cayó la policía y se los llevó a todos presos” (112).

O sea que el eje de la pieza lo constituye el segundo acto porque en él se concreta el motivo de la bronca juvenil mediante la introducción en escena del personaje que representa la fuerza de la disconformidad de la época. Me resulta llamativo el procedimiento de máscara de la autora en los nombres de los jóvenes. Por un lado la hija, María Amelia, representante del paradigma femenino tradicional de su clase, posee un nombre acorde con dicho sector, donde el marianismo connota una imagen de sumisión al discurso patriarcal hegemónico. Por el otro, el hijo de veinticuatro años, cuyo nombre, Andrés, de origen griego significa “hombre viril”, lo que prefigura su carácter heroico.

Pero hay otro aspecto interesante en la figura de este joven y es que reconozco en él a una especie de *alter ego* de la dramaturga, pues éste se enfrenta a su entorno familiar y toma su decisión de abordar la militancia, tal como lo hiciera la autora en su vida. Sólo que lo ha insertado en una imagen masculina para obtener un efecto de distanciamiento en la realidad representada, desplazando el carácter autobiográfico de la pieza.

El *climax* de la pieza lo constituye el *agón* donde se concentra la tensión entre dos ámbitos. Por un lado, el adentro, la familia argentina modelo -plasmada tantas veces en la radio, el cine y el teatro- que Ezequiel Adamovsky reconoce con “(...) un sesgo similar al del ideal de la argentinidad que la *élite* venía proponiendo desde el siglo XIX” (Adamovsky, 2009: 397). Como en casi todas las ficciones aparecía la clase media como la encarnación principal de nuestra nación, el famoso “(...) mito de la intimidad protegida y de la felicidad del mundo privado ‘apolítico’” (Adamovsky, 2009: 395), en esta pieza se trata de un sector medio decadente, la “clase decente” Por el otro, el afuera, o sea la rebeldía estudiantil y su militancia. Ambos contendientes sintetizan este conflicto social. Abordo algunos ejemplos extraídos de los largos discursos donde se plantea la tesis de la pieza.

En principio aparece en la figura del Padre la imagen estereotipada de un sector social que encarna los principios liberales, que refleja su opinión acerca de los jóvenes, desconociendo a aquellos que no están conformes con los fracasos de la Argentina de entonces:

Padre.- Ya sé, ya sé. Se piensa, ¡bah! Esto en qué puede perjudicarme y cuidado con los amigos que se elijen, mucho. Nuestra juventud está muy desorientada y....

(...)

Andrés.- Dijiste que la juventud está desorientada.

Padre.- Es cosa sabida. Todos los días los periódicos sacan noticias de que se han descubierto grupos extremistas. Los jóvenes de hoy en día están locos. Creen que todo se arregla con la violencia y la fuerza. Aceptan como propias ideas sectarias que vienen de otros países. (...) Son comunistas, castristas, nacionalistas, maoceístas. En fin, ya lo sabes.

En las respuestas al padre, queda plasmada una imagen de país antitética a la de su sector, mediante una síntesis apretada de la historia argentina, justo en el momento histórico donde el país estaba festejando el 150 aniversario de la Revolución de Mayo. En el discurso del joven expresa una semblanza clara del país postergado, de la marginación, de las promesas políticas no cumplidas:

Andrés.- (...) Escuchame, por favor. Yo nací aquí. Soy argentino. Sé que el país es grande, sé que en alguna parte tengo mucho de él. Pero no lo conozco y a veces siento que no tengo nada que ver, que soy un extraño que se entera por los diarios lo que pasa todos los días. Hay un pueblo formado por todas las razas, hay provincias áridas y gentes que esperan desde siempre (...) Moreno, Belgrano, San Martín, toda una tradición al desconocimiento, historia de traiciones, de preferencias, de caudillaje y de acomodo.

(...)

El padre intenta explicar pero el hijo le responde:

Andrés.- La historia sólo nos enseña que las generaciones anteriores fueron frustradas y frustrantes, que una politiquería sucia nos maneja entonces y nos maneja ahora

(...)

Padre.-Cierto. No digo que no, habrá mucho de eso. Pero no está en tus manos ni en las mías cambiar nada. Hay que confiar y trabajar en paz. No es con desmanes que se arreglará el país.

Andrés.- ¿Y la bronca, papá?¿La bronca que tenemos en la sangre, la bronca de los jóvenes agobiados por la élite de los carcamanes que disponen y gobiernan, que se aferran a sus posiciones y nos mueven como viejas piezas de ajedrez de aquí para allá.¿Creés que esta indignación, que este desaliento, que este sentirse ir a al deriva en una nave que se hunde, se tragar así porque sí?

Padre.- ¿Y porque están enojados organizan meetings y se meten dentro de Tacuara o del castrismo o del comunismo yéndose del mal menor al mal mayor?

Andrés.- No lo sé. Posiblemente muchos estén equivocados pero pensá que todo lo que conocimos hasta ahora bajo la palabra democracia no nos sirvió Todos los que subieron con esa palabra en la boca fracasaron y nos hundieron. (117).

A medida que progresa el agón, la tesis de la pieza queda clara en las argumentaciones y contraargumentaciones de cada uno y con ellas se tensiona el clima dramático, desenmascarándose los discursos del sector conservador del país tradicional en boca del discurso del joven rebelde:

Andrés.- Ya lo sé. Un ilustre nombre... que quiere decir: No te metás. (...) Conformate con ir al club a criticar, a flirtear con alguna muchacha bien y conseguirte algún buen puesto que te ofrezca el acomodado turno.

Padre.- ¡Me estás insultando!

