

Facultad de Ciencias Sociales
VIII jornadas de investigación

“El Futuro del País en Debate”

8 y 9 de setiembre 2009



Cultura, política,
instituciones y
valores: la
experiencia de
“Murga Joven” en
Montevideo
(1995-2007)

Fabricio Carneiro
Fiorella Rabuffetti

Cultura, Política, Instituciones y valores: la experiencia de “Murga Joven” en Montevideo (1995-2007) *

*Fabricio Carneiro y Fiorella Rabuffetti***

fcarneiro@gmail.com
fiorellarabu@yahoo.com.ar

Resumen

Este trabajo busca rastrear la historia institucional de la experiencia de Murga Joven desde el año 1995 al 2007 identificando los múltiples cambios institucionales realizados en el período, como una forma de aportar los insumos necesarios para comenzar a evaluar dicha experiencia como ámbito de diseño de política pública cultural.

El estudio se apoya conceptual y metodológicamente en el sistema de herramientas teóricas que ofrece el neoinstitucionalismo normativo. El supuesto esencial de esta perspectiva teórica es que el diseño institucional, en tanto conjunto de reglas formales, moldea el comportamiento de los actores pero no lo determina, puesto que éste resulta igualmente condicionado por las pautas informales de interacción que se van rutinizando entre los actores.

Desde esta herramienta teórica, la hipótesis que se defiende en este trabajo es que podemos entender los cambios institucionales que ha sufrido Murga Joven partiendo de las visiones que cada actor institucional ha creado de la experiencia. A lo largo de la misma, los cambios políticos se han mezclado con diferentes formas de entender la cultura, que a su vez son expresadas en distintos diseños institucionales.

Palabras clave: Política cultural -Cambio institucional -Valores

* Trabajo presentado en las VIII Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales, UdelaR, Montevideo, 8 y 9 de setiembre de 2009.

** Esta investigación se inició con los trabajos finales realizados de forma individual por los autores para el Taller de Políticas Culturales dictado por la docente María Inés de Torres en los años 2006 y 2007. Se profundizó luego en el 2008, a raíz del interés de los autores en unir sus esfuerzos para continuar desarrollando el estudio.

Introducción

Este trabajo busca acercarse a la rica y compleja experiencia de Murga Joven tomando como herramientas algunos desarrollos teóricos de la Ciencia Política contemporánea. Desde su surgimiento a finales del año 1994 y principios de 1995, Murga Joven se ha transformado en un verdadero “laboratorio” al momento de diseñar políticas públicas o espacios de expresión que tienen como objetivo un ámbito cultural. En este trabajo se intenta realizar una pequeña historia institucional de estos doce años de Murga Joven, dando cuenta de los cambios en los objetivos y su expresión institucional.

La atención está centrada en los actores institucionales que con gran variabilidad han sido los responsables de la organización del espacio: el TUMP (Taller Uruguayo de Música Popular) y la Secretaría de la Juventud (órgano dependiente del departamento de desarrollo social de la Intendencia Municipal de Montevideo). Ambos han sido dos actores importantes al momento de diseñar y repensar los cambios que ha sufrido el fenómeno, y a sus respectivas visiones sobre el mismo subyacen diferentes concepciones del espacio. La hipótesis que se defiende en este trabajo es que es posible entender los cambios institucionales que ha sufrido Murga Joven partiendo de las visiones que cada actor institucional ha creado de la experiencia. A lo largo de la misma, los cambios políticos se han mezclado con diferentes formas de entender la cultura, a su vez expresadas en distintos diseños institucionales.

En primer lugar, se desarrollan las herramientas teóricas -básicamente el neo-institucionalismo normativo- que constituyen la base conceptual y metodológica del presente trabajo. En una segunda instancia, se analizarán las visiones de los actores institucionales involucrados en la experiencia respecto al espacio de Murga Joven y a las múltiples transformaciones que ha sufrido a lo largo de estos doce años. A continuación, se realizará la historia institucional de Murga Joven, a efectos de interpretar los cambios institucionales que se han ido produciendo desde el marco teórico elegido, y así discriminar períodos, durante los cuales las respectivas visiones de los actores dialogaron de diferentes maneras.

I) Para entender el proceso: el neo-institucionalismo normativo como marco teórico

El marco teórico a utilizar se ubica dentro de una concepción teórica que se ha vuelto dominante en la Ciencia Política en estos últimos años: el neoinstitucionalismo. Sin embargo, como señalan diferentes autores, se pueden encontrar distintas vertientes bajo el mismo paraguas teórico neoinstitucionalista. Guy Peters, por ejemplo, identifica por lo menos siete versiones de esta teoría (Peters, 2003): el institucionalismo normativo, el de elección racional, el histórico, el empírico, el sociológico, el de representación de intereses o de redes y el internacional. En este trabajo partiremos de algunos supuestos del neoinstitucionalismo en su versión normativa para analizar la experiencia de Murga Joven en Montevideo.

El rasgo básico del institucionalismo normativo es que toma en cuenta el diseño institucional en el que se mueven los actores (aspecto formal); pero también presta atención a las percepciones que los propios actores tienen de estas reglas formales. Según los primeros propulsores de esta corriente en la Ciencia Política, James March y Johan P. Olsen (1996), las instituciones no condicionan la conducta de los individuos de una forma homogénea -de ahí su crítica a la teoría de la elección racional- sino que esta condición depende de la evaluación que cada individuo hace de la institución en la cual está inserto. En este sentido los autores hablan que en cada institución existe una “lógica de lo adecuado” que no necesariamente debe corresponderse con los incentivos que para un marco teórico de elección racional imponen las instituciones. Esta lógica de lo adecuado se acerca mucho a lo que O’Donnell ha denominado en los estudios sobre la democracia en América Latina, “otra institucionalización” (O’Donnell 1996: 5-28), haciendo referencia precisamente a comportamientos y rutinas altamente institucionalizados que difieren de las reglas formales que las instituciones democráticas imponen.

La institución moldea el comportamiento de los actores pero no lo determina, ya que este comportamiento va a depender también de cómo el actor evalúe a la institución. Esta cierta complejidad que impone la teoría normativa al comportamiento de los actores es tal vez, como dice Peters, su mayor virtud. Se acerca a las preferencias de los actores desde un punto de vista endógeno a la institución.

Las reglas formales son vistas desde esta perspectiva como elementos fundantes, que imponen un primer marco de preferencia a los actores, el cual puede ser reforzado o

debilitado -dependiendo de las intenciones subyacentes detrás de la norma formal- por la rutina desarrollada por los actores. Las normas formales y las pautas informales de interacción son las que producen el proceso de institucionalización, creando un marco más o menos estable para la toma de decisiones. Como se observa en esta teoría el cambio institucional se hace complejo, ya que no basta con cambiar el diseño institucional formal para cambiar las preferencias de los individuos, sino que es necesario también insuflarle ciertos valores a la institución y que éstos pasen a estar dentro de los cánones de preferencia de los individuos.

En base a estos supuestos de la teoría normativa, se intentará de analizar e identificar aquellos períodos de cambio en la política de Murga Joven. Estos cambios son los que aparecen como “formales” dentro del presente marco teórico, pero, como se ha explicado, estas normas formales condicionan la conducta de los individuos de forma externa, imponen un primer marco de referencia que puede o no ser respetado por el individuo. Si los integrantes de la institución actúan tomando en cuenta los incentivos formales que la institución brinda, podemos decir que los individuos han internalizado aquellas preferencias formales y al no existir diferencias entre las reglas formales y la lógica de lo adecuado, la institución se ha institucionalizado.

El diseño institucional es la forma que se elige para llevar a cabo los objetivos de la política. Como se explicó, este marco formal impone lógicas de funcionamiento y restricciones a los actores que intervienen en la política, ya sean institucionales o no institucionales.

