

5° Jornadas de Jóvenes Investigadores

4 al 6 de noviembre de 2009

Instituto de Investigaciones Gino Germani

Facultad de Ciencias Sociales- Universidad de Buenos Aires

Eje problemático propuesto: Producciones y consumos culturales. Arte. Estética.

Nombre de la ponencia: “Rock y cuerpo ó diversas *rockeritudes* encarnadas”

Expositora: Marisa Vigliotta

(marisavigliotta@yahoo.com.ar - estrellazul249@hotmail.com)

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.

Introducción

El presente trabajo propone indagar acerca de la representación de músicos y público de los conciertos de rock en formatos audiovisuales. En ese sentido, partiremos del análisis de las distintas interacciones entre los músicos y el público asistente a los conciertos y de la representación de los cuerpos de los músicos en los registros audiovisuales de conciertos de música rock en general y del rock barrial en particular para tratar ver cómo están construidas diferentes corporalidades que constituyen diversas “*rockeritudes*”. Esto nos permite poder poner especial atención a cómo los cuerpos de los músicos encarnan valores y atributos que permiten distinguir a los rockeros de los no- rockeros otorgándoles ciertos valores al interior del campo del rock. De esta manera, tomamos al recital como interacción pensando al concierto como una fiesta (Díaz;2000) y como una especie de liturgia que nos permite ver el modo en que estos elementos son puestos en juego y la relación que se construye entre el público y los músicos.

Continuidades y rupturas

Al tratar de indagar acerca de las interrelaciones entre los músicos y el público, resulta imposible establecerlo por fuera del marco sociohistórico que dio origen y continuidad al rock en nuestro país ya que a lo largo de su historia se pueden rastrear continuidades y rupturas en torno a los valores en disputa en el campo.

El rock en nuestro país nació y se transformó en el detonante de la tensión generacional que se estaba produciendo entre la nueva juventud y los viejos valores de una sociedad y lo que va a persistir como marca de origen será “la visión del fenómeno como una identidad que articula a la diferencia generacional como conflicto central” (Alabarces, 1993: 35). Contra los valores del mundo adulto se posicionó el rock convirtiéndose en portavoz de nuevas generaciones que se querían diferenciar de sus predecesoras y de los adultos. Se instituye dentro del imaginario del “rock nacional” la idea de dos tipos de música juvenil contrapuestos que refiere una forma de exclusión en la que un rock denomina a otro como “no-rock”. Esta exclusión estará siempre presente reactualizándose bajo distintas formas y términos durante las distintas etapas del rock en nuestro país.

Para Alabarces, el rock en nuestro país tuvo dos fundaciones: la primera, en 1962, con el *Club del Clan*¹ que ponía en escena jóvenes risueños; y la segunda, entre 1965 y 1967, enfrentada a la primera y en la que se cuestionaba al mundo adulto, asociado a la política y a la rutina. Este movimiento, que objetaban al llamado rock *complaciente* entendido como aquellos que “fabricaban” música en serie, estaba en contra de la mercantilización de la música. Aquí, según Alabarces, se encuentra una contradicción propia de la historia del rock nacional ya que “el movimiento anticomercial por excelencia es leído como fundado por las ventas de *La balsa*, el primer fenómeno comercial rockero” (Alabarces, 1993: 34).

A mediados de la década del '70 el panorama sociopolítico en Argentina cambia con la llegada al poder del gobierno de facto y el escenario rockero se transforma. Para Pujol (2005), a comienzos de la dictadura el rock no figuraba en la lista “enemigos” pero las acciones represivas no podían desatender el contexto de los hábitos juveniles.

Según este autor, lo que el rock hizo en los momentos más feroces de la dictadura fue preservar el *ethos* rebelde de los años '60 y '70 aunque vaciado de contenido político ya que su accionar no refería. La demanda real de libertad se vivía, por ejemplo, en los recitales donde se marcaba dialécticamente un adentro y un afuera, tanto real como simbólico.

Según Vila (1985), en cambio, el rock funcionó como refugio y como articulador identitario de los jóvenes que ‘resistían’ ó soportaban el régimen militar y las diferencias entre los rockeros quedaron suspendidas por esos años. Con la dictadura,

¹ Programa televisivo emitido por Canal 13 de Buenos Aires, Argentina, en el que cantaban artistas de la denominada *nueva ola*.

es cuando se empieza a hablar del “rock nacional” como movimiento “afianzándose como ámbito de constitución del *nosotros*” (1985: 85) y es en este mismo contexto donde comienza a emerger el imaginario del rock como comprometido o contestatario. Para Vila, es en los recitales donde “el movimiento se festeja a sí mismo, y corrobora la presencia del actor colectivo cuya identidad ha sido cuestionada por el régimen militar” (1988: 256).

De esta manera, el rock comienza a ser visto como un movimiento que puede ocupar el lugar de representación que antes ostentaban otras agrupaciones. Lo importante de esto es que lo que queda en el imaginario de los jóvenes es la imagen del rock como uno de los pocos movimientos que se opuso al régimen militar para sostener la identidad joven (Semán y Vila, 1999: 237), valor que, como veremos más adelante, será fundante y constitutivo para la aparición del rock *barrial*.

En otra postura en relación a las diferencias al interior del campo rockero y su homogenización frente al nuevo enemigo, Alabarces (1993) denomina a esta situación como imaginaria porque no se trata de una abolición de las disputas sino de una negociación forzada frente al gobierno militar que perseguía al movimiento rockero conformándose un imaginario de unidad o de “bloque homogéneo” (Alabarces, 1993: 80).

A principios de la década del '80, se produjo un aumento de la diversidad del escenario rockero. Aparecen ciertos cambios en los gustos musicales ligado a la llegada del punk en Argentina y a la aparición de bandas pop. Durante la guerra de Malvinas, la prohibición de pasar música en inglés en las radios por disposición del gobierno militar contribuirá para que el rock irrumpa en los medios logrando mayor masividad y visibilidad. Finalizada la guerra y con la posterior caída del gobierno de facto, el optimismo aumenta entre la población en general pero ese entusiasmo tras la vuelta de la democracia no dura demasiado. La confianza en las instituciones se vuelve a transformar en decepción y luego en descreimiento absoluto, como muestra Alabarces al señalar que “El quiebre de las expectativas que se produce al promediar el período alfonsinista termina por desplazar definitivamente las instituciones políticas como entidades legítimas para el imaginario juvenil” (Alabarces, 1993: 92) y es entonces cuando las identidades futbolistas y rockeras se tornan relevantes en el marco de una “caída definitiva de la noción de identidad nacional como estructura ontológica fundamentalista; la asunción de las identidades sociales como escenificaciones coyunturales, no esencialistas, dinámicas y en cambio continuo, entendiendo

identidades *operativas* como marcos que proveen líneas de acción eficaces en la vida cotidiana”(1996: 70).

A partir de la década de 1990 aparecen aún más estilos y las disputas se radicalizan. Allí surge el llamado rock *barrial* o ‘chabón’ que Semán y Vila (1998) caracterizan como estilo neocontestario, argentinista y suburbial, noción que hace hincapié en los modos novedosos con los que este estilo interpela identitariamente a su público y pero dejando de lado al mismo tiempo las relaciones con estilos anteriores de rock que proponían una interpelación similar (Salerno; 2008).

Entre los rasgos que permiten distinguir a este subgénero se encuentra el desarrollo de los recitales dónde el público adquiere un protagonismo particular, fenómeno que inaugurado por la banda Patricio Rey y sus redonditos de Ricota, donde aparecen ciertos rasgos propios del fútbol como la presencia de banderas entre el público y la entonación de cánticos.

Uno de los principales trabajos académicos que abarca en el análisis de los recitales tanto lo que tiene que ver con los músicos como con el público, es el de Silvia Citro (1997) quien en su tesis acerca del papel de la dimensión corporal de ciertas prácticas socioculturales (específicamente el caso de los recitales de rock), propone la utilización de los conceptos de ritual y fiesta para el abordaje de fenómenos culturales propios de las sociedades complejas. En este trabajo explora asimismo el rol del movimiento del rock en las representaciones culturales de la adolescencia como etapa que posibilita la trasgresión del mundo adulto y toma, en su trabajo de campo, los recitales de la banda Bersuit Vergarabat entendiéndolos como fiestas rituales que legitiman tanto la trasgresión del mundo adulto como posiciones políticas contra el neoliberalismo imperante en los ‘90.

Al mismo tiempo, si tratamos de analizar estas prácticas (recitales) encontramos elementos propios de los rituales festivos, tanto en lo que refiere a los aspectos formales de la performance —por tratarse de prácticas colectivas con un desarrollo temporal y espacial tradicionalmente pautado que posibilita que ciertas creencias sean puestas en acto, recurriendo a diferentes lenguajes estéticos— como a la posibilidad de convertirse en un medio de construcción y legitimación de sentimientos, valores y normas compartidas, fundamentales para la conformación de identidades colectivas (Vila; 1985). De esta manera, podemos pensar al recital como una instancia ritual donde se conjugan un universo de sentidos, arraigados en la música y en las letras que se despliega y se escenifica en ciertas formas, usos e interacciones entre los cuerpos (Díaz;

2000). Desde este abordaje podemos pensar al concierto como una fiesta ritual que incluye dimensiones como las interacciones de los músicos entre sí, del público entre sí, del público con los músicos y de los rockeros con “otros” exteriores a la celebración.

Algunas cuestiones en torno a la corporalidad

En relación a nuestro trabajo de investigación, las bandas observadas fueron aquellas bandas más representativas del subgénero rock *barrial* como Los Ratones Paranoicos, Los Piojos, Bersuit Vergarabat, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Viejas Locas, Callejeros, La Renga e Intoxicados.

Como expresamos al principio de nuestra presentación, partimos de la concepción del recital como una fiesta que implica reglas de interacción diferentes a las de la cotidianeidad (Díaz; 2000) donde pautas y conductas que en otros momentos serían vedadas están permitidas². A modo de ejemplo, podemos observar en uno de los videos de un recital de Los Piojos cómo durante el tema “*Taxi boy*” el cantante se acerca al público mientras canta meneando la cola (en alusión a la letra de la canción) y luego el bajista se para atrás del cantante meneándose detrás suyo. Estas acciones observadas entre los músicos serían reprobadas en lo cotidiano, como también lo sería dentro de otros estilos rockeros ligados a un ideal de masculinidad más fuerte -como en el caso del heavy metal- donde actitudes con este tipo de provocaciones sería vistas con connotaciones homosexuales reprobadas por el público. Pero incluso en el caso de otras bandas del rock *barrial* esta situación sería improbable debido a que las interacciones entre los actores van a estar relacionadas a los valores y atributos que los músicos encarnan; en el caso de La Renga son los “muchachos” del barrio de Mataderos con un estilo más cercano al heavy metal³ ó en el caso de los Ratones Paranoicos ligados a una estética y a letras que pone dentro del régimen de lo decible, expresándolos como propios, ciertos tópicos como la marginalidad, el enfrentamiento con la autoridad, la referencia al consumo de alcohol y algunas drogas ilegales.

² Este es uno de los aspectos señalados por Bajtín acerca de las inversiones propias del carnaval en sus estudios sobre la cultura popular. Ver Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1930.

³ Hennion (2002) afirma que en la conformación de los gustos y los estilos musicales es tan importante el melómano que escucha como el ejecutante que toca. Es decir que son tan músicos unos como otros.

En esta misma línea de inversión de lo cotidiano, en el caso de la Bersuit Vergarabat se encuentran presentes elementos estéticos que podrían pensarse en relación al **realismo grotesco** (Bajtín; 1930) caracterizado por “exageración, hiperbolismo, la profusión, el exceso, son los signos característicos más marcados del estilo grotesco” (1930; 273). Estos significados en torno a la trasgresión festiva son “puestos en acto” en la performance de esta banda por medio de una estética similar a la del realismo grotesco y en las letras de las canciones, muchas de ellas de carácter cómico ó divertido, se encuentran alusiones ligadas a la sexualidad (“*Coger no es amor*”, “*La petisa culona*”), al enfrentamiento con los límites (“*Decile a tu mamá*”, “*La bolsa*”) y también a la locura (“*Iambo-Iombo*”, “*Veneno de humanidad*”). Lo que está presente es la idea de trasgresión desde diferentes planos: al control, a los límites, a lo “normal”, como una especie de “liberación” frente a la represión a través del cuerpo y en relación a la sexualidad así como al consumo de estimulantes (Citro; 1997). Los símbolos que la banda “encarna” suelen aparecer en tono paródico manifestando claramente los excesos y las inversiones de los símbolos, pensamientos e imágenes de la cultura “oficial” por lo bajo corporal y material (Bajtín; 1930).

Además de estas inversiones del orden de lo cotidiano, otro de los elementos a tener en cuenta es que en el recital es donde la “comunidad” –que incluye a músicos y a público- se reúne en un mismo espacio que se transforma, aunque sea por algunas horas, en territorio propio donde se da una apropiación del espacio público y donde todos los signos de pertenencia (ropa, vestimenta, peinados) se ponen juego. Este espacio funciona como ámbito cuyo núcleo fundamental está relacionado con el poder colectivo que delimita los “adentros” y los “afueras” tanto reales como simbólicos. Dentro de los reales, emerge el espacio físico del encuentro mientras que los segundos aparecen como lugares de identidad. Adentro es la fiesta (y también los excesos). Los espacios físicos se transforman con las banderas y hasta con modos particulares de ocuparlo. Así queda marcada una fuerte relación con el territorio: afuera, la ciudad se vuelve barrio y cuando se trata de la calle es ése el lugar a apropiarse: la esquina. La apropiación territorial - como valor simbólico- puede observarse fuertemente en las referencias de estas bandas tanto en lo que hace a las letras como a la apelación a cierta cotidianeidad en el trato entre los músicos e incluso con el público. Sin duda, los lugares comunes de circulación hacen a la idea de “comunidad” del rocanroll. Bauman (2002), en su análisis de las comunidades, hace hincapié en la relación entre éstas con los extraños y a la vez la relación entre las comunidades y los espacios. Para Salerno (2008), los rockeros ocupan

tres tipos de espacios distintos: las calles, los conciertos y los lugares rockeros que funcionan como locales específicos a los que asisten (especialmente durante los fines de semana). En el caso de lugares específicos para rockeros, en los que sólo se pasa música y por lo general no tocan bandas, estos espacios se encuentran muy marcados por todos los atributos estilísticos del rock. En este sentido, en los videos analizados de Viejas Locas, Los Ratonés Paranoicos y La Renga hay imágenes de escenas de recitales anteriores, de fotos viejas de la banda ó con invitados “famosos” al interior del campo rockero; estas inclusiones implican un anclaje con la biografía de la banda además de una apelación a la historia grupal propiamente dicha y a la pertenencia al barrio en el que nació la banda ó a sus comienzos. También las interacciones entre los miembros de estas bandas aparecen fuertemente ligada a una cierta cotidianeidad y donde se hace hincapié en el concepto de ser una de banda de “barrio”, resaltando la importancia del lugar de pertenencia geográfico, el barrio o la localidad, que indica un lugar de socialización clave de los jóvenes tanto músicos como concurrentes (Semán y Vila, 1999). Ligado a esto aparece la autenticidad (seguimos siendo los mismos mas allá del éxito) como un atributo positivo, como un bien simbólico integrado por diversos elementos de origen heterogéneo que cobra especial valor al interior del campo del rock y en especial del *rock barrial*. En este sentido, el rock tiene un sistema propio para otorgar autenticidad que permite, internamente, calificar a los rockeros y, externamente, distinguirlos de los no-rockeros y que incluye a muchos otros valores que los rockeros ponen en escena y disputan frecuentemente durante los conciertos. En este caso, la apelación a los orígenes de la banda y “confrontación” en paralelo entre el pasado y el presente de la misma permitiría confirmar que, como dice una célebre frase de La Renga, “*somos los mismos de siempre*”; es decir surgimos y seguimos de la misma manera, somos auténticos e iguales entre “nosotros”. La identidad rockera sanciona al que se “vende”, al “comercial”, al que no es un verdadero rockero y estos valores son puestos en juego en el recital y fuera de él tanto para el público como para los músicos. En el video “*Insoportablemente vivo*” de La Renga, por ejemplo, además de testimonios de los músicos en los inicios de la banda se van intercalando imágenes del recital actual con otras de recitales anteriores de los últimos quince años. Sin duda, estas imágenes refuerzan esta idea de un “nosotros” (Vila; 1985) que afirma el concepto de ser “*los mismos de siempre*”, más allá de si realmente el público (y los músicos) siguen siendo los mismos, como una forma de identidad y de comunidad que excede a los participantes “concretos”. Por otra parte, y reforzando este concepto, en el otra parte del

video hay intercaladas con las imágenes del presente recital otras del público en distintos conciertos de la banda y en particular del *pogo* durante un recital en el Estadio de Huracán (1999) bajo una lluvia torrencial. Allí, mientras la canción dice: “*yo sigo acá, insoportablemente vivo*” se puede ver al público saltando y agitando banderas, al bajista corriendo por el escenario y al guitarrista tocando al frente del escenario; es decir que tanto los asistentes como los músicos demostraron su “aguante”. Es importante señalar el valor del concepto del “aguante” entendido como una categoría ética, estética y una retórica⁴ que permite resistir (al dolor, al frío, a la lluvia), como capital simbólico se ostenta frente al ‘otro’ y que confiere prestigio dentro del propio colectivo (Salerno, 2008). En el denominado rock *chabón*, poseer “aguante” es necesario para ser un verdadero “roquero” poniéndose en juego, al mismo tiempo, la propia autenticidad.

El concurrir a un recital es entonces no solo un lugar para encontrarse con un espacio de socialización entre pares que comparten un momento festivo sino que implica una multiplicidad de sistemas simbólicos que se ponen en juego y donde aparece el *aguante* incluso en “la lógica de apoyar a un grupo, ir a verlo donde sea y sostenerlo hasta que logre popularidad es una forma de revancha simbólica: acompañar al grupo hasta consagrarlo, y en ese proceso, autoproclamarse como fan privilegiado”, señala Urresti (2002). El aguante es recíproco entre músicos y público y poseerlo brinda un importante capital simbólico al interior del campo en el cual se insertan los sujetos. A su vez debe ser entendido como una cuestión central en relación con autenticidad y a la resistencia colectiva frente al “otro” - chetos, policías, políticos, mundo adulto- como atributo positivo. En el caso de los músicos se distingue a los que son “*del palo*” de los “*chetos*”, a los músicos que “*se la aguantan*” de los que no, a los que “*dejan todo*” arriba del escenario de los que lo hacen “*por la plata*”; su *aguante* les otorga autenticidad lo cual les permite posicionarse en el campo y obtener legitimidad, a su vez, como artistas. Entre el público, el *aguante* también distingue a los “del palo” para referirse a los que tienen experiencia en contraposición con los recientes u ocasionales concurrentes. Entre las múltiples prácticas habituales están las de hacer *pogo* (baile en el cual saltan y se empujan entre sí), seguir a la banda adonde sea que se presente, vestir con algún logo o distintivo del grupo, tatuarse su nombre, llevar banderas y/o sombrillas a los recitales, cantar y conocer todas las canciones, etc.

⁴ Ver Alabarces 2004, Dodaro 2005; Garriga Zucal 2005; Moreira 2005; Salerno 2005; Alabarces y Garriga Zucal 2006; Garriga Zucal y Moreira 2006

Conclusiones

Algunas de las conclusiones provisionarias que podemos exponer es que en estas interacciones entre los actores presentes en los conciertos se pueden observar cómo están construidas diferentes corporalidades que constituyen diversas “rockeritudes”. Como hemos podido observar en algunos ejemplos, la propia construcción del video y la representación de los cuerpos de los músicos y del público en los medios audiovisuales va estar en relación a valores y atributos encarnados como propios al interior del campo rockero en general y del rock *barrial* en particular: Autenticidad, legitimidad, resistencia, suspensión del tiempo- espacio cotidiano y su consiguiente reconversión, entre otros. En ese sentido creemos que los conciertos son importantes para analizar la puesta en escena de las prácticas, valores y atributos anclados en el cuerpo - 'aguante'- porque condensan los elementos que nos permiten entender las interacciones entre cuerpo, ritual y sentido estructuradas como práctica. Los espacios de continuidad que nos permiten pensarlo como “comunidad” rockera, reforzada y complementada por mecanismos de identificación entre músicos y público, nos remiten nuevamente a la noción del recital como celebración que en tanto tal requiere de un “oficiante”, de un celebrante de este rito (cantante) donde se además la disolución momentánea de la individualidad en lo colectivo.

Bibliografía

ALABARCES, Pablo. *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina.* Buenos Aires, Colihue, 1993.

ALABARCES, Pablo; SALERNO Daniel, Silba; Malvina y SPATARO, Carolina. Música Popular y Resistencia (Cultural) en la Argentina: una discusión en torno de los significados del rock y la cumbia en Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (orgs.): *Resistencias y, mediaciones. Estudios sobre cultura popula.,* Buenos Aires, Paidós, 2008.

ALONSO, Alfredo y LATTENERO, Leticia. “Imagen institucional del rock” en *Revista Tramas de la comunicación y la cultura.* N° 52. p 48 a 54. 2007.

- BAJTÍN, Mijail.** *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais.* Buenos Aires: Alianza Editorial. 1987 [1930].
- BAUMAN, Zigmund.** *Modernidad Líquida,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- CITRO, Silvia** (inédito) *Cuerpos Festivo-Rituales: un abordaje desde el rock.* Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1997.
- _____ 2000b. “El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo.” *Cuadernos de Antropología Social* 12: 225-242.
- DÍAZ, Claudio** *Libro de viajes y extravíos: Un recorrido por el rock argentino (1965-1985),* Unquillo, Narvaja editor, 2005.
- GARRIGA, José y SALERNO, Daniel:** “Estadios, hinchas y rockeros: variaciones en torno al *aguante*” en Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (orgs.): *Resistencias y, mediaciones. Estudios sobre cultura popular,* Buenos Aires, Paidós, 2008.
- HENNION, Antoine.** *La pasión musical,* Barcelona, Paidós, 2002.
- PUJOL, Sergio.** “*Rock y dictadura*”, Buenos Aires, Emecé, 2005.
- PUJOL, Sergio.** “*Las ideas del rock*”, Rosario, Homosapiens, 2007.
- SALERNO, Daniel.** “Apología, Estigma y represión. Los hinchas televisados del fútbol” en Alabarces, P. Et al *Hinchadas,* Buenos Aires, Prometeo, 2005.
- SALERNO, Daniel.** “Corbata con saco gris: Subcultura y comunidad en el rock” en *Emergencias I: música, ciudad y hegemonía.* Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini", 2008.
- SALERNO, Daniel.** La autenticidad al Palo: los modos de construcción de las alteridades rockeras”, en *Oficios Terrestres* Nro 23, La Plata: UNLP, 2008. ISSN 1668-5431 (con referato).
- SALERNO, Daniel y SILBA, Malvina.** “Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas” en revista *Question* Nro 10. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2006.

SEMÁN, Pablo y VILA, Pablo. "Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal" en *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, (ed.) por Daniel Filmus, pp. 225-258. Buenos Aires: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales/EUDEBA. 1999.

URRESTI, Marcelo. "Culturas juveniles" y "Generaciones" en Altamirano, Carlos (comp.) *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

VILA, Pablo. "Rock Nacional: Crónicas de la resistencia juvenil", en *Los nuevos movimientos sociales*, en Elizabeth Jelin (comp.), Buenos Aires, CEAL, 1985.

VILA, Pablo. "Rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina", en Canclini Garcia(comp.): *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.