



DISCURSO

& SOCIEDAD

Copyright©2014
ISSN 1887-4606
Vol. 8(1), 83-108
www.dissoc.org

Artículo

***La dictadura uruguaya en la cultura
popular: recontextualizaciones de
“A redoblar”***

Mariana Achugar, Carnegie Mellon University
(Estados Unidos)

Amparo Fernández, Universidad de la República
(Uruguay)

Nicolás Morales, CLAEH
(Uruguay)

Resumen

¿Cómo aprenden los jóvenes hoy sobre la última dictadura en Uruguay? Una sociedad transmite a las nuevas generaciones el pasado de muchas maneras. La memoria social se construye a través de las actividades mnemónicas de grupos sociales como la familia, la escuela y la nación y cobran forma en textos, arte, canciones, museos y rituales. Estos lugares de memoria crean una oportunidad de cerrar las brechas que separan una generación de otra, construyendo así continuidad a través de la identidad (Nora, 1989). En este trabajo exploramos prácticas culturales referentes a la última dictadura en Uruguay (1973-1985) durante el período 2009-2010 y el proceso de (re)construcción del significado de estos productos por parte de jóvenes que no vivieron directamente la dictadura¹. A través de un análisis crítico del discurso describimos prácticas culturales a través de las que se transmite el pasado reciente recontextualizando discursos sobre la dictadura que circulan en el tiempo y el espacio. Nuestro análisis muestra cómo se representa la dictadura en la música popular, así como los procesos mediante los cuales se resignifica este pasado. Finalmente, explicamos cómo procesos de recontextualización (Bernstein 1996; 2000) del pasado reciente implican apropiarse del discurso ajeno en función de agendas presentes y al mismo tiempo revelan luchas por cómo darle sentido al pasado que van más allá de diferencias generacionales y se relacionan con posturas ideológicas.

Palabras clave: recontextualización, música popular, pasado reciente, transmisión intergeneracional, análisis crítico del discurso

Abstract

How do youth learn today about the last dictatorship in Uruguay? A society transmits the past to new generations in many ways. Social memory is constructed through the mnemonic activities of social groups like the family, school and the nation and these social memories take shape in the form of texts, art, songs, museums and rituals. These sites of memory create an opportunity to close gaps between generations, constructing continuity through identity (Nora, 1989). In this paper, we explore recent cultural practices, which refer to the latest dictatorship in Uruguay (1973-1985), and examine the process of (re)construction of the meaning of those products by youth who did not experience the dictatorship directly. Through a Critical Discourse Analysis we describe cultural practices which recontextualize discourses about the dictatorship that circulate in current time and space. Our analysis shows how the dictatorship is represented in popular music, as well as the processes through which this past is resignified. Finally, we explain how the processes of recontextualization (Bernstein, 1996; 2000) of the recent past imply appropriating other's discourse in relation to present agendas, while at the same time revealing struggles over how to make sense of the past that go beyond generational differences relating to ideological positionings.

Key words: recontextualization, popular music, recent past, intergenerational transmission, critical discourse analysis

Introducción

¿Cómo aprenden los jóvenes hoy sobre la dictadura en Uruguay? Una sociedad transmite a las nuevas generaciones el pasado de muchas maneras. La memoria social se construye a través de las actividades mnemónicas de grupos sociales como la familia y la nación y cobran forma en textos, arte, canciones, museos y rituales. Estos lugares de memoria crean una oportunidad de cerrar las brechas que separan una generación de otra, construyendo así continuidad a través de la identidad (Nora, 1989). En este trabajo exploramos prácticas culturales referentes a la última dictadura en Uruguay (1973-1985) durante el período 2009-2010 y el proceso de (re)construcción del significado de estos productos por parte de jóvenes que no vivieron la dictadura.

La transmisión del pasado requiere del trabajo activo de individuos y grupos a través del tiempo (Kaës, 1993; Welzer, 2010). En este proceso el discurso juega un papel importante, ya que junto con otros sistemas semióticos nos permite materializar períodos y actores que ya no están presentes para servir objetivos presentes (Halbwachs, 1992). Estas prácticas discursivas por las que se transforma la interpretación del pasado en función de objetivos actuales, permiten que se transmita la historia como parte de *nuestra* historia cruzando lo personal con lo social.