Cuando hacemos referencia a los valores implícitos en la estructura formal de una institución y su relación con los cambios a nivel político, hablamos de “conexión de sentido”². Toda política pública fija sus objetivos e intenta desarrollarlos a través de un diseño institucional determinado. La política cultural, desde el momento en que se la considera como política pública, no está exenta de aquel proceso. La conexión de sentido hace referencia a la forma en que los valores que sustentan las visiones sobre la

² Este concepto fue extraído de José Álvaro Moisés. “Estructura Institucional do sector cultural no Brasil”, en Cultura y democracia. Volumen 1, Ediciones del Fondo Nacional de cultura. Río de Janeiro, 2001. Si bien el autor no lo define claramente, este concepto representa el supuesto básico de su trabajo y se podría entender diciendo que las estructuras institucionales en cultura representan visiones de mundo, objetivos, identidades. En este trabajo el autor busca las conexiones de sentido entre estructuras institucionales que organizan y regulan las actividades culturales y las estructuras políticas de la sociedad. Bajo estos supuestos desarrolla la historia institucional de las políticas culturales en el Brasil, prestando atención a cómo varía la estructura institucional de acuerdo a cambios políticos. El concepto de estructura institucional bien podría asimilarse al de diseño institucional; optamos por este último porque a nuestro entender rescata el espíritu creador que toda institución tiene.

experiencia de Murga Joven se expresan en lo institucional, incentivando determinados comportamientos acorde con los valores impulsados. Dentro de esta perspectiva la conexión de sentido se daría entre los valores impulsados por los actores y su expresión a nivel institucional a través de normas y rutinas formales o informales.

Ahora bien, el diseño institucional entendido como reglas que intentan encauzar la conducta de los actores, impone lógicas de funcionamiento más allá de los objetivos que fundamentaban aquel diseño, es por eso que reviste importancia el diseño institucional por el cual se expresa una política pública. Por ejemplo, un decisor de políticas podría diseñar un programa con objetivos muy claros y al mismo tiempo ejecutar el programa bajo un diseño institucional que no impulse aquellos objetivos. Si a eso se le suma que deberá también tomar en cuenta cómo las personas que participan del programa evalúan ese diseño, la relación se vuelve sumamente compleja.

Tomando como marco estos supuestos, se procurará identificar cambios y quiebres en la política cultural de Murga Joven durante el período que va desde 1995 al 2007, buscando analizar los posibles cambios en la estructura de valores implícita en las reglas formales que la institución impone y su conexión de sentido con los cambios a nivel político que se han realizado durante el período de estudio.

Murga Joven como institución

Esta investigación toma la experiencia de Murga Joven como una institución. Este enfoque tal vez pueda parecer un tanto extraño, por lo que resulta necesario aclarar en que sentido puede entenderse la experiencia de Murga Joven de esta forma.

Como señala Peters en su estudio sobre las diversas corrientes del neoinstitucionalismo en Ciencia Política, la palabra institución se utiliza libremente y con una precisión muy limitada (Peters, 2003) lo que otorga aún más relevancia a un intento de definición, por más general que pueda parecer. En este sentido, se entiende por institución: *“un conjunto de reglas y valores normativos que influyen sobre los miembros institucionales; así como también el conjunto de las rutinas que se desarrollan para poner en ejecución e imponer esos valores”* (Peters 2003: 51). Esta definición es coherente con la perspectiva del neoinstitucionalismo normativo desarrollada anteriormente; la primera parte de la definición hace referencia al conjunto de reglas formales, mientras que la segunda parte toma en cuenta los comportamientos informales.

Tomando como sustento estas definiciones, es posible argumentar que la experiencia de Murga Joven en sus doce años de existencia ha intentado generar un conjunto de rutinas y de comportamientos sustentados en un mínimo contenido formal pero con un fuerte impulso valorativo y normativo. Éste puede rastrearse en las visiones de los dos actores institucionales que han influido en la política -TUMP y Secretaría de Juventud. En este trabajo se intentará extraer el conjunto de tópicos que están presentes en estas visiones y que -como se verá- han llevado al distanciamiento entre los actores.

II) Dos visiones sobre un mismo proceso

A- La visión del TUMP

1) Los principios teórico-prácticos del proyecto presentado por el TUMP a la IMM

La visión del TUMP acerca de cuáles deben ser los valores que promueva el espacio de Murga Joven, desde los inicios -en los talleres barriales- hasta la actualidad - con el Encuentro de Murga Joven en el marco de la Movida Joven- está plasmada en el proyecto que sus docentes elaboraron y presentaron en 1994 a la IMM. El mismo se sustenta en tres líneas de trabajo teórico-prácticas que se describen a continuación.

a- Educación por el arte

Es fundamental señalar que el proyecto formulado por el TUMP era de tipo educativo. Dentro de las diversas metodologías pedagógicas que existen, el proyecto optaba por la educación por el arte, “*inclusiva, no competitiva, centrada en lo expresivo*” (Brum 2006a: 3). De acuerdo con esta concepción, todos los seres humanos son artistas: el éxito de la tarea educativa no radica por tanto en lograr resultados considerados “de alta calidad artística” para quienes pueden verlos desde afuera, sino en el proceso de aprendizaje como proceso de crecimiento personal, de mejora de la autoestima individual y grupal. Dicho de otro modo, la educación por el arte no se guía en función de lo establecido en las “*instancias de consagración*”³, sino que apunta a lograr un equilibrio entre la calidad artística necesaria para motivar la experiencia y las

³ “*As instâncias de consagração consistem num conjunto de indivíduos, grupos, eventos e instituições a quem se reconhece competência para avaliar e classificar obras, autores e movimentos estéticos. É claro que, no cotidiano, essa competência está sempre sendo questionada, pois a luta pela consagração – em que se embatem os artistas – também envolve a luta pelo reconhecimento de autoridade e pelo acesso às posições de avaliação e classificação*” (Bourdieu, 1974, en Durand, 2001).

posibilidades del contexto social y cultural en que ésta se llevada a cabo (Brum 2006a: 3).

b- Educación popular

El proyecto del TUMP apuntaba a combinar la educación por el arte de los jóvenes -en particular la educación musical- y los principios de la educación popular -específicamente a través de la música popular, y de la murga como música popular.

La educación popular supone, por un lado, la existencia de una relación horizontal entre el educador y el educando, de modo que ambos enseñan y aprenden del otro, en el entendido que *“todos somos depositarios de diferentes saberes”* (Brum, 2006b: 6). Esto permite además flexibilizar los conocimientos que se busca transmitir, y la forma cómo son transmitidos.

En particular, según Brum, la música popular tiene un gran *“potencial socializador y constructor de identidad, (...) como estimuladora de la autoestima colectiva, como cohesionadora del tejido social y como vehículo para desarrollar el protagonismo ciudadano en la vida cultural de las comunidades”* (Brum 2006b: 3). Esto, gracias a la naturaleza comunitaria, oral y práctica -*“aprender haciendo”* (Brum, 2006b: 6)- de sus mecanismos de transmisión, que la convirtieron en un *“patrimonio artístico colectivo”* (Brum 2006a: 3). Reconociendo y tomando del acervo popular los saberes que le son propios, se coloca a los integrantes de la población-objetivo de la experiencia -en este caso los jóvenes- *“como hacedores y no como meros receptores pasivos de la vida cultural artística”* (Brum 2006a: 3).

Según el libro *La experiencia de Murga Joven: compartiendo la alegría de cantar* (Brum 2001), en 1994 cuando se plantea el proyecto de Murga Joven, tres eran los modelos de educación musical existentes en nuestro país: el modelo cultural oficial, el modelo cultural transnacional y el modelo cultural popular⁴ (Brum 2001: 7). Se sostiene que los dos primeros modelos tienen difusión asegurada en el marco de un proceso de globalización que incluye el aumento en la velocidad e intensidad de los flujos de bienes simbólicos, a diferencia el tercer modelo, que ha sido históricamente subvalorado como componente de la identidad nacional y no se ajusta a lo valorado desde los otros dos modelos.

⁴ El primer modelo, lo *“imparte el Estado a través de sus instituciones, (está) básicamente destinado a reproducir el esquema racionalista de valoración de la música culta europea”*. El segundo es *“el modelo cultural transnacional que difunden los medios masivos de comunicación, manejado según los intereses económicos y culturales de la industria musical”*. Y por último se halla *“el modelo cultural popular que en general se reproduce por transmisión oral y por las costumbres y valores musicales arraigados y desarrollados históricamente y/o contemporáneamente en la comunidad”* (Brum, 2001: 7).