Andrés.- Te estoy diciendo la verdad. Después de mis bisabuelos que se rompieron el lomo luchando por la patria, ¿cuál de los Argüelles se preocupó por otra cosa que no fuera hacer sociedad? ¿Vos mismo, qué hiciste en tu vida? Sacándote tu apellido, ¿qué sos, qué has sido siempre? Nada. Ocultás tu cobardía. Tus conveniencias tras un nombre que recibiste accidentalmente, al igual que todos los Argüelles. ¡Son unos cobardes! (119).

Luego de las argumentaciones aparece la decisión del joven disconforme y combativo: dedicarse a la militancia. Constituye una metonimia clara, representa al sector joven que no se resigna al discurso de protesta de los hippies, sino que busca una praxis política directa:

"Tengo que salir. Tengo que ser yo mismo (...) Yo tengo que estar junto a los que levantan su voz y exigen. Pertenecesco a mi generación, a esta generación que pone bombas, que se equivoca, que lucha, que se indigna, que desesperada porque no se la escucha, porque se la ignora, ciega de cólera recurre a la fuerza (...) No soy comunista, ni castrista, ni trotskista, pero los que lo son, lo son porque no pueden decir con orgullo, argentinos. ¿Me entendés? Esto es lo que tendrían que saber los de arriba porque ellos son los que arman las manos e inducen a las grandes equivocaciones. Ellos: los grandes culpables. ¿Me entendés?" (120).

Como ocurría en la tragedia clásica, se produce la *anagnórisis*, el reconocimiento del Padre cuando expresa que en su trabajo no lo han despedido porque era "una especie de adorno tradicional". En consecuencia, la dinastía familiar, la vieja argentina liberal-conservadora, se desmorona. Este joven entusiasmado por la utopía y la creencia en una transformación social y política, como lo fueron muchos del sector, termina por quebrar la estructura del "templo sagrado".

La decisión de Andrés, cobra un carácter heroico cuando evidencia su angustia frente a las desigualdades sociales, su desprendimiento cristiano y su posible inmolación, si fuese necesaria, Esto aparece en la alusión a la figura de Cristo cuando habla de sus llagas: "(...) Y con el amor y la pena que me enseñaste a sentir por los demás los que me llevan hacia ellos....pasando por mis propias llagas. Si vieras....todavía hay amor, todavía los jóvenes se buscan para acariciarse aunque no puedan tener sus casas (...) Nuestro universo no termina aquí, en casa, ni nuestros problemas, el universo lo constituye el amor y el dolor de todos y también nuestra esperanza (...)" (121).

El desenlace de la pieza plantea un final abierto para el conflicto familiar, sinécdoque escénica del conflicto ideológico-político sintetizado en el enfrentamiento entre el joven rebelde que busca la ruptura de las estructuras

tradicionales enfrentado a su entorno cotidiano que representa el mantenimiento del *estatus quo.*, o sea un proyecto “elitista” de país. La falta de distancia histórica que tenía la dramaturga impidió la concreción de un final cerrado. Además, reconozco su intención de interpelar al público de los 60 que entusiasmado concurría a *El altillo*, que durante más de un año la aplaudió. Como en el teatro brechtiano, la idea era interpelar al espectador.

Conclusiones

María Cristina Verrier declaró que:”Hago un teatro argentino no político (lo político surge de las conductas de los personajes) (citado por Perla Zayas de Lima, 2006: 178), con lo cual pone en claro que a partir de lo ético surge una visión de lo político, fundamental en su teatro polémico. Como en las otras piezas suyas que forman su tetralogía dramática sobre los 60 y los 70, en *La bronca* he reconocido un procedimiento esencial en nuestro teatro: una metonimia escénica que sintetiza la argentinidad en la imagen de una familia de sectores medios acomodados de ideales liberales-conservadores.

Según lo he observado, la dramaturga ha desplegado su tesis en los discursos de los personajes mediante planteos esquemáticos, debido a la falta de distancia histórica y a su compromiso político. Es que debido al carácter autobiográfico de la pieza, mostraba su propia realidad, como la de otros tantos jóvenes de los sectores medios radicalizados. Reflejaba a los jóvenes disconformes que rompieron con su clase, pues ésta no había comprendido los problemas nacionales. Mostraba en sus expresiones el giro hacia la idea de una nación socialista que se buscaba construir en aquella época.

El rebelde planteaba la resistencia armada como única manera de lograr una auténtica transformación de la sociedad, pues hasta ese momento la experiencia histórica compartida había sido muy frustrante. Al respecto Alejandro Grimson explica en su estudio que “(...) los argentinos comparten la experiencia histórica de la lucha peronismo/antiperonismo, la experiencia de la imposibilidad de la convivencia política durante décadas, la experiencia de un genocidio, la experiencia de la inestabilidad institucional, (...) entre muchas otras cosas”. (Grimson, 2004:181).

Referencias

- AA/VV. Dossier “Glorias y miserias de la clase media argentina”, *Caras y Caretas*, 2219 (2008)
- Adamovsky, E.. (2009).*Historia de la clase media argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- Altamirano, C. (2011). *Puentes de la memoria en el campo educativo*. Buenos Aires: edición del autor.
- Camintzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación*. Buenos Aires-Uruguay: Hum.
- Castellví de Moor, M. (2003).*Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Grimson, A. (2004). La experiencia argentina y sus fantasmas. En A. Grimson (comp.), *La cultura en las crisis latinoamericanas (pp.177-193)* Buenos Aires: CLACSO.
- Verrier, M.C. (1985).*Teatro (1960-1981)*. Buenos Aires: edición de la autora.

Zayas de Lima, P. (2006). *Diccionario de Autores Teatrales Argentinos (1950-2000)*. Buenos Aires: INT.

,