Comprender el significado de la dictadura en Uruguay hoy, requiere de un tipo de trabajo semiótico diferente porque incluye representar y posicionarse en relación a temas, actores y eventos sobre los que todavía no hay consenso. Al participar en la cultura e involucrarse con productos culturales concretos, los jóvenes responden y utilizan ciertos discursos al tratar de darles significado y en este proceso contribuyen a cambiarlos. Desde esta perspectiva se resalta el carácter inter-subjetivo y relacional del significado (Lemke, 2000) y cómo diferentes formas de dar sentido en una comunidad generan discursos que podemos reconocer como similares, al mismo tiempo que son reacentuados en cada realización (Voloshinov, 1973).

En este artículo exploramos cómo aprenden los jóvenes hoy sobre la última dictadura uruguaya en el contexto de la cultura popular. El caso que exploramos es el de una canción popular producida durante la dictadura que ha sido reversionada por un grupo de jóvenes músicos contemporáneos en conexión con debates políticos sobre cómo darle sentido a la dictadura y su legado en el presente. Los usos y conversaciones en torno a la canción "A redoblar" nos permiten ver cómo se utiliza la dictadura para comprender los

sucesos que ocurren, y cómo se recontextualiza el pasado en función de agendas presentes.

Aprender como proceso socio-semiótico de socialización cultural

Desde el enfoque socio-cultural histórico de línea vyotskiana se entiende el aprendizaje como una socialización mediante procesos de participación en actividades situadas en contextos culturales (ej. Lave & Wenger, 1991; Rogoff, 1981; Ochs & Schiefflin, 1986). Este proceso está mediado por sistemas semióticos. Es decir, que para convertirse en un miembro de la sociedad los actores participan en actividades donde negocian significados, se adaptan o adaptan situaciones culturales para alcanzar sus objetivos sociales. El proceso de socialización como miembro de un grupo está construido culturalmente y sigue diferentes trayectorias de acuerdo a las condiciones sociales, históricas y personales de cada uno. De acuerdo a esta postura teórica, podemos esperar encontrar que la experiencia de aprender sobre la dictadura no es igual para todos los habitantes de un barrio, o de los miembros de una clase social, ni siquiera de una misma familia. Cada individuo entra en el proceso en diferentes momentos que afectan cualitativamente su relación con los significados y las posibilidades de negociar, construir y reconstruir versiones del pasado (Wortham & Rhodes, 2012).

Este tipo de investigación “centra la atención del investigador en las variadas historias de participación en prácticas culturales específicas. Por lo tanto, es la experiencia de los individuos y de los grupos en actividades —y no sus rasgos—lo que se convierte en el foco de atención.” (Rogoff & Gutiérrez, 2011:23). Esta perspectiva permite superar la visión del aprendizaje como fenómeno individual que se localiza dentro de un individuo, y nos ofrece una perspectiva de la cognición como proceso distribuido socialmente y situado socio-históricamente. Para comprender el aprendizaje individual y el de una comunidad “[...] se necesita examinar la naturaleza y las formas de los artefactos y las herramientas culturales utilizadas; las relaciones sociales, las reglas y la división del trabajo; y el desarrollo histórico de los individuos y comunidades.” (Rogoff & Gutiérrez, 2011:33). Nuestro trabajo aborda el problema teórico de cómo explicar la transmisión de la memoria de la historia reciente de manera dinámica, multidireccional y capaz de dar cuenta de cómo las diferentes formas de participación en las actividades de una comunidad generan discursos relativamente estables sobre el pasado, al mismo tiempo que estos varían y se transforman de generación en generación.

El proceso de reproducción y transformación del discurso involucra prácticas culturales por las que se construyen significados que involucran

procesos de diferente orden y naturaleza. Nuestro interés es en las prácticas discursivas mediante las que actores sociales en interacción con otros sujetos y objetos a través del tiempo y el espacio dan sentido al pasado. Estas redes de significado que se construyen y re-construyen en instancias específicas se experimentan como una continuidad, aunque en nuestro intento de describirlas y comprenderlas las delimitemos y compartimentemos. Para comprender el fenómeno de la transmisión y el aprendizaje del pasado se necesita tomar en cuenta un gran número de variables al mismo tiempo. Pensamos esto como una cadena de interacciones distribuidas en el tiempo y el espacio en las que se hagan visibles las redes y conexiones entre individuos y discursos. De esta manera intentamos describir la continuidad entre las contribuciones individuales y los agregados en este proceso de transmisión del pasado (Latour, Jense, Venturini, Grauwin & Boullier, 2012).