En este marco, el proyecto presentado por el TUMP apunta a desarrollar espacios de inserción social para los jóvenes acercándolos a la música popular como “*patrimonio artístico colectivo*” (Brum 2006a: 3), que encierra un saber artístico popular, creador dinámico de identidad, y en particular al género murguero. Se trata de “devolver la murga a las esquinas”, para que los jóvenes se “empoderen” de la misma, definiendo y redefiniendo su identidad cultural desde “*la diversidad y la pluralidad*” (Brum 2001: 9) que se promueve al abrir el abanico de posibilidades estéticas, musicales y culturales a nuevas formas de sonoridad.

Según Brum, dentro de los diversos géneros que agrupa nuestra música popular, la murga posee varias características que la hacen particularmente adecuada como vehículo de integración social de los jóvenes. Primeramente, la murga es gregaria, es decir, se construye en base a la existencia de un grupo. Esto implica que los participantes desarrollen lazos de solidaridad entre sí, dando lugar a una cohesión y sentido de pertenencia que aportan a la construcción de la identidad individual y colectiva. En particular, la murga motiva la concurrencia a los ensayos de familiares, amigos y vecinos de los integrantes dando lugar a un amplio espacio de socialización.

En segundo término, la murga como género musical es “antropófaga”, en palabras de Brum, ya que absorbe cualquier otro género, nacional o extranjero, integrándolo a su sonoridad, de manera que se escuchará rock, cumbia o pop “murgueados”, con su sonido original transformado por los códigos musicales de la murga. Esto hace que la murga sea muy atractiva para los jóvenes como medio de expresión, puesto que pueden tomar los estilos musicales propios de su tiempo y reformularlos desde la murga, fusionándolos en algo que constituye una creación única, propia del colectivo. De hecho, desde el momento en que la murga “*en lo musical permite desde la tradición incorporar elementos contemporáneos sin conflictos, ya que tanto rítmica, melódica y conceptualmente la murga es por definición abierta a todos los estilos*” (Brum 2001: 10), el carácter tradicional de la murga que la vincula al pasado no ha sido en absoluto un impedimento para que el género mantenga su vigencia entre los jóvenes de hoy, los cuales se nutren de esa tradición a la vez que la reformulan, para definir su propia identidad. Identidad ésta, además, que absorberá cualquier elemento (musical, estético, conceptual) que pueda representarle una amenaza.

Por otra parte, la murga, tal como propone el modelo de educación por el arte, supone la integración de diferentes habilidades artísticas -el canto, la actuación, la

expresión corporal, las artes plásticas, tanto en la indumentaria como en el maquillaje-en un espectáculo que además, se renueva año a año.

Por último, en el marco de una crisis de lo político, la murga constituye un ámbito de participación política heterodoxo, en un espacio público en redefinición. En este sentido, se trata e un ámbito de construcción de ciudadanía. Según Brum, con frecuencia se “*banaliza los espacios expresivos y de musicalización colectiva como simples convocadores de ciudadanía y no como formadores de la misma*” (Brum 2006a: 5). La apuesta a la construcción de ciudadanía implicaría, además, un debate público sobre qué tipo de ciudadano se pretende formar mediante el arte y, en definitiva, cuál será el concepto de cultura subyacente.

c- Metodología de trabajo en talleres

El tercer principio que sustenta el proyecto presentado por el TUMP es el de la metodología de trabajo en talleres, la cual se aplicó plenamente entre los años 1994 y 1998 inclusive, en los talleres barriales dictados por docentes del TUMP. Esta metodología apunta a romper el vínculo jerárquico entre el docente y el alumno, estableciendo por el contrario, que ambos son depositarios de saberes mutuamente enriquecedores en potencia.

En una primera instancia, se realiza la integración grupal e introducción a la murga, a la vez que se busca “*generar por consenso sobre pautas disciplinarias, roles, responsabilidades, sentido de pertenencia, identidad, viabilidad del grupo y su proyección, etc*” (Brum 2001: 16). En un segundo momento, se busca desarrollar las habilidades artísticas fundamentales para montar una murga y comenzar a armar el espectáculo a presentarse ante el público, de acuerdo a los intereses de los integrantes del taller (Brum 2001: 16). En una tercera etapa se asignan los roles dentro del grupo (director escénico, coro, arreglos, batería, personajes) y se busca cubrir los rubros técnicos, como vestuario, maquillaje, etc, para lo cual se acercan familiares, vecinos, y amigos de los integrantes de la murga. Finalmente, se realiza la proyección comunitaria del trabajo realizado, exhibiendo el espectáculo montado en los diferentes barrios de Montevideo. Esto permite a los integrantes del grupo estar en contacto con diferentes públicos, y “*tomar conciencia de la responsabilidad individual y grupal que asumen al “pararse” en un escenario*” (Brum 2001: 17). Algunos grupos, que demuestran aptitudes “*objetivas y subjetivas*” (Brum 2001: 17) para participar en el carnaval de los barrios que organiza la IMM a través de los Centros Comunales Zonales (CCZ), se

presentarán en febrero y marzo en los desfiles barriales y escenarios móviles municipales.

Uniando los tres ejes del modelo, puede decirse que: “(...) *la música popular mediante la transmisión “oral” y mediante el “hacer aprendiendo” pone el énfasis primario en los caminos y las búsquedas y no en los “resultados finales y evaluables”, y coloca al “iniciado” en relación horizontal con el “portador de conocimientos”, siempre en un ámbito de respeto implícito entre el que “tiene” el saber y el que quiere aprenderlo*” (Brum, 2006b: 1).

2) La posición del TUMP sobre las transformaciones que ha sufrido Murga Joven

Si bien desde el TUMP se considera positivo que la convocatoria de Murga Joven haya crecido en términos de cantidad de participantes y espectadores existen discrepancias respecto al manejo de este crecimiento por parte de la IMM, el cual habría en cierta medida “desvirtuado” los principios en que se sustentó el proyecto al inicio.

Según Brum, así como en un comienzo el acercamiento de los jóvenes a la murga fue producto de un estímulo dado por docentes murguistas, quienes mostraron a estos jóvenes nuevas posibilidades expresivas, hoy por hoy no basta con propiciar la formación de un espacio donde los jóvenes puedan participar y expresarse -el Encuentro de Murga Joven- para que la murga sea un vehículo de construcción de identidad. Es necesario que los murguistas, portadores de un conocimiento y una tradición propios del género, continúen estando fuertemente involucrados en el proyecto para que el mismo logre la inserción social de los jóvenes, en particular la de aquellos en situación de marginación.

Además, “*el poder de gestión del espacio educativo con la música popular*” se habría ido “*desplazando de los músicos a los políticos con las nefastas consecuencias previsibles*” (Brum, 2006b: 7). En otras palabras, el fenómeno de Murga Joven habría adquirido carácter de “botín político”, debido a su gran impacto público a partir de una reducida inversión.

Por otro lado, a través del Concurso de Murga Joven y el gran protagonismo que ha cobrado en el Encuentro, se estaría promoviendo demasiado la competencia, debilitándose así los lazos de solidaridad intergrupales. Al mismo tiempo, los talleres barriales fueron quedando atrás, y la organización de los talleres de integración en el marco del Encuentro de Murga Joven se volvió más compleja, debido en parte a la gran cantidad de jóvenes inscriptos.

En particular, desde el momento en que se introdujo en el Encuentro un concurso, fue necesario elaborar un reglamento para el mismo, lo cual se habría hecho de manera más bien unilateral por parte de la Comisión de la Juventud, sin darse lugar a la propuesta del TUMP, que consistía en elaborar dicho reglamento en base al diálogo y al consenso entre los diferentes actores, en especial teniendo en cuenta los aportes de los jóvenes. La Comisión Fiscal que funciona desde 2005, integrada por representantes de cada murga, y cuya función es fiscalizar el desarrollo del concurso en base al reglamento elaborado por la Comisión, habría generado grandes rivalidades entre los jóvenes encargados de aplicar el reglamento y los demás.

Por otra parte, el TUMP considera que cada vez más, lo que fue un embrión de modelo alternativo al carnaval oficial en los inicios del proyecto, se va acercando al modelo competitivo del carnaval profesional. En particular, los incentivos dados para el pasaje de jóvenes y grupos, tentados de probar suerte en el carnaval profesional, de un circuito al otro, ha “descabezado” en algunos casos la “pirámide” de Murga Joven, por la cual los que recién ingresan en la experiencia son “apadrinados” por quienes llevan más tiempo dentro de la misma.

En lo que respecta al perfil de los jóvenes que participan activamente de Murga Joven, el Encuentro se habría ido convirtiendo poco a poco en un espacio de clase media, de manera que aquellos jóvenes provenientes de sectores carenciados que se habían aproximado a la murga a partir de los talleres barriales, se fueron alejando. Dado que no todos los grupos están en iguales condiciones de competir, quienes acceden con más dificultad a los medios para organizarse están más expuestos a sentirse “discriminados” o en extrema inferioridad de condiciones y optan por abandonar el concurso.

B- La visión de la Secretaría de la Juventud

1) Murga Joven como espacio de expresión para los jóvenes

Para la Secretaría de Juventud, el objetivo primario del Encuentro de Murga Joven es propiciar la conformación de un espacio donde los jóvenes puedan participar y expresarse con libertad. El rol de la Secretaría en ello sería el de proporcionar la estructura organizativa necesaria para que el espacio funcione.

Tanto los elementos del diseño institucional que se han mantenido desde el inicio de la experiencia -en particular el formato de concurso- como las novedades que

recientemente se han incorporado a dicho diseño institucional -en particular, la prueba de admisión- dan cuenta de ciertos valores que a través de la estructura de organización implementada se promueven. Así, se apunta a que el Encuentro genere una gran convocatoria, tanto a nivel de público como de murgas que se presentan en un marco de “competencia sana” entre éstos últimos.

El aporte positivo que la competencia puede hacer a este espacio, según la Secretaría, es el de garantizar el surgimiento, a partir del Encuentro, de productos con buen nivel artístico, de acuerdo a los estándares manejados por el jurado, que se supone representativo de las tendencias del género murguero como expresión artística. De manera que el diseño institucional que la Secretaría de la Juventud ha venido propiciando desde su lugar de organizadora, ha ido consolidando el espacio de Murga Joven como una instancia de consagración.

Esto se ha dado progresivamente, a medida que la convocatoria de Murga Joven creció hasta volverse un fenómeno masivo (ver gráfico 1), y la posibilidad de asistir gratuitamente a los espectáculos de las murgas jóvenes se convirtió en un verdadero servicio cultural brindado por la municipalidad a la población. Servicio cultural éste que implica, desde asegurar el cumplimiento de ciertos niveles mínimos de responsabilidad entre los grupos participantes (por ejemplo, en cuanto a que no deserten del concurso poco tiempo antes de presentarse ante el público, con la programación ya armada), hasta garantizar cierta calidad del espectáculo brindado.

En cuanto al carácter “sano” de la competencia, ésta es definida como tal en relación a la que se genera en el carnaval profesional, valorada negativamente por la Secretaría en tanto allí se generan fuertes rivalidades entre los participantes. Murga Joven constituiría por lo tanto, un “modelo alternativo” al del carnaval oficial en términos del código de valores en función del cual son incentivados a comportarse los participantes, dentro y fuera del concurso. Dicho código se establece, entre otras cosas, a través de las reglas que pautan la participación (ver cuadro 2), que fueron diseñadas específicamente en contraposición a las del carnaval oficial⁵.

⁵ Respecto de este punto, es interesante observar que en las bases del 4to Encuentro de Murga Joven, en el 2001, se establecía que: “La finalidad del concurso apunta a conformar un ámbito de actividades que apunten a la promoción y difusión de la expresión murguera procurando el logro de un espacio de expresión **alternativa** al carnaval profesional a través de una instancia autogestionaria que posibilite la canalización de inquietudes, propuestas y expresiones juveniles” (Énfasis propio). Nuevamente, en las bases del 10º Encuentro de Murga Joven, en el 2007, se señalaba: “La finalidad del mismo (del concurso) es estimular, motivar y conformar un ámbito alternativo que apoye la promoción y difusión de la expresión murguera, procurando el logro de un espacio de expresión a través de una instancia autogestionaria que posibilite la canalización de inquietudes, propuestas y expresiones juveniles”.

Sin embargo, de acuerdo a la Secretaría, son con frecuencia los propios jóvenes que participan del Encuentro quienes reclaman que las pautas que regulan la competencia en ese espacio se asimilen a las que rigen en el carnaval profesional.

2) La posición de la Secretaría de la Juventud sobre las transformaciones que ha sufrido Murga Joven

Uno de los primeros cambios sustanciales que se produjeron en la experiencia, al año siguiente del 1er Encuentro de Murga Joven, fue la suspensión de los talleres barriales. La razón habría sido, según la Secretaría, la inestabilidad que implica la fuerte deserción y ausentismo durante el año de los concurrentes a los talleres. En particular, la experiencia introducida por el TUMP de capacitar a ex integrantes de talleres para apoyar a las murgas jóvenes que recién están comenzando en diferentes puntos de la ciudad, no habría funcionado.

De acuerdo a la Secretaría, el enorme crecimiento de la convocatoria de Murga Joven es muy positivo, aunque el aumento de la cantidad de grupos participantes ha generado cambios no tan positivos en la naturaleza del fenómeno, por ejemplo se ha perdido el contacto “cara a cara” entre los integrantes de todas las murgas. No obstante, los lazos de solidaridad y ayuda mutua entre los grupos participantes del Encuentro se habrían mantenido. De todas formas, la Secretaría apunta a que el Encuentro recupere parte del potencial integrador que ha perdido debido a las dimensiones que ha adquirido: en el 2007, por ejemplo, se retomaron los talleres de integración en días previos al inicio del Encuentro (ver cuadro 2).

Por otra parte, al dar cita a tantos grupos, el Encuentro reúne jóvenes con objetivos y preparaciones en murga muy diversas, pero estos orígenes distintos no serían impedimento para el encuentro entre los jóvenes, por las mismas características del género musical. En particular, según la Secretaría los jóvenes provenientes de sectores carenciados no necesariamente están en inferiores condiciones en el momento de la competencia. Tampoco se avala desde la Secretaría que progresivamente se haya homogeneizado el perfil socio-económico de quienes se presentan al Encuentro.

C- Diferentes formas de entender la cultura

Tomando en cuenta las posturas esbozadas en los apartados anteriores, se elaboró una tipología que da cuenta de las diferencias entre el TUMP y la Secretaría de Juventud (cuadro 1), en términos de los valores que impulsan, el diseño institucional que escogen para promover esos valores; y la forma en que evalúan los resultados de la política. Si bien estas dimensiones de análisis son pasibles de diferenciación analítica, están claramente relacionadas en la medida en que podríamos decir que la postura de cada actor frente al diseño institucional y frente a la forma de evaluar la política surge directamente de la visión que tenga sobre el proceso de la experiencia de Murga Joven y, de forma más general, sobre el rol de la cultura.

Cuadro 1

TUMP		Secretaria de la Juventud
Valores que se intenta promover	Trasmisión del lenguaje murguero basada en las ideas de la pedagogía popular educador-educando.	Se valora la expresión de los jóvenes a través de la sana competencia entre los diferentes grupos.
Diseño institucional elegido	Diseño institucional horizontal, en la modalidad de encuentro. Se impulsa el intercambio horizontal entre actores, mancomunados bajo los valores comunitarios. Se otorga poco valor a las instancias de consagración	El diseño institucional toma la modalidad de concurso, con prueba de admisión en la cual se eligen aquellos exponentes que lleguen a un cierto nivel artístico. Se valora las instancias de consagración como evaluador del nivel artístico
Formar de evaluar la política	Se coloca el énfasis en el proceso y no tanto en los resultados entendidos como calidad artística. Se prioriza por tanto la forma cómo se llegó al producto final.	Se coloca el énfasis en los resultados artísticos de las diferentes murgas y en el poder de convocatoria que tiene el concurso. La evaluación prioriza por lo tanto el producto final.

Aunque en la visión del TUMP la cultura y específicamente la cultura popular, es una herramienta de expresión muy fuerte y un generador de identidad -a partir de la transmisión del conocimiento que surge de la música popular- no por ello se circunscribe lo popular a lo tradicional y folklórico, opuesto a los elementos más modernos de la cultura. Por lo tanto, no se considera que lo popular sea un conocimiento a ser rescatado frente al dominio devastador de la cultura de masas impuesta por el mercado.

En definitiva, la visión del TUMP no se corresponde con la visión de lo popular que García Canclini (1987) denomina folklorista. En efecto, en la visión del TUMP existe espacio para la resignificación cultural; lo popular no se asocia a un puritanismo

tradicionalista -que muchas veces peca de simplista y conservador- sino más bien a lo contra-hegemónico, que se define de forma dinámica de acuerdo a la posición que ocupa frente al modelo dominante (García Canclini 1987: 5)⁶. De hecho, el género murguero convive y resignifica pautas tanto del modelo cultural oficial como del de mercado, murgueando rock, pop, cumbia e incluso composiciones de lo que se identifica como música racionalista europea.

En la visión de la Secretaría de la Juventud es más difícil encontrar una concepción sobre la cultura. La Secretaría no observa a la experiencia como un proceso educativo de transmisión y resignificación de conocimiento, sino más bien como un espacio de expresión para los jóvenes que convive junto con otros espacios que aparecen en la Movida Joven como la danza, el teatro, el candombe y hasta encuentros de cortometraje. Murga Joven y la Movida Joven en general, son espacios para que los jóvenes muestren lo que hacen, lo que les interesa; que en este caso el interés de los jóvenes esté en el ámbito cultural es lo que lleva a la Secretaría a abrir un espacio en ese ámbito⁷. Mientras que lo importante en la visión de la Secretaría es la cultura como herramienta de expresión, resaltándose e incluso, acotándose la cultura a su componente expresivo, en la visión del TUMP se diferencian varias dimensiones de lo cultural: como generador de identidad, como expresión artística, como resignificación de un conocimiento popular.

Las demás bifurcaciones tanto a nivel del diseño institucional como en la forma de evaluar la política pueden ser entendidas a partir de estas diferencias al momento de concebir lo cultural y su rol como herramienta de expresión.

III) Historia Institucional de la Experiencia de Murga Joven

A- Cronología

Siguiendo a José Álvaro Moisés (Moisés 2001), el análisis de la experiencia se sustentará en la identificación de cambios institucionales -en las reglas de juego que pautan el espacio- y políticos -en los actores designados políticamente involucrados en el diseño de las pautas institucionales- que marcan diferentes períodos del proceso. El

⁶ Como se vio el modelo dominante estaría integrado por la cultura oficial que imparte el Estado en sus instituciones y por otro lado la que imparte el mercado. Ver página 7 de este trabajo.

⁷ El hecho de que la Movida Joven dependa de la Secretaría de Juventud y no del Departamento de Cultura de la Intendencia no es un hecho casual. La Secretaría lleva a cabo políticas para jóvenes y es en la medida en que éstos se interesan en ámbitos culturales, que desde la política de juventud se abren espacios de expresión cultural.

cuadro a continuación muestra los períodos identificados y los respectivos cambios institucionales y políticos a los que está asociado cada uno.

Cuadro 2⁸

Período	Cambios Institucionales	Cambios Políticos
1995	5 Talleres barriales dictados por docentes del TUMP mediante convenio con el Departamento de Cultura de la IMM – Los grupos allí conformados realizan desfiles barriales y se presentan en los escenarios móviles de la IMM	Gestión de Fernando Cáceres
1996-1997	Talleres barriales dictados por docentes del TUMP mediante convenio con la Secretaría de la Juventud de la IMM – Se incorporan 5 nuevos talleres	
1998-2000	<p>1er Encuentro de Murga Joven, dentro de la Muestra de Arte Joven; realizado en los Talleres de Don Bosco; abierto a cualquier grupo que se quiera presentar – Bases: límite de edad: 30 años; límite de tiempo para presentar la propuesta: 30 minutos; el espectáculo no puede haber sido presentado en el carnaval oficial previamente; jurado integrado por 3 miembros; el jurado es deliberativo y evalúa el espectáculo en su totalidad; destaca las mejores propuestas – Incluye talleres de integración y de capacitación, estos últimos brindados por docentes del TUMP – Antes y después del Encuentro se llevan a cabo reuniones entre los jóvenes y los responsables de la organización por el TUMP y la IMM – En enero y febrero se realizan salidas al carnaval alternativo, en los escenarios móviles de los Centros Comunales Zonales de la IMM.</p> <p>1999: • Es el último año en que se desarrollan talleres barriales. • La primera etapa del Encuentro se lleva a cabo en los Talleres Don Bosco y la segunda etapa en el Teatro Municipal de Verano “Ramón Collazo”. • Inauguración del Desfile Oficial de Carnaval con 25 jóvenes murguistas.</p> <p>2000: • Las bases reglamentan el Encuentro en su modalidad “concurso”⁹. • Jurado integrado por un miembro electo por la Secretaría, otro por el TUMP y otro por los jóvenes participantes. • Comienzan a entregarse premios en dinero a las propuestas destacadas por el jurado</p>	
2001-2003	<p>El Encuentro de Murga Joven pasa a ser parte de la Movida Joven.</p> <p>2001: • Se establece que el jurado seleccionará para la primera etapa a 25% de los grupos que se presenten. • Todas las murgas participantes del Encuentro pueden participar en el “Espacio Murga Joven” del Desfile Inaugural del Carnaval Oficial, y en los escenarios alternativos y corsos barriales; las murgas seleccionadas para la segunda etapa deben participar del “Espacio Murga Joven”, y se alternarán en los escenarios barriales municipales.</p> <p>2002: • La primera etapa del Encuentro se lleva a cabo en el Club Defensor Sporting y la segunda etapa en el Teatro Municipal de Verano “Ramón Collazo”. • Desfile Inaugural de la Movida Joven.</p> <p>2003: • Se realizan talleres de capacitación dirigidos a integrantes de murgas jóvenes¹⁰ que quieran ser animadores en los talleres del Encuentro, y ese mismo año los talleres pasan a ser dictados tanto por animadores como por los</p>	Gestión de Gonzalo Reboledo

⁸ Este cuadro fue elaborado a partir de las bases del Encuentro de Murga Joven disponibles (es decir, desde 1999 en adelante), y de los datos aportados por el libro *Compartiendo la alegría de cantar: la experiencia de Murga Joven en Montevideo, 1995-2001* (IMM-TUMP, Montevideo). A menos que se especifique que una regla establecida fue eliminada, debe entenderse que los cambios instaurados se mantienen de un año al siguiente.

⁹ En las bases de 1999, aún no se habla de “concurso”.

¹⁰ Los integrantes fueron seleccionados por la Secretaría en base a sus méritos.

	<p>coordinadores del TUMP.</p> <ul style="list-style-type: none"> Las 5 murgas cuyas propuestas son destacadas por el jurado del Encuentro de ese año pueden participar en el carnaval profesional sin pagar la prueba de admisión¹¹. 	
2004	<p>•El Encuentro consiste ese año en una muestra: no hay jurado ni premios – Continúan los talleres de formación de sub-talleristas a cargo de docentes del TUMP; este es el último año en que se dictan, aunque estaba previsto que se desarrollaran a lo largo de tres años – Todas las murgas participantes del Encuentro que estén interesadas pueden participar en actuaciones en escenarios barriales.</p>	
2005-2006	<p>No se renuevan los convenios con el TUMP – De los integrantes del jurado, 2 pasan a ser electos por la Secretaría de la Juventud – Se organiza una Comisión Fiscal, integrada por representantes de las murgas – En el mes de diciembre se organiza la “Bolsa de Murga”¹².</p> <p>2005: • No se entregan premios en dinero a propuestas destacadas por el jurado en el concurso.</p> <ul style="list-style-type: none"> Se entregan premios en dinero a las mejores propuestas de espectáculos callejeros de varias disciplinas -entre ellas Murga- presentadas en el Desfile Inaugural de la Movida Joven. Las murgas cuyas propuestas son destacadas por el jurado participan en los ciclos de extensión cultural de la Secretaría de la Juventud. <p>2006: • Se realiza una prueba de admisión que deja afuera a un 1/3 de las murgas inscriptas; el jurado de la prueba de admisión es designado por la Secretaría y no es el mismo que el del concurso.</p> <ul style="list-style-type: none"> No hay talleres de formación específicos para murga dentro de la Movida Joven. Premios en dinero a las propuestas destacadas del Encuentro de Murga Joven. 	Gestión de Evana Trobo
2007	<p>Se realizará una muestra (sin jurado ni premios) y un concurso (con las mismas reglas que el año anterior); los grupos podrán inscribirse para participar en uno de los dos espacios – Se aspira a retomar talleres de integración y formación específicos para el área de murga; los mismos se desarrollarán durante los ocho sábados previos al inicio de la Movida Joven, en AFE, y estarán a cargo de figuras reconocidas de cada disciplina, contratadas en calidad individual – Previo al concurso el jurado explicará a los jóvenes cuáles son los criterios en función de los cuales evaluará a las murgas – La muestra y la primera etapa del concurso tendrá lugar en el Defensor Sporting y la segunda etapa del concurso se desarrollará en el Teatro de Verano – Bases no mencionan nada acerca de la participación de las murgas con propuestas destacadas en los ciclos de extensión cultural de la Secretaría de Juventud – Se realizan dos debates sobre Murga Joven en la Junta Departamental de Montevideo y por invitación de la misma (uno en diciembre de 2006 y otro en febrero del 2007); la Secretaría sólo se hace presente en la segunda instancia .</p>	Entra en escena un nuevo actor político: la junta Departamental de Montevideo.

B- Algunos números

Antes de pasar al análisis de la historia institucional de Murga Joven en base a los conceptos definidos en el marco teórico, es pertinente “neutralizar” la otra variable

¹¹ Para participar en la prueba de admisión del carnaval profesional los grupos deben pagar una suma de dinero a DAECPU (Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay).

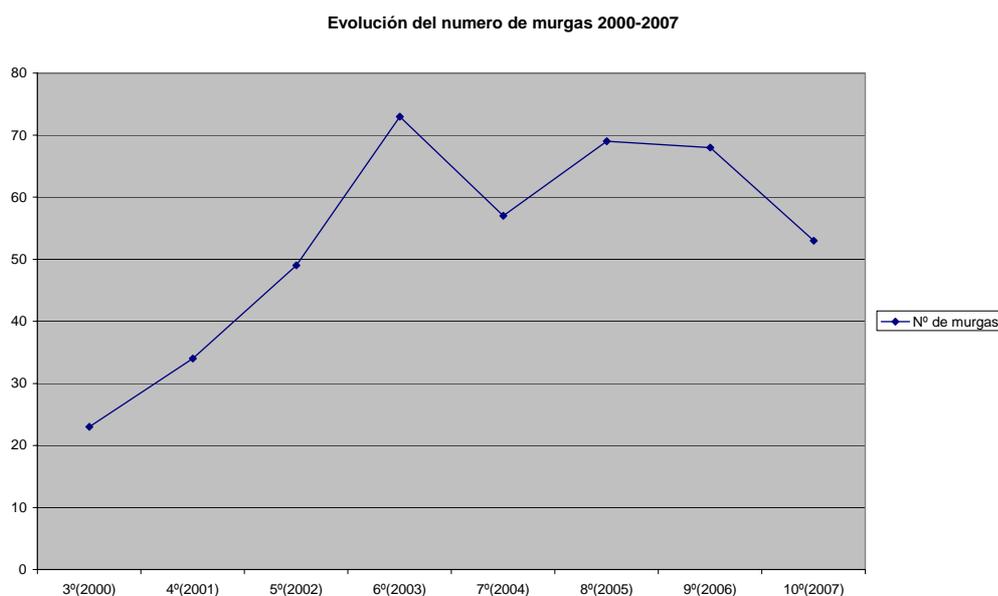
¹² La Bolsa de Murga es un espacio organizado por las murgas que quedaron fuera del concurso 2006 de Murga Joven con apoyo de la Junta Departamental de Montevideo, donde los grupos presentaron sus espectáculos. Se realiza en diciembre en la Plaza 1^{er}o de Mayo y puede participar cualquier conjunto joven y no joven; es un espacio de expresión abierto sin premiación.

que, además de la que constituyen los cambios políticos, puede servir para explicar los cambios institucionales que marcaron la experiencia: el presupuesto que la IMM destinaba anualmente para organizar Murga Joven. En efecto, podría pensarse como posible hipótesis explicativa que cada cambio institucional responde a variaciones en la asignación presupuestal con la que cuenta la experiencia. Desde esta perspectiva los cambios registrados no responderían a diferentes visiones sobre la experiencia -como se sostiene en este trabajo- sino que partirían de los constreñimientos económicos que serían consecuencia de la expansión del fenómeno (aumento de murgas y jóvenes involucrados, necesidad de una mayor estructura organizativa, etc).

El gráfico 1 nos muestra la evolución en el número de murgas inscriptas a lo largo de los sucesivos encuentros. Se puede observar como desde el año 2000 la experiencia muestra un continuo crecimiento en materia de agrupaciones inscriptas, llegando en el año 2003 a un pico máximo de participación.

Si bien no se tuvo acceso a datos económicos precisos, según las entrevistas realizadas podría afirmarse que las reducciones del presupuesto desde el inicio de la experiencia fueron mínimas, siendo 2002 el año de mayor reducción de los fondos disponibles. En general, el crecimiento del presupuesto acompañó el crecimiento del número de individuos involucrados directamente en la experiencia.

Grafico 1



Por otro lado, aunque no se puede negar que la variable económica siempre es importante al momento de entender las políticas públicas, dado que la falta de recursos

impone un marco al momento de pensar cambios y trayectorias, tiene poca o nula capacidad explicativa cuando lo que se busca entender es la dirección que tomaron los mismos. Los recursos económicos no determinan las decisiones en una política pública, ya que con una misma cantidad de recursos dos decisores políticos insertos en un mismo marco de toma de decisiones tienen aún la oportunidad de elegir, en base a sus convicciones, valores, presiones y estrategias de los demás grupos, etc., pudiendo tomar cursos de decisión diferentes (Grindle y Thomas 1991).

C- La historia institucional desde el neo-institucionalismo normativo

Siguiendo la perspectiva teórica neo-institucionalista, es posible observar, durante el período de análisis de la experiencia, cambios y quiebres en su diseño institucional. Esta variación en términos de las reglas formales establecidas, implica cambios en los valores que se promueven desde la institución Murga Joven, y develan incluso cambios en los objetivos de la misma. El cuadro 2 permite observar la correspondencia entre la variación de las pautas institucionales y los valores promovidos a través de ellas, con los cambios en la integración de los cargos políticos que deciden en última instancia acerca de la experiencia. En este apartado se buscará entonces establecer la conexión de sentido entre diseño institucional y valores subyacentes, teniendo en cuenta los valores a los que adhiere cada actor.

1) Gestión de Fernando Cáceres

En la gestión de Fernando Cáceres surge la experiencia, es aún incipiente en términos de cantidad de personas involucradas en su organización, presupuestales y de repercusión pública. En sus orígenes, la experiencia -que por ese entonces ni siquiera se denominaba “Murga Joven”- estuvo muy plegada al proyecto que el TUMP presentara a la IMM, que buscaba entrelazar los principios didácticos de la educación por el arte y la modalidad de trabajo en taller, apuntando a la integración social de los jóvenes mediante su empoderamiento del lenguaje murguero como componente de su identidad cultural. En este sentido el diseño institucional de la experiencia que establece como estructuras formales los talleres barriales, y promueve los valores de horizontalidad y no competencia entre los individuos que componen la población-objetivo de la experiencia.

El primer gran quiebre en términos de reglas formales, valores y objetivos de la experiencia, es la organización del 1er Encuentro de Murga Joven. Esta es la primera instancia de consagración que aparece en la historia de la experiencia, y como tal desafía los mencionados valores de horizontalidad y no-competencia que tan marcadamente habían estado presentes en sus primeros años.

Así, con la integración a la experiencia de la Secretaría de Juventud en tanto encargada de organizar y gestionar en buena medida el espacio de Murga Joven, y el advenimiento del 1er Encuentro, surgen relaciones de poder a nivel de los actores organizadores, que desembocan en un gradual cambio en los objetivos de la experiencia y en los valores que se le insuflan en tanto institución. En cuanto a los objetivos, puede considerarse que el que fue el principal mientras el TUMP condujo el espacio -la integración social mediante la conexión de los jóvenes con su identidad cultural- dejó de estar entre las prioridades. Esto se refleja en el fin de los talleres barriales que llegó apenas un año después de realizado el 1er Encuentro. En este marco, el objetivo de Murga Joven como experiencia pasa a ser la estructuración de un espacio para que los jóvenes se expresen.

2) Gestión de Gonzalo Reboledo

Pese a este cambio de rumbo de la experiencia, y al alejamiento de los principios plasmados en el proyecto del TUMP, la gestión de Gonzalo Reboledo está pautada por la constante negociación entre el TUMP y la Secretaría para definir los cambios en el diseño institucional, los valores promovidos y los objetivos de la experiencia. Dicha negociación tiene como marco la consagración de Murga Joven como fenómeno de gran alcance público, tanto a nivel de la cantidad de grupos que participan como de espectadores. Este dato es fundamental ya que da la pauta del carácter y las dimensiones del “botín político” que estaba en juego en estas negociaciones.

La realización de talleres de capacitación para jóvenes que quisieran ser animadores del Encuentro, orientados a retroalimentar la experiencia tal y como había sido concebida desde un inicio en términos de objetivos y valores a promover, da cuenta de la apertura por parte de la Secretaría a las propuestas del TUMP y al concepto que sus representantes pregonaban de cómo debía ser gestionado el espacio de Murga Joven.

Por otra parte, la posibilidad de las murgas ganadoras de dar la prueba de admisión para el concurso del carnaval oficial, habilita, al menos formalmente, a que los principios que rigen el funcionamiento del mismo -de “competencia no sana”- se filtren

al “modelo alternativo de carnaval” que, según la Secretaría, se venía gestando a través el espacio de Murga Joven.

El año 2004 es el año por excelencia de la reconfiguración de la experiencia. Una vez más, el abrupto cambio del diseño institucional -eliminando toda competencia, volviendo al formato de muestra- deja entrever la densa red de negociaciones no sólo entre el TUMP y la Secretaría, sino también entre estos actores y los jóvenes que participaban del espacio. Debe destacarse, por lo tanto, la receptividad de los actores encargados de gestionar el espacio hacia las críticas y demandas de los jóvenes. Las reuniones previas y posteriores al Encuentro entre la Secretaría y los jóvenes pueden leerse como una instancia formal en la que se plasma esa receptividad.

En ese momento, parte de la complejidad y por ende de la riqueza del espacio de Murga Joven era el debate en torno a los valores y objetivos en función de los cuales debía orientarse la experiencia. Si se considera que la murga, tanto como espacio expresivo como de inserción socio-cultural, constituye de por sí un ámbito privilegiado para el debate entre pares¹³, las controversias que se generaron en torno al diseño institucional de la experiencia constituyó a Murga Joven en un peculiar espacio de construcción de ciudadanía.

3) Gestión de Evana Trobo

La gestión de Evana Trobo corresponde quizás a la etapa de mayores quiebres institucionales de Murga Joven desde sus inicios. Luego de la experiencia de 2004, evaluada negativamente -se consideró que, debido a la ausencia de reglas formales preestablecidas, el Encuentro fue un caos- se decidió volver al formato original, o sea, estructurar el Encuentro en torno a un concurso.

Sin embargo, la ausencia del TUMP, con quien se decide no renovar el convenio anual, la realización de una prueba de admisión que selecciona a 2/3 de las murgas que se presentan y la organización de una Comisión Fiscal integrada por los propios jóvenes, marca un giro valorativo en la experiencia. La misma llega a su mayor nivel de formalización hasta el momento -nunca antes existieron tantas reglas formales, se tiende

¹³ En efecto, de todas las actividades de expresión que engloba la Moviada Joven, sólo la murga genera este grado de discrepancia y dificultad al momento de pensar cómo diseñar el espacio de expresión. La investigación del carácter “combativo” específico del género murguero trasciende por lejos los objetivos de este trabajo y probablemente también las herramientas de la disciplina. Sin embargo se cree importante resaltar este hecho ya que tal vez dé cuenta de algunos rasgos específicos que esta experiencia tiene en relación a las demás. Y por qué no aventurar entonces la hipótesis acerca de los vínculos entre este “espíritu combativo” y las especificidades de la cultura popular frente a cada tipo de expresión cultural.

marcadamente hacia el ofrecimiento de estímulos a la competencia, al tiempo que se eliminan ciertos elementos del diseño institucional que atenuaban la promoción de este valor. En particular, se interrumpen los cursos para sub-talleristas del TUMP y por primera vez desde el inicio de la experiencia, el Encuentro no incluye talleres de formación específicos para Murga Joven. Más que nunca, Murga Joven se constituye en una instancia de consagración.

Excluyendo al TUMP en tanto institución, se pone fin a una etapa de negociaciones entre representantes de concepciones técnicas, políticas y filosóficas alternativas, para dar paso a una etapa de gestión unívoca del espacio de Murga Joven por parte de la Secretaría.

En el 2007 se abre un espacio de muestra no competitivo y otro de concurso, lo cual podría ser leído *a priori* como la reivindicación de los valores que desde un inicio el TUMP quiso que el espacio tuviera. Sin embargo, el hecho de que la presencia de los murguistas experimentados, portadores de la tradición y el saber murguero a transferir a los jóvenes, sea un condimento más del Encuentro y no uno de sus objetivos esenciales, deja bien en claro la distancia en términos de concepciones entre la gestión de Evana Trobo y las anteriores. La presencia por primera vez de un diseño institucional bicéfalo puede entenderse como una suerte de “pleibiscito” a nivel de las visiones descriptas: la muestra se acerca a la concepción del proceso impulsada por el TUMP mientras que el concurso se identifica con la visión de la Secretaría de Juventud. El hecho de que la inscripción a cada una de estas instancias sea excluyente es lo que otorga ese aire consultivo al diseño.

En la muestra se inscribieron 10 murgas mientras que para el concurso se inscribieron más de 50 murgas. ¿Significa esto que los jóvenes aceptan la visión de la Secretaría?, o -en términos del marco teórico de referencia en este trabajo- ¿que la Secretaría ha logrado institucionalizar los valores que promueve?

El hecho de que Bolsa de Murga vuelva a realizarse ese año parecería ser una señal de que aún existen discrepancias con respecto a esta visión y que institucionalizar un “modelo” de expresión en Murga Joven no es un proceso fácil.¹⁴ Bolsa de Murga reivindica la necesidad de un espacio donde los jóvenes que lo deseen puedan

¹⁴ Obviamente que los grandes ausentes de este trabajo son los jóvenes, y seguramente en un universo de más de mil jóvenes participando deben existir más de dos visiones sobre la experiencia. Integrar estas visiones es el gran desafío para futuras investigaciones de esta experiencia.

expresarse libremente, sin competencia de por medio. Es un testimonio, además, de la capacidad de los jóvenes para crear y gestionar sus propios espacios.

Por otra parte, la intervención de la Junta Departamental como mediadora en un conflicto en torno al cual se disputa un gran rédito político, introdujo nuevas variables político-partidarias, que se sumaron a las que venían dadas desde el inicio de la experiencia por el carácter político del cargo de Director de la Secretaría de la Juventud. Si bien el presente trabajo no aborda la dimensión propiamente partidaria de la experiencia, ésta constituye sin duda un eje de análisis ineludible para aprehender el fenómeno en toda su complejidad.

Por último, la realización de los dos debates da cuenta una vez más de cómo la murga desarrolla la sensibilidad política de los jóvenes -empezando por la misma modalidad de relacionamiento que favorece entre sus integrantes- y su interés por participar en el espacio público de un modo no ortodoxo.

Hasta aquí el análisis de la historia institucional de Murga Joven. Como esta investigación no cuenta con los testimonios de los jóvenes que han participado del espacio, no es posible evaluar con precisión la variación de sus preferencias. Esto permitiría conocer cuáles han sido las transformaciones de la lógica de lo adecuado a lo largo de la experiencia, y por lo tanto, evaluar el grado de institucionalización del espacio de Murga Joven.

Murga Joven como política pública cultural

A lo largo de los doce años que se analizan, Murga Joven ha conformado un espacio de enfrentamiento teórico y práctico entre dos paradigmas contrapuestos de cultura. De un lado, el TUMP, con su concepto contra-hegemónico de lo popular, que busca reivindicarlo como componente cultural, el cual no debe ser cooptado por el Estado para controlarlo¹⁵. Del otro lado, la Secretaría, que de acuerdo a su proceder adhiere a un concepto de cultura más “liberal” en el entendido que, como en el mercado, hay cierto nivel de provisión eficiente de los bienes culturales a ser alcanzado, y esto

¹⁵ “En el caso de las músicas populares, es vital no desvirtuar su esencia al desplegarlas como agentes educativos y resistir la tentación de reglamentarlas y manipularlas desde el Estado para fines diferentes a los de su esencia” (Brum, 2006a: 6)

será posible mediante la competencia entre los productores de estos bienes -en este caso los jóvenes¹⁶.

Se considerará aquí que una política pública cultural es aquella que es llevada a cabo desde la esfera pública, con un objetivo definido a concretar en el ámbito cultural. Por lo tanto, supone optar deliberadamente por promover ciertos contenidos simbólicos en detrimento de otros. Además, los objetivos elaborados se mantienen más o menos constantes en el tiempo, al menos más allá del cambio de administración de turno.

Partiendo de esta definición, difícilmente pueda verse a Murga Joven como política pública cultural. En primer lugar, es cuestionable el grado de deliberación que subyace a los contenidos simbólicos promovidos: de hecho, los cambios institucionales producidos fueron más producto de las tensiones y ajustes entre los actores, que de un intercambio sistematizado entre ellos para lograr un consenso. Nótese que estas tensiones y ajustes minaron por momentos la comunicación entre los actores, de modo que conspiraron contra la coordinación entre ellos. Un ejemplo de ello es la intervención de la Junta Departamental, que constituyó un intento de destrabar la comunicación particularmente entre la Secretaría y el resto de los actores, propiciando un espacio de discusión con integrantes de la Junta como mediadores. En segundo lugar, los contenidos simbólicos que han sido promovidos han oscilado significativamente en el tiempo, claramente en función de las administraciones, como se subrayó al analizar la historia institucional de la experiencia.

Si bien es dudoso que pueda atribuírsele un carácter de política cultural, sí puede afirmarse que Murga Joven es parte de una política pública de juventud, de carácter municipal, cuyo eje principal es la Movida Joven.

Conclusiones

Este trabajo nos ha permitido visualizar a grandes rasgos la evolución en el diseño institucional de la experiencia, y los valores promovidos por el mismo. Murga

¹⁶ Parecería que es posible trazar un paralelismo entre la visión de la Secretaría de la Juventud y algunos problemas de coordinación de intereses que surgen en la economía. El confiar en la necesidad de un mínimo de competencia para elevar el nivel de los espectáculos y para motivar a los jóvenes es significativo de ello. Por otro lado, también es un ejemplo de esta visión la confianza en que el fenómeno de Murga Joven se autorreproducirá sin demasiada necesidad de intervención por parte de la propia Secretaría o de los talleristas. En términos económicos, se acepta que la Murga Joven no genera barreras de entrada a nuevos grupos, y que este fácil acceso al fenómeno es lo que permite su autorreproducción. Esta visión es fuertemente criticada por el TUMP, el cual -como se vio- considera esencial para la experiencia el vínculo entre los jóvenes y los murguistas portadores de un saber específico.

Joven se inició con un diseño institucional muy apegado a los valores promovidos por el actor institucional que tuvo la iniciativa en la experiencia -el TUMP. Luego se pasó a una fase de conflicto entre los diseños institucionales por los que abogaban el TUMP y la IMM, los cuáles eran saldados mediante la negociación, realizándose concesiones de ambos lados. En la última etapa, la ausencia del TUMP en la gestión de la experiencia ha determinado que el diseño institucional y los valores que a través de él se busca promover, hayan sido establecidos por la IMM, acorde con los principios en función de los cuales, más o menos explícitamente, ha concebido el espacio. En este esquema queda por determinar cuál fue la incidencia en estos cambios de los jóvenes, con su aprobación o demandas de cambio en el formato de la experiencia.

En cuanto a las visiones de los actores institucionales, la complejidad del fenómeno al cual este trabajo ha intentado comenzar a aproximarse, nos inhibe de realizar cualquier tipo de consideración simple a favor o en contra de la visión de cualquiera de los dos actores analizados. Puede afirmarse simplemente que no todos los aspectos de las visiones y conflictos aquí analizados son excluyentes. La separación analítica de los mismos a efectos del presente trabajo, no debe leerse como una contraposición absoluta: existen amplios espacios para la negociación, la prueba, el logro de consensos en un proceso en donde se deben tomar en cuenta todas las miradas.

La academia puede realizar un pequeño aporte en este proceso partiendo de enfoques transdisciplinarios, que capten la complejidad del fenómeno para ayudar a entenderlo, a visualizar sus problemas e identificar algunos tópicos que, aunque fuertemente debatidos, trascienden la experiencia por las múltiples dimensiones en juego y por su densidad teórica. Fenómenos de la envergadura de Murga Joven pueden constituir quizás un buen punto de partida para un debate de mayor extensión y profundidad sobre cuál debe ser el sentido y el papel de la cultura en el Uruguay.

Sin embargo, el debate teórico jamás puede sustituir al diálogo de los propios actores, institucionales y no institucionales, incluyendo a los jóvenes participantes y a los propios asistentes a los espectáculos. Todos deben aportar su visión del proceso para renovar año tras año esta ya vieja experiencia.

Bibliografía

- Aguilar Villanueva, Luis, 1992. “Estudio introductorio”. En *La hechura de las políticas públicas*. México: M.A. Porrúa, Pp. 15-84.
- Peters, Guy. 2003. “Las raíces del nuevo institucionalismo: el institucionalismo normativo”. En *El nuevo institucionalismo. Teoría institucional en Ciencia Política*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Brum, Julio. 2006 (a). “¿Me Das Medio Kilo de Murga?”. Ponencia presentada en el 2º Foro de Educación y Arte del Ministerio de Educación y Cultura. Julio 2006.
- Brum, Julio 2006 (b). Ponencia para el Foro Sobre Música Popular y Educación en Uruguay (s/d).
- Brum, Julio. (2001). *Compartiendo la alegría de cantar: la experiencia de Murga Joven en Montevideo, 1995-2001*. Montevideo: IMM-TUMP.
- Durand, José Carlos. 2001. “Cultura Como Objeto de Política Pública”. *Revista Scielo*. [En línea] [http:// www.scielo.br.](http://www.scielo.br), [Consulta: 04-12-2007].
- García Canclini, Néstor. 1987. “Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?” *Revista Diálogos de la Comunicación* 17 (6): [En línea] http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/17-01NestorGarcia.pdf. [Consulta: 03-12-2007]
- Grindle, Merilee y Thomas, John. 1991. *Public Choices and Policy Change*. John Hopkinds University Press. Cap. I, II y conclusión.
- Lindblom, Charles. 1992. “Todavía tratando de salir del paso”. En *La hechura de las políticas públicas*, México: Aguilar Villanueva (ed.), M.A. Porrúa, Pp. 201-225.
- Moisés, José Álvaro. 2001. “Estrutura Institucional do Sector Cultural no Brasil”. *Cultura e democracia*. Vol. 1. Edições Fundo Nacional de Cultura.
- O'Donnell, Guillermo. 1996. “Otra institucionalización”. En *La democratización y sus límites. Después de la tercera ola*. Barcelona: Paidós, Pp. 5-28.
- Remedi, Gustavo. 1996. *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Montevideo: Trilce.
- Stolovich, Luis et al. 1996. “Impactos económicos y ocupacionales de las actividades culturales. La cultura da trabajo”. *Documentos del Trabajo del CIEDUR* (89).
- Stolovich, Luis et al. 2002. *La cultura es capital. Entre la creación y el negocio. Economía y cultura en el Uruguay*. Montevideo: Fin de siglo.

Otras fuentes consultadas:

-Entrevistas realizadas a Julio Brum (30-05-2006 y 06-07-2007), Enrique Vidal y Victoria Prieto (20-05-2006 y 03-07-2007), y Gonzalo Reboledo (02-07-2007).

-La Diaria, “La cultura da trabajo”. Entrevista realizada a Manuel Esmoris (15-03-2007).

-Versión taquigráfica del Debate sobre Murga Joven realizado en la Junta Departamental de Montevideo (15-12-2006). [En línea] <http://www.montevideo.gub.uy>. [Consulta: 08/12/2007].

Organiza:
Comisión de Investigación Científica



Apoya:

