

## **Defensa de la Cultura Nativa. Notas sobre una experiencia de articulación artística en las postrimerías de la última dictadura (1981-1982)**

**Eduardo Raíces\***

### **Introducción**

La presente contribución supone un primer bosquejo analítico sobre una experiencia de articulación artístico-musical surgida durante la última dictadura, Defensa de la Cultura Nativa (DECUNA). Este colectivo surge en 1981 y permaneció en activo hasta fines del año siguiente. Su aparición debe enmarcarse en un contexto crítico para las intenciones de perpetuación de la Junta militar, durante el que comienza a reactivarse con fuerza la oposición política tras un lapso de congelamiento de la actividad política.

Desde los últimos años de la década anterior, y pese a la censura, autocensura y la represión estatal, venía produciéndose un fermento de distintas manifestaciones culturales que, de modo deliberado o no, condensaban sentidos críticos, alternativos y disidentes con las pautas oficiales en la materia. Esta situación venía alentada por la profundización de la crisis económica, la subsiguiente deslegitimación de la Junta militar y la reactivación de la actividad partidaria, que redundaban en la ampliación de las posibilidades expresivas públicas.

Tal escenario propició la emergencia de formatos colectivos desde el ámbito cultural orientados a llevar adelante reivindicaciones sectoriales de actores ostensiblemente perjudicados por las constricciones dictatoriales. DECUNA, como caso particular de este género, agrupó a distintos referentes de la música popular de raíz folklórica con la pretensión de concitar apoyo ciudadano alrededor de las demandas profesionales en torno a la crisis de mercado musical, la censura y la existencia de listas negras que dificultaban en conjunto su labor. Su presencia pública se dio fundamentalmente a través de la realización de declaraciones escritas y festivales musicales.

Pero es advertible en su decurso la tensión propia de los periodos de redimensionamiento social de la actividad cultural y política. Por cuanto, si la dictadura había consagrado un quiebre de las sociabilidades y había interrumpido los lazos que comunicaban la creación cultural con la

---

\* Licenciado en Ciencia Política. Magister en Ciencias Sociales UNGS-IDES. Doctorando, Facultad de Ciencias Sociales UBA, con sede en IDES.

política en auge hasta mediados de los 70, su crisis estimulaba nuevas formas asociativas. Un compromiso que mezclaba los principios ideológicos con la defensa de intereses sectoriales y, en particular, la valoración de la “cultura” como acervo indispensable de la convivencia democrática.

En tal sentido, buscamos mostrar atender algunos hitos de su desarrollo, dando cuenta de su actividad y enlazándola con las trayectorias de varios de sus referentes, deudores en especial del movimiento del “nuevo cancionero” de los años 60. Para ello nos basamos en fuentes testimoniales y documentales de la época.

De manera global, entendemos que nuestro trabajo se justifica por la atención a las formas de agrupación de actores culturales durante la dictadura poco exploradas hasta el presente, que permitieron la visualización pública de sus problemáticas sectoriales, en creciente contemporaneidad con la consolidación de la oposición política al régimen cívico-militar.

### **El año de la apertura**

Durante 1981 el flamante presidente de facto Viola decide concretar, como parte de una estrategia política de los grupos militares y civiles que representaba en la Junta, los anuncios del final de la década pasada atinentes a la convocatoria de los partidos políticos reconocidos. Pretende, de ese modo, dotar de legitimidad a un régimen en crisis por los efectos de la reestructuración económica implementada por el ministro Martínez de Hoz, la condena internacional derivada de las violaciones a los derechos humanos y la pérdida de apoyo de actores políticos, económicos y sociales claves que veían culminado el ciclo dictatorial, entre otros factores. Mediante las rondas de “diálogo político” –como la prensa denominó a dicha estrategia-, celebradas a lo largo del año, se busca desde la esfera gubernamental acercar posiciones con los sectores partidarios más proclives y explorar las posibilidades de dotarla de mayor apoyatura política. En un mediano y largo plazo, el objetivo apuntaba a comenzar a negociar las bases de un eventual traspaso del poder a un gobierno civil que reservara un protagonismo destacado a las fuerzas armadas y coartara cualquier iniciativa en torno a investigar judicialmente la planificación represiva implementada a través del terrorismo de estado.

Por su parte, la “apertura” propugnada por la gestión violista tuvo para los partidos mayoritarios y otros menores reconocidos por la dictadura el efecto de validar su actividad

fáctica, hasta entonces proscrita por las disposiciones oficiales desde 1976. Y, lejos de las intenciones gubernamentales, propició su confluencia de varios de los más importantes - encabezados por la Unión Cívica Radical y el Partido Justicialista- en la Multipartidaria, consensuada como un espacio cuya plataforma centralmente planteaba acelerar el retorno a la democrática constitucional.

Este panorama de descongelamiento político venía teniendo un correlato en los ámbitos culturales desde unos años antes bajo la relativa tolerancia oficial. Distintas manifestaciones que van de la plástica a la literatura, del campo intelectual al teatral, sufren reconfiguraciones impulsadas por la emergencia de actores distintivos. El periodo posterior a 1978 conoce la aparición del fenómeno de las “revistas subte”, llevadas adelante con escasos medios por jóvenes impedidos de otras formas de participación pública. Pese a las dificultades emanadas de un ambiente sospechoso para las autoridades militares, el movimiento del rock argentino cobra persistencia y constituye un espacio de sociabilidad juvenil, pese a las *razzias* policíacas en sus recitales, el cierre de locales y las dificultades económicas para el desempeño de los grupos amateurs.

En 1981, por otra parte, aparece Teatro Abierto como condensación de un grupo numeroso de autores, directores, actores y técnicos que en las obras creadas para su estreno en el espectáculo ejercen un criticismo solapado de su presente. Se trata de un acontecimiento significativo, no sólo por su simbolismo emblemático de la “resistencia cultural” desde la inmediata posdictadura,<sup>1</sup> sino por tornarse representativo de la “gente de teatro” como gremio afectado por la censura, las prohibiciones de obras y la inclusión en las “listas negras” de actores y actrices.

### **El folklore en movimiento**

El Movimiento por la Defensa de la Cultura Nativa (DECUNA) reúne a algunos exponentes del folklore tradicional con representantes de la renovación generada por el “boom del folklore” y el Nuevo Cancionero Latinoamericano, desde principios de la década del 60. Además de algunas declaraciones públicas para la prensa, su medio difusivo fundamental se plantea a través de la

---

<sup>1</sup> Ya que opacó otras experiencias teatrales de menor proyección pública pero igualmente activas en la mostración de sentidos contrastantes con las premisas culturales oficiales.

realización de festivales, de los cuales llegarán a concretarse dos ediciones en la ciudad de Buenos Aires, una por cada año de la existencia de DECUNA.

La declaración de convocatoria al primer festival, opera como una suerte de programa indicativo del propósito de los integrantes del Movimiento:

“Propulsar la libre expresión, con respecto a las normas legales vigentes, en los planos de la creación, la interpretación, la producción, la grabación y la difusión. Entendemos que la censura, y su correlato la autocensura, confunden, desalientan y empobrecen”.<sup>2</sup>

Hay que remarcar que una parte significativa de los componentes organizativos de DECUNA eran intérpretes y compositores incluidos desde 1976 en las listas negras estatales, lo que les había dificultado la edición discográfica de sus producciones, eliminado de la difusión radial y limitado sus posibilidades de efectuar presentaciones públicas. Con frecuencia, estos músicos están vinculados con la corriente de la canción testimonial, social y “de protesta”, articulado en Argentina al movimiento del “Nuevo Cancionero”<sup>3</sup> y asociado a las izquierdas latinoamericanas y en sentido amplio a un paradigma ideológico progresista. Entre ellos, se cuentan miembros de agrupaciones como el Quinteto Tiempo, Los Andariegos y el Cuarteto Zupay.

La fluidez de los vínculos de los mencionados con otros referentes folklóricos, promovida por una sociabilidad profesional gestada en el circuito profesional de los espectáculos musicales, hace que la convocatoria sume numerosas voluntades. Puesto que desde el comienzo también integran DECUNA reconocidos agrupaciones, solistas y compositores ajenos al Nuevo Cancionero en términos estilísticos, ideológicos<sup>4</sup> e incluso generacionales. Los Chalchaleros, Los Tucu-Tucu, Santiago (“El chúcaro”), Los 4 de Córdoba, Eduardo Falú, Ariel Ramírez, y Norma Ayala, entre otros, y figuras vinculadas al circuito folklórico como el cuentista Luis Landriscina y los periodistas Marcelo Simón, Marta Bruno y Blanca Rébora se suman, adhieren y publicitan el

---

<sup>2</sup> Citada en Camps, Sibila, “Para que no acallen al cantor”, p. 61. En *Humor*, n° 71, noviembre de 1981, pp. 60-1.

<sup>3</sup> Ver García, María Inés, “El Nuevo Cancionero: sus propuestas y proyecciones”. Ponencia presentada al Congreso 2010 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Toronto, Canadá, 6 al 9 de octubre de 2010. Disponible en <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2010/>. Consultado en julio de 2011; Gravano, Ariel, *El silencio y la porfía*, Buenos Aires, 1985.

<sup>4</sup> Entendido este punto en sentido restringido por la relación que los artistas vislumbraban entre su profesión y la actividad política, sea el “compromiso”, la “militancia”, una concepción del “arte por el arte” que no excluía una participación exterior al *métier* o un llano apoliticismo.

movimiento. Esta conjunción de artistas reconocidos en términos de popularidad y (por ende) continuidad discográfica, con ciertos comunicadores clave de la difusión folklórica, permite vislumbrar la representatividad ascendente de DECUNA como expresión, en primer lugar y como se dijo más arriba, de la solidaridad laboral basada en el reconocimiento artístico mutuo de los involucrados:

“Nosotros éramos amigos de todos ellos, estábamos dentro del movimiento, de la música, te encontrás en un lado, en el otro. Sabían lo que cantábamos nosotros, decían ‘ellos cantan esto’. Inclusive, en nuestro primer disco, sale con las firmas de Ramírez, Los Chalchaleros, Landriscina, todo el espectro de gente amiga que hablaba de nosotros.”<sup>5</sup>

En segundo lugar, reafirma la percepción compartida de una crisis sectorial que, al menos inicialmente, dejaba las diferencias (“ellos cantan esto”, por referencia al repertorio social y testimonial, frente al folklore de temática más “telúrica”) en un plano secundario para enfocarse en las demandas comunes. El año previo a la creación de la entidad, el compositor Ariel Ramírez había argüido, al respecto, que

“Existe una crisis en la música folklórica. La situación es tan grave que se ha creado una especie de círculo vicioso: los creadores no encuentran intérpretes y los intérpretes carecen de difusión. La situación es generalizada”<sup>6</sup>

Al mismo tiempo, ese carácter gremial de DECUNA, refrendado por la pertenencia de un rango amplio de celebridades del folklore, le daba una trascendencia pública difícil de contrarrestar para las autoridades cívico-militares; circunstancia que servía como resguardo para la presencia en el movimiento de artistas más directamente perseguidos, en especial los filiados en el Nuevo Cancionero. No obstante, las restricciones pesaron para la presentación en sociedad del movimiento, como veremos.

En tercer lugar, aunque DECUNA como entidad de defensa gremial era apartidaria por definición, en ella se mezclaban de hecho las distintas adscripciones políticas de sus integrantes. Simpatizantes del peronismo se codeaban con adherentes al MID –desarrollista- y del Partido

---

<sup>5</sup> Testimonio de Ariel Gravano, integrante del Quinteto Tiempo. El primer disco de la agrupación fue publicado en 1973 por el sello EMI-Odeón, con el título “El río está llamando”.

<sup>6</sup> Declaraciones de Ariel Ramírez en la revista *TVsemanal* del 6 de mayo de 1980. En Gravano, Ariel, *El silencio y la porfía*, Buenos Aires, Corregidor, 1985, p. 9.

Comunista, e incluso de la UCD.<sup>7</sup> Esta heterogeneidad realza el carácter disidente de la iniciativa y habla menos de la eventual organicidad política opositora de la iniciativa que de un periodo de conformación de experiencias que, como el caso contemporáneo de Teatro Abierto, englobaban trayectorias marcadas por discordantes identificaciones ideológico-políticas bajo la premisa de los reclamos compartidos. Con todo, la índole conservadora de algunas de ellas pudo haber facilitado la conformación de la entidad ante los ojos expectantes de los organismos de seguridad estatales y, en especial, la posibilidad de concretar los espectáculos programados para darla a conocer.<sup>8</sup>

En cuarto lugar, DECUNA demuestra ya desde su nombre la forma en que opera el término “cultura” en la lucha por la apropiación de sentido impulsado por los actores culturales disidentes y opositores con la dictadura. Aunque surge fundamentalmente para reivindicar la labor de los músicos folklóricos, sesgo acaso inherente al “nativismo” de su denominación,<sup>9</sup> connota todo el conglomerado cultural. Con independencia de las intenciones eventuales de sumar otras disciplinas artísticas al movimiento –no concretadas, en cualquier caso-, cabe señalar que sus demandas tienden efectivamente coincidir con las emprendidas por otros actores culturales colectivos de la época (como Teatro Abierto, ya mencionado). refleja la búsqueda colectiva de promover la identificación social de la “cultura” con estos actores, por contraste con las políticas culturales oficiales.

## **El festival de DECUNA**

Las actividades de DECUNA tuvieron su nota decisiva por la realización de un festival musical en la ciudad de Buenos Aires, el 3 de noviembre de 1981. Tuvo lugar, en acuerdo con la trascendencia de los artistas participantes, en un sitio destacado de la infraestructura de

---

<sup>7</sup> Cf. testimonio de Carlos Groisman, integrante de Los Andariegos entre 1978 y 1981 y secretario de actas de DECUNA. Por su parte, Gravano comenta que “hablamos con los que habían hecho las declaraciones [se refiere a los dichos de Ariel Ramírez y otros en la prensa] y se las mostrábamos. Y se empiezan a juntar y los que se juntan eran más de derecha que de izquierda en el folklore.” Testimonio Gravano, cit.

<sup>8</sup> Si bien los componentes de la organización fueron objeto de la vigilancia estatal. Según indica Groisman, las reuniones de DECUNA en su domicilio eran controladas por personal policial encubierto, que desde la vía pública tomaba nota de quienes asistían. *Ibíd.*

<sup>9</sup> Su nombre original fue Movimiento por la Defensa de la Cultura Nacional. A instancias de Marcelo Simón, el término “nacional” fue reemplazado por “nativo”, con intencionada reminiscencia del discurso autoctonista del folklore en sus vetas más tradicionales. Esto muestra la percepción del valor publicístico de la identificación excluyente del movimiento con el folklore (antes que con la “cultura” en general) y la injerencia que tuvieron los comunicadores en tal sentido. Testimonio de Groisman, cit.

espectáculos porteña, el estadio Luna Park. Como signo de su carácter Zamba Quipildor, Raúl Barboza, Julio Lacarra, Ariel Petrocelli, el Dúo Salteño, el Cuchi Leguizamón, Alfredo Ábalos, Domingo Cura, Sixto Palavecino, Carlos Di Fulvio, Suna Rocha, Chany Suárez, César Isella, Ariel Ramírez, Raúl Carnota, Jaime Torres y el Cuarteto Zupay, entre varios otros. Condujeron el evento Luis Córdoba y Marcelo Simón.

Fue alrededor del planeamiento de este festival donde se evidenciaron las diferencias existentes entre los actores que conformaban DECUNA, en torno a la influencia, predicamento público y, sobre todo, la situación de cada quien respecto a las instancias oficiales de control y censura. Cuestiones tales como la inclusión del cantautor Horacio Guarany, hostigado por la dictadura por su perfil testimonial y sometido a censura –por añadidura, con una militancia política de izquierda-, generan conflictos entre sus miembros por el riesgo que algunos entreveían al comprometer para el espectáculo a figuras cuestionables para el régimen. Lo mismo ocurre con el Quinteto Tiempo, cuyos integrantes deben contemplar el evento desde fuera del escenario:

“No estuvimos nosotros ni Horacio Guarany. Él ya estaba en el país, pero le habían prohibido difundir que iba a actuar, entonces llegaba al pueblo y se difundía de boca en boca. Entonces aparecen Landriscina, Los Chalchalers, Los Tucu Tucu, que dicen ‘Bueno, pero acá [en el festival] no vamos a poner a los prohibidos’. Y, entonces, Santiago Ayala, el Chúcaro (...), el bailarín más famoso dentro de la danza folklórica, se enoja con todos ellos. Dice: ‘Lo mismo nos pasó a nosotros en la década del 40, que nos peleábamos y desaparecíamos de los [medios], por no estar unidos’. Él defendía la unidad. Se hace el espectáculo en el Luna Park y nosotros no actuamos, estaban mis compañeros tras bambalinas, en la organización. Pero sube el Cuarteto Zupay y nos nombra: ‘queremos agradecer al Quinteto Tiempo que estuvieron en DECUNA desde el principio.’”<sup>10</sup>

Pese a las ausencias derivadas de una cautelosa autocensura, DECUNA apunta a mostrar en la escena pública al folklore como un espacio homogéneo en torno a las reivindicaciones indicadas. Aunque es motorizado desde el principio por actores de las corrientes más “avanzadas” del folklore, la presencia de folkloristas tolerables para la censura oficial, en función

---

<sup>10</sup> Testimonio Gravano, cit.

de la apertura del festival, obra para tornar admisible su realización y tiene como correlato la asistencia de autoridades oficiales locales para presenciar el espectáculo.

Empero, como una muestra de la ambivalencia de la gubernamental al respecto, propia de una etapa “aperturista” donde se intentaban acercamientos a actores sociales desafectos en búsqueda de consenso, mientras se mantenía el esquema censorio, el espectáculo fue retransmitido por la radio y televisión pública. Según se desprende de las apreciaciones de los críticos de la época, esa difusión fue posible por la aquiescencia de altos funcionarios del orbe mediático en manos estatales. Al mismo tiempo, según testimonio de uno de los organizadores, la transmisión en el caso del canal 7 sufrió cortes por presión de directivos. Lo que, planteado en términos hipotéticos, debe hacernos pensar en la seria disputa interfuerzas en curso, resonante asimismo en los medios de comunicación que cada una controlaba, como fundamento de estas apariencias contradictorias autorizaciones y restricciones.<sup>11</sup>

Quizás la escena más difundida sobre el evento pudo sintetizar la tensión resultante entre el deseo de libre expresión de muchos de los participantes y las contradictorias posturas oficiales. Se produce al cierre del festival cuando el cantautor salteño Jaime Dávalos recitó, visiblemente emocionado, su poema “Canto a Sudamérica”, que aboga por la unidad latinoamericana, la lucha contra la violencia y la injusticia, causando estupor de los funcionarios asistentes:

“En ese festival le dan el cierre a Jaime Dávalos. Era un tipo asociado con el desarrollismo [nota: el MID], pero que reflejaba en su poesía un montón de cosas (...). Más que nada, lo de Dávalos era una cosa anticolonialista, pero para ellos era como una afrenta”.<sup>12</sup>

Más tarde, la conferencia de prensa posterior al evento dejó traslucir las fricciones generadas entre los planteamientos originarios del movimiento y el decurso del festival, ilustrativas, asimismo, de los posicionamientos ideológicos de cada quien. Luis Landriscina señalaría que “nos atenemos a las reglas de juego, tanto en la actual como en situaciones

---

<sup>11</sup> El programa se denominó “El canto DECUNA”. Camps, “Para que no acallen al cantor”, p. 61, sugiere la intervención del funcionario para la transmisión radiotelevisiva del evento. Pedro Pablo García Caffi, líder del Cuarteto Zupay, señala la censura a que se vio sometido la edición del programa por un productor de canal 7. En Barulich, Carlos, *Cuadernos para la democracia. 13: las listas negras*, Buenos Aires, El Cid editor, 1983, p. 89.

<sup>12</sup> *Ibidem*. En sentido estricto, el “Canto” cuenta con letra de Eduardo Falú y música de Dávalos. Se incluye en apéndice el texto del “Canto a Sudamérica”. Dávalos fallece un mes después del festival. “Mingo” es el diminutivo de “Domingo”, segundo nombre del general Bussi.

futuras”.<sup>13</sup> Afirmación que, en su contraste con gestos como el de Dávalos, chocaba con la expansión de los límites de la censura propuesta en la declaración inicial.

Como saldo del festival, resta agregar que contó con el decidido apoyo del público, al punto que asistieron 12.000 personas y otras 3.000 quedaron fuera del estado por la falta de entradas<sup>14</sup>.

Previamente se verifica otro hecho que subraya la resonancia de DECUNA como espacio representativo de la música folklórica como factor relevante de la industria cultural. Se trata de la consulta, realizada a mediados de 1981, efectuada por la Comisión de Asuntos Educativos-Culturales de la Multipartidaria a los referentes del movimiento, en calidad de interlocutores autorizados, junto a entidades educativas y gremiales. Su dictamen, en el que se denuncia “la falta de estímulo a la música folklórica, a las artesanías populares e indígenas y la ausencia de promoción de la educación no formal” recogía en los hechos algunas de las inquietudes reflejadas por los integrantes del movimiento.<sup>15</sup>

A posteriori del festival, las diferencias internas y la dispersión de las energías hacia formas organizativas más acordes con el marco contextual imperante –léase, la mentada Multipartidaria y, tras la guerra de Malvinas, la actividad político-partidaria reconstituida de manera acelerada, de la mano del derrumbe de la dictadura- van condenando a DECUNA a su ocaso, dejando el saldo de una experiencia de organización colectiva intensa pero efímera.

## **Conclusiones**

Lo antedicho permite aseverar que es preciso inscribir a DECUNA en un escenario muy específico, ubicado a comienzos de la década del 80. Su configuración está dada por la crisis inexorable de la dictadura como esquema de poder, por la correlativa rearticulación de las fuerzas políticas mayoritarias con sentido opositor y por un ascendente malestar social por las condiciones económicas, las restricciones expresivas públicas y las violaciones a los derechos humanos.

---

<sup>13</sup> Citado en Camps, “Para que no acallen al cantor”, p. 61.

<sup>14</sup> Cf. Camps, *ibídem*, p. 60.

<sup>15</sup> Ver *La propuesta de la Multipartidaria*, Buenos Aires, El Cid editor, 1982, p. 139. Se menciona la consulta a DECUNA en p. 133.

En ese marco comienzan a manifestarse distintos actores sociales mediante una multiplicidad de expresiones de descontento. Los músicos folklóricos sufren, en tanto gremio consolidado de predominante desempeño nacional un notorio perjuicio ante las condiciones impuestas por la dictadura. Desde este ángulo, DECUNA debe explicarse, como una iniciativa que desde la perspectiva de sus actores integrantes propugnaba el mejoramiento en términos de la liberalización de las condiciones productivas y de difusión, en su integración a una industria cultural sofocada por el autoritarismo.

Por otra parte, cabe destacar que DECUNA se erigió durante su fugaz existencia como un ámbito expresivo permeable a diferentes trayectorias dentro del campo folklórico, incluidas las que se vieron coartadas por el estado de cosas impuesto desde 1976. En este sentido, su formación intentó trascender las adscripciones ideológicas personales y, por ello, permitió que artistas identificados con el perfil “comprometido” propio de la movilización política de los primeros años 70, blancos preferentes de la vigilancia oficial, puedan comenzar a reposicionarse alrededor de reivindicaciones que comportaban un fuerte sesgo incordiante para la esfera oficial, como las demandas por la libre expresión y el fin de la censura y las proscripciones. En momentos en que, como se ha afirmado, la “defensa de la cultura”, motorizada por otras entidades como Teatro Abierto y por medios como la revista *Humor* y –para entonces- por gran parte de la prensa gráfica, iba siendo asociada al imperativo de la recuperación del régimen democrático. Al respecto, cabe concluir que DECUNA operó en sintonía con otras iniciativas para amplificar voces discordantes que, desde el legítimo campo de la “cultura”, incontaminado en su faz pública del faccionalismo político –pero naturalmente inficionado por él, como hemos visto mediante este estudio concreto- presionaban eficazmente en esa dirección en las postrimerías de la más cruenta dictadura de la historia vernácula.

## **Bibliografía**

Barulich, Carlos, *Cuadernos para la democracia. 13: las listas negras*, Buenos Aires, El Cid, 1983

Camps, Sibila, “Para que no acallen al cantor”. En *Humor*, n° 71, noviembre de 1981, pp. 60-61.

García, María Inés, “El Nuevo Cancionero: sus propuestas y proyecciones”. Ponencia presentada al Congreso 2010 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Toronto, Canadá, 6 al 9 de octubre de 2010. Disponible en <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2010/>

Gravano, Ariel, *El silencio y la porfía*, Buenos Aires, Corregidor, 1985.  
*La propuesta de la Multipartidaria*, Buenos Aires, El Cid, 1982.