Nuestro análisis se enfoca en las prácticas culturales y procesos socio-semióticos por los que se construyen significados y orientaciones hacia el pasado reciente (Achugar, 2011). Identificamos los agregados que permiten reconocer formaciones discursivas en términos de prácticas socio-semióticas y relaciones entre prácticas semióticas que se repiten y nos permiten reconocer un Discurso sobre la dictadura. Al mismo tiempo, mostramos suficiente variación a nivel individual por la que se puede extender y transformar un discurso en el tiempo y el espacio. Cada joven tiene una representación cualitativamente distinta que la del resto de sus pares. Coexisten en la comunidad diferentes voces sociales que implican diferentes posturas ante el pasado y diferentes representaciones del pasado (Bakhtin, 1981;1984). Al enfocarnos en los sistemas de prácticas de construcción de los significados en vez de en grupos o individuos logramos identificar prácticas socialmente significativas por las que damos sentido al pasado (Lemke, 2000). El foco es en las condiciones semióticas que posibilitan la construcción de significado y qué campos semióticos son los que se reconocen como relevantes por los actores mismos.

En este trabajo solo abordamos la descripción de prácticas culturales y artefactos utilizados en la construcción del significado del pasado reciente, con el fin de registrar algunos de los significados que circulan en este contexto y las redes de significado que se establecen en relación a estos. Exploramos la cultura popular en relación a lo que han reconocido como significativo los jóvenes en sus procesos de aprendizaje sobre la dictadura. Esta aproximación relacional permite explorar lo que se percibe como posibles formas de darle significado a la dictadura, como *invitaciones* a construir ciertos significados desde el ámbito de la cultura popular con los que potencialmente interactúan los jóvenes.

A continuación presentamos una de las prácticas culturales por la que se construyen significados sobre el pasado reciente que fueron identificadas como relevantes por los jóvenes participantes en este proyecto de investigación. Primero, damos una breve descripción general del proyecto explicando la metodología utilizada para recoger y analizar los datos. Luego, presentamos los dos casos detallando el análisis e interpretación de los mismos. Finalmente, proponemos nuestras conclusiones sobre cómo los jóvenes aprenden una manera de percibir y dar sentido al pasado mediante su interacción con actores y objetos en prácticas culturales.

Metodología

Esta investigación fue un proyecto etnográfico realizado entre los años 2009-2011 en tres sitios (*multisite ethnography*)². Los sitios incluyeron tres comunidades en las que se tomó contacto con los participantes a través de las instituciones educativas. Estas instituciones incluyeron un liceo público en un barrio de contexto crítico en Montevideo, un liceo privado en un barrio de clase media y un liceo público en el interior del país, a partir de los cuales se establecieron relaciones con jóvenes de diferentes lugares. Fueron observadas dos clases de historia de tercer año y una de cuarto de liceo durante el año académico. De estas clases se invitó a participar a jóvenes que representaban la diversidad social e ideológica³ de cada uno de los grupos, abriendo la posibilidad a que participaran aquellos interesados no previamente seleccionados. Participaron voluntariamente veinte jóvenes con permiso de sus familias en una serie de entrevistas a lo largo del año que incluyeron una entrevista individual, una con su familia y una grupal (con los jóvenes de los otros liceos). Además, se entrevistó a las profesoras de historia de cada uno de los grupos, los docentes del Museo de la Memoria, e historiadores dedicados a estudiar la historia reciente y la enseñanza de la historia en Uruguay.

Al mismo tiempo se recogieron artefactos culturales producidos durante el período en relación a la dictadura (ej. libros, periódicos, documentales, programas de televisión, canciones, etc.) y se participó en eventos culturales como la marcha del silencio (20 de octubre de 2009: "Por el último 20 con Ley de impunidad") y otras manifestaciones públicas en relación a la dictadura (e.j. conmemoración de los 30 años del plebiscito).

Los datos fueron analizados usando herramientas del análisis del discurso desde una perspectiva socio-semiótica (Fairclough, 1992; Halliday, 1978; Kress & Van Leeuwen, 1996; Lemke, 1995; Martin & White, 2005). En particular, exploramos cómo se representa el período y los actores relacionados con él haciendo un análisis de la transitividad (Halliday, 1994). Es decir, identificamos a nivel léxico- gramatical los procesos (i.e. grupos

verbales) y los participantes (i.e. grupos nominales) asociados con estos, distinguiendo diferentes tipos de procesos para identificar quiénes se representan como agentes y quiénes como receptores de las acciones de otros⁴. También analizamos la orientación hacia estas representaciones para ver cómo se evalúan y se posicionan los discursos ante estas representaciones. Por último, analizamos la relación entre discursos explorando la intertextualidad (Fairclough, 1993; Lemke, 1995), las relaciones entre los discursos que se establecen explícita o implícitamente a través de diferentes estrategias discursivas (ej. cita directa e indirecta, uso de metáforas, implicaturas, presuposiciones, entre otros) y también como estrategia de lectura en la que se establecen ciertas maneras de interpretar textos en relación a otros. Estos análisis incorporan el aspecto multimodal (Kress & Van Leeuwen, 1996; O’Hallaran, 2011) ya que las imágenes y otros sistemas semióticos contribuyen a la construcción de significados tanto como el lenguaje. La interpretación de estos análisis discursivos utiliza el concepto de recontextualización (Bernstein, 1996; 2000) para explicar las continuidades y discontinuidades entre estos textos como formas de circulación y reproducción de discursos sobre el pasado reciente. Recontextualización en nuestro caso implica procesos de decolocación y recolocación de contenidos y texturas (Voloshinov, 1973) que establecen cadenas de relación permitiendo ciertas “lecturas” o interpretaciones de discursos en relación a otros.

Los ejemplos seleccionados para ilustrar las prácticas culturales por las que se transmite el pasado reciente fueron identificados como relevantes por varios de los jóvenes para explicar cómo ellos habían llegado a su construcción del significado de la dictadura. Estos textos incluyen prácticas culturales que observamos durante el trabajo de campo también. Los ejemplos provienen de un documental, *Hit*, exhibido en la televisión abierta de Uruguay, youtube y los datos del trabajo de campo.

Recontextualizaciones de “A Redoblar”

El tema de la dictadura aparece/apareció en la televisión uruguaya de diferentes maneras y en varios tipos de programas que incluyen desde las noticias referentes a procesos de enjuiciamiento a militares, descubrimiento de restos de detenidos desaparecidos y debates sobre la derogación de la ley de caducidad, hasta programas que tratan el tema de manera más histórica como documentales (ej. documental del History Channel “Tupamaros: La fuga de Punta Carretas”). En esta sección analizamos una red de significados en torno a un producto cultural, el documental “Hit” y la canción “A redoblar”⁵.

El documental que analizamos trata sobre la música popular uruguaya, sin embargo, el tema de la dictadura aparece mencionado en dos instancias como un contexto significativo para comprender el desarrollo del género musical en el país. Este documental fue exhibido en el canal 12 durante el año 2010, por lo que tuvo potencialmente una audiencia significativa cuantitativamente⁶. También como dijimos antes fue identificado como fuente relevante para la construcción de la representación del período por varios jóvenes participantes, y discutido informalmente en una de las clases de historia observadas durante el trabajo de campo⁷. El siguiente ejemplo registra una de las discusiones en torno a la película que se dieron en una de las clases cuando trabajaban con los documentos recogidos luego de una visita al Museo de la Memoria. Después de haber mencionado fotos relacionadas con el Teatro "El Galpón" y lo que ocurrió con muchos de los actores que pertenecían a este grupo (i.e. exilio en México), uno de los estudiantes pregunta sobre la situación de los artistas durante la dictadura⁸.

(1) S1: ¿Hay algún músico que no se haya exiliado o no se haya ido?

T: A ver... ¿vieron la película HIT?

S4: Sí, la vimos el año pasado, una parte en música...

T: Ahí te muestran qué sucedió en la época de la dictadura con la música. Hubo un resurgimiento de la música popular con Mateo y Rumbo...en la salida democrática...

S1: ¿Hay alguno que no haya compuesto música que no estuviera relacionada con la dictadura?

S2: ¿Cuáles no estaban prohibidos?

T: Es más fácil decir los prohibidos...

(Notas de campo Liceo D. Junio 16, 2010)

En este breve intercambio observamos cómo S1 trata de buscar ejemplos o evidencia de otra experiencia para los artistas durante el período dictatorial. No se conforma con construir un significado que reduce la experiencia de los artistas a la de un grupo particular como el de "El Galpón". Es decir, el intento de conectar un documento recogido en el Museo para construir el significado de lo que fue la dictadura para diferentes actores sociales es problematizado por los estudiantes quienes manejan una noción de la diversidad de experiencias vividas. Como plantea S2 si hubo prohibidos debía haber no prohibidos también. Esta serie de intervenciones en busca de lo no dicho o lo implícito en el mensaje revela el trabajo activo de los jóvenes en la construcción de significados sobre el pasado.

"Hit" es un documental de las directoras Claudia Abend y Adriana Loeff acerca de la música popular uruguaya a partir de cinco canciones consideradas 'hits' ('Río de los pájaros' de Aníbal Sampayo, 'Brindis por Pierrot' de Jaime Roos, 'Break it all' de Los Shakers, 'A redoblar' de Mauricio Ubal y Rubén Olivera y 'Príncipe azul' de Eduardo Mateo y

Horacio Buscaglia). La película se basa en entrevistas a artistas del medio local de varias generaciones, por lo que es un ejemplo interesante en sí mismo de la transmisión intergeneracional.

Existen dos partes del documental en las que la dictadura emerge como significativa para comprender el origen y el impacto de esta música. La primera menciona la canción "Río de los pájaros" de Aníbal Sampayo como el primer hit del cancionero popular nacional. Pero lo interesante es que esta identificación como símbolo de lo que es un hit ("canción que todos los niños cantaban en la escuela") es seguida por entrevistas a músicos jóvenes que no la reconocen. Para explicar el quiebre en la transmisión de la memoria de este hit de los años 50 se hace referencia a la dictadura como explicación de la pérdida de esta memoria.

En esta parte del documental aparecen imágenes fotográficas del período de la dictadura cívico-militar, y referencias a la experiencia personal de Aníbal Sampayo como víctima de la dictadura (preso político y exiliado en Suecia). Los efectos de la dictadura se plantean también como la causa de la enfermedad de Sampayo, quien tenía Alzheimer en el momento de la filmación, y no pudo recordar la letra de la canción. Se marca así la dictadura como un período que tuvo impacto negativo a nivel cultural y personal. Al mismo tiempo, se propone a la dictadura como explicación de la brecha intergeneracional.

La segunda instancia en que aparece la dictadura es durante la sección dedicada a la canción hit "A redoblar", donde la dictadura aparece como el contexto socio-histórico en el que emerge la canción funcionando como un símbolo y al mismo tiempo una reacción de resistencia a la dictadura.

La parte IV titulada "Un cambio no se da por una canción" empieza con una entrevista a Mauricio Ubal y Rubén Olivera, autores de "A redoblar". La pregunta que abre el diálogo es "¿Qué debería tener una canción para convertirse en un hito?" A continuación aparece una versión remix realizada en 2004 por el dúo DJ Omar, con imágenes de jóvenes bailando en una discoteca al ritmo de esta nueva versión del tema. Con esto no solo se identifica a la canción con un período, sino también al período histórico con la canción como su máximo exponente. Por otro lado, se la hace presente con lo que simboliza, marcando su pasaje por diversas generaciones y convirtiéndola en ese hito, que *ahora* se baila en las discotecas. También es interesante la oposición en cierto paralelismo antitético que aparece entre dictadura y discoteca, entre opresión y libertad, mostrando cómo la canción está presente en ese proceso. Al mismo tiempo, contrasta con el caso de "El río de los pájaros" de Sampayo que no es recordado por lo jóvenes. En esta secuencia, la dictadura aparece como un espacio de conexión entre generaciones aunque no tiene el mismo significado para viejos y jóvenes.

Analizamos en particular esta escena de la parte IV del documental donde la generación contemporánea de jóvenes da sentido a la canción casi 30 años después de su producción. Con un primer plano de uno de los jóvenes que componen el duo DJ Omar (Ignacio Benedetti y Pablo Bonilla) hacia el costado de la imagen y una computadora en el lado izquierdo en la parte del fondo, se compone una imagen que nos trae al presente conectando la canción producida en la dictadura con el período actual. Con la pantalla en negro y un título centrado en letras blancas se explica el contexto de producción de la versión de la canción que se escucha como música de fondo. El texto dice "En 2004 el dúo DJ Omar lanzó una versión remix de la canción 'A Redoblar'". Se marca la agencia de los jóvenes con la selección de un proceso que representa una acción en el mundo material de la que ellos son agentes. Además se resalta el cambio de la canción mediante una modificación ("versión remix") con función de beneficiario que recibe los efectos del actuar de los jóvenes. Esta modificación marca la transformación y apropiación que la nueva generación hace de la canción. Es decir, se recontextualiza la canción a través de una transformación musical que cambia el original a otro género musical contemporáneo. La conexión entre pasado y presente se hace a través del nuevo género de música electrónica que mantiene el contenido pero cambia la forma mediante una caja de ritmos y el *sampling* que repite una parte del coro. Esta recontextualización a nivel de género funciona como forma de trasladar el producto cultural en el tiempo dándole relevancia en el presente.

Luego la escena cambia y la pantalla negra se convierte en un salón de discoteca donde un par de jóvenes bailan la canción en el centro de la imagen enfocados con un plano medio. Esta composición de la imagen junto con la música de fondo que repite "muchachos, muchachos" pone énfasis en el cambio generacional y el nuevo significado de la canción. En el próximo plano se acerca la cámara a los jóvenes que bailan pero la imagen se vuelve borrosa y más oscura, aparece un nuevo texto en la pantalla en color blanco que dice "La canción de tiempos de dictadura/ ahora se baila en las discotecas". Este texto marca un contraste que ocurre también a través de las imágenes y el montaje de la película: "canción" un sustantivo que cosifica la experiencia del pasado como un producto se contrasta mediante el paralelismo en "baila" una actividad en la que se participa activamente hoy. El paso del tiempo permite transformar "cosas del pasado" dándoles nuevo significado y uso hoy.

En la siguiente escena, aparecen en primer plano los jóvenes del dúo DJ Omar enfocados desde un ángulo de costado por lo que no interpelan directamente a la audiencia creando cierta distancia con ellos. Los músicos reportan su experiencia al pasar la canción en la pista de baile. Se escuchan solo las palabras de uno de ellos que dice "en el fondo era ver en la pista la

gente bailando y escuchar en el fondo A redoblar: no?". Este mensaje construye una evaluación a nivel de afecto positivo como una sorpresa: el observar la reacción de los jóvenes ante este uso de la canción. No sabemos más sobre qué significa para los músicos o quienes bailan esta recontextualización, ya que se pasa a las imágenes de jóvenes bailando al ritmo de la versión remix. No sabemos más tampoco sobre qué significado le dan los jóvenes a la canción porque no se los entrevista.

En la próxima escena, se introducen las voces de músicos contemporáneos a la producción de la canción y ahí tenemos varios minutos y una variedad de voces de músicos reconocidos a nivel nacional quienes dan su interpretación del significado de la canción. Nuevamente la edición utiliza el corte y la pantalla negra con una leyenda sobre la imagen para mover el relato. La leyenda que dice "Montevideo, 30 años antes" y con la música de fondo de los comunicados de las Fuerzas Conjuntas, imágenes de época centradas en militares y tanques, allanamientos, personas leyendo titulares de diarios, se crea una composición de ambiente que de inmediato remite al receptor al momento de la dictadura cívico-militar. Se presenta la oposición visual entre imágenes de marchas militares y movilizaciones sociales, así como alguna pintada o cartel en contra del golpe de Estado. A partir de otra leyenda: "1979 a redoblar", luego de contextualizado visualmente el momento histórico, se introducen los testimonios de los autores quienes dan detalles sobre la composición del tema y luego de otros músicos que interpretan la relevancia de la canción.

El testimonio de "El Sabalero" comienza refiriéndose a la "conmoción" que vivía el Uruguay en el momento que salió la canción, Montevideo y la represión a través de "los allanamientos". Raúl Castro, por su parte, define la dictadura como "un momento muy difícil" y continúa con "muchas gente sufriendo"; estas evaluaciones de afecto que esconden algunos juicios revelan una orientación negativa hacia el contexto de producción de la canción. Para definir a la canción en cuestión, sostiene que es "lo que yo quiero decir". Eso, según los entrevistados, explica que tuviera tanto éxito, representa la evaluación del público sobre la experiencia vivida: dice lo que no se podía decir. Se personaliza la canción representándola como un participante de procesos verbales que dice en lugar de otro. Este contraste entre el contexto negativo y la función de la canción como manera de superarlo legitiman su categorización como "hit".

En las siguientes escenas se intercalan imágenes del grupo Rumbo en 1980 y testimonios de otros músicos de la misma generación acerca de la canción. Por ejemplo, el músico Dino sostiene que "A redoblar" "fue una canción que a la generación nuestra nos dio ánimo [...] nos juntó y no nos dejó dar un paso atrás. A redoblar muchachos". Esta evaluación de juicio positivo de la canción también construye la identidad de esa generación

como beneficiario de lo actuado por la canción. Se representa a la canción como un agente de cambio ("dio ánimo", "juntó", "dejó"). Se construye la canción como una invitación a la acción, un exordio a no darse por vencidos ("A redoblar"). Es decir fue un hito porque produjo un cambio en ese contexto negativo.

Con la cámara en medio plano y con poco movimiento, se entrevista nuevamente a dos de los integrantes varones de Rumbo, Ubal y Olivera, que hacen referencia a la importancia de la censura, explicando cómo en ese contexto lo connotado o evocado era más importante que lo dicho. Castro, a su vez, señala que como había censura, las imágenes literarias eran más sutiles y eso hacía que cada receptor interpretara cosas diferentes. Dan como ejemplo, el hecho de que varias personas interpretaban el coro ("porque el corazón no quiere **entonar más** retiradas") como "armas" porque al cantarlo se hacía un *blending* de "entonar **U** más retiradas". En este sentido los autores de la canción plantean que son el "canal" de una manifestación social y citan a Mario Benedetti diciendo que "una canción no cambia nada". Es decir, era el *zeitgeist* no la canción lo que explica su éxito, es un símbolo de resistencia y esperanza en una época en que no parecía posible imaginar algo mejor. En estos testimonios la evaluación positiva de la canción y su impacto se construyen contrastándola con las propiedades negativas del período dictatorial: represión, control, restricciones a la libertad de expresión y negación de voces alternativas. Al mismo tiempo, la mayoría de los testimonios construye a los actores sociales de esa generación como beneficiarios de las acciones de la canción en vez de como agentes de cambio. Cuando se despersonaliza la canción quitándole la agencia, no se marca explícitamente cuál es la fuente del cambio. Lo que se resalta es la importancia del contexto por sobre el producto mismo. Es decir el significado de la canción se entiende en relación a la época, éste prioriza lo vivido a nivel generacional como algo no trasladable o comprensible fuera del momento histórico.

En esta práctica cultural, usar y entender la canción, los jóvenes no reciben solo un producto cultural sino que se convierten en partícipes de una red de significados y lecturas del pasado. No solo tienen acceso a imágenes y a un artefacto cultural producido en la dictadura (la canción "A redoblar"), sino que interactúan de cierta manera con otros actores para construir un significado de estos artefactos y del período dictatorial.

A continuación, analizamos la letra de la canción (ver cuadro 1) y luego una nueva recontextualización de la misma (ver cuadro 2) que fue difundida por las redes sociales (Facebook y Youtube) luego de la votación negativa del plebiscito por la anulación de la ley 15.848 de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, en octubre de 2009.

Como ya comentamos, "A redoblar" es un hito musical en la historia reciente del Uruguay y así es presentado en la película "Hit". El tema es de Mauricio Ubal y Rubén Olivera, y fue editado en 1980 cuando el grupo Rumbo sacaba su primer disco de larga duración titulado "Para abrir la noche". El portal Uruguay Educa –que depende de la Administración Nacional de Educación Pública (ANEP)- tiene información sobre este grupo musical y afirma respecto del tema que estamos analizando:

Es en ese trabajo que aparece una canción que rápidamente se convirtió en un referente fundamental de nuestro canto popular y de la canción de protesta durante el período de dictadura militar en el cual se encontraba inmerso nuestro país en esos años. La misma es "A redoblar". Con la autoría de Mauricio Ubal y Rubén Olivera, esta canción invitaba a redoblar la esperanza, utilizando una serie de metáforas en la espera de la vuelta a la democracia⁹.

Se utiliza una serie de metáforas para hacer referencia a la dictadura y a la lucha por la vuelta de la democracia, no solo por el valor estilístico o estético, sino también por la censura presente en ese momento (Ver análisis de HIT, y entrevista a músicos arriba).

CUADRO 1: A redoblar (1979) Mauricio Ubal/ Ruben Olivera (Rumbo)

Volverá la alegría a enredarse con tu voz
a medirse en tus manos y a apoyarse en tu sudor.
Borraré duras muecas pintadas
sobre un frágil cartón de silencio
y en aliento de murga saldrá.

A redoblar...
A redoblar muchachos esta noche
cada cual sobre su sombra
cada cual sobre su asombro a redoblar
desterrando
desterrando la falsa emoción el la la la
el beso fugaz,
la mascarita de la fe.

A redoblar...
A redoblar muchachos que la noche
nos presta sus camiones y en su espalda
de balcones y zaguán nos esperan
nos esperan otros redoblantes otra voz
harta de sentir la mordedura del dolor.
A redoblar muchachos la esperanza
que su latido insista en nuestra sangre
para que ésta nunca olvide su rumbo...

Porque el corazón no quiere entonar más retiradas.

Encontramos a partir del análisis de la transitividad el particular uso de infinitivos, que comienza en el título, y en un uso de futuro reflexivo haciendo referencia a "la alegría". El texto comienza "volverá la alegría"¹⁰ haciendo referencia posiblemente en forma metafórica a la democracia en oposición con el tiempo de enunciación, la dictadura, asociada al dolor. En este sentido, el actor principal comienza siendo un sentimiento –alegría– que aparece personificado y representando, tal vez, la democracia como deseo o porvenir. Es interesante notar que al mismo tiempo esta opción elide la agencia del proceso, "volverá", y lo construye a nivel ergativo¹¹ sin mención a lo que lo produce. Sin embargo, también observamos cómo se alterna el uso pronominal entre *su* referente al actor principal, con *tus/tu* como vocativo que invita a quien escucha a formar parte de una lucha, una consigna: recuperar la alegría.

Como dijimos arriba, *volverá* aparece en futuro y hace referencia en la primera estrofa a *volver a enredarse*, *volver a medirse*, *volver a apoyarse* omitiendo el verbo conjugado y colocando solo la preposición *a* seguida del infinitivo. Aparece entonces, *la alegría* como actor reflexivo, que dirige la acción sobre sí mismo, y el beneficiario/recipient, es el que escucha, al cual se alude a través de metonimias –*tus manos*, *tu sudor*–. Es interesante también hacer referencia a cuáles son las elecciones para referirse al emisor: las manos y el sudor, de alguna manera simbolizando a los trabajadores.

El siguiente verbo conjugado nuevamente aparece en futuro *borrará* con el sujeto que se mantiene implícito pero recuperable. *La alegría* aparece evaluada de forma positiva ya que elimina de alguna manera lo malo "duras muecas pintadas". Por otra parte, lo malo o negativo está "pintado" por lo que puede eliminarse, no es duradero sino transitorio. Esto se reafirma en el siguiente verso "sobre un frágil cartón de silencio". El silencio refiere a parte del sentimiento de censura o clandestinidad, pero "frágil cartón" reafirma la idea de transitorio o débil frente al "aliento de murga" que "saldrá" potentemente como la voz en la canción en esta parte. La murga es la responsable de que la alegría salga.

El estribillo retoma el *leitmotif* del texto "A redoblar" que refiere por un lado –como aparece en el DRAE (2001) a "aumentar algo otro tanto o el doble de lo que antes era", y también a "tocar redobles en el tambor" esta última acepción muy relacionada a la cultura popular y de alguna manera también a la resistencia o la oposición a la dictadura. La anáfora "a redoblar" hace énfasis en la idea de dar ánimo y fuerzas para que no decaiga *la lucha* por la democracia. En el segundo verso aparece el vocativo *muchachos* que extiende-amplía al beneficiario/meta que vimos arriba en el pronombre posesivo singular.

La dictadura aparece metafóricamente representada como una entidad dolorosa pero frágil y posible de ser derrotada, en esta segunda estrofa, se le

refiere como "falsa ilusión", "beso fugaz", "mascarita de la fe", "mordedura del dolor". En contraposición al singular aparece el vocativo plural "muchachos" que se reitera casi en sinonimia con "redoblantes". En la última estrofa vuelven a alternarse las formas plurales y singulares de referirse al beneficiario/meta, cuando se personifica el pedido, el ánimo para la lucha, aparece nuevamente el pronombre posesivo singular "tu latido" en relación al grupo, al conjunto de "otros redoblantes".

En esta alternancia de pronombres de segunda persona del singular y la primera del plural, aparece la idea de que cada uno hace al conjunto "tu latido insista en *nuestra* sangre".

En la letra de la canción se establece una representación negativa del período dictatorial en términos de evaluaciones morales y afectivas. Al mismo tiempo, se construye un posicionamiento del que escucha como aliado y parte de un colectivo en oposición al *otro* que produce experiencias negativas. Este *otro* no es nombrado explícitamente, pero queda clara la construcción de una identidad positiva del *nosotros* en contraposición y en relación a *otro* indefinido pero claramente negativo.

A nivel intertextual vemos cómo este texto es nuevamente resignificado al aparecer en la versión posterior a la votación del plebiscito por la anulación de la Ley de Caducidad en 2009 y ser reapropiado por músicos jóvenes como símbolo de la resistencia. En este caso, analizaremos una versión que jóvenes músicos realizaron en noviembre de 2009 cuando no se alcanzó la mayoría necesaria para anular la mencionada ley.

Junto a la nueva versión se filmó un video en el memorial de los detenidos desaparecidos en el que participaron los músicos: Valentina Prego, Mónica Navarro, Edgardo Davich Mattioli (La Teja Pride), Maia Castro, Carmen Pi, Marcelo Gamboa (Contra las Cuerdas), Samantha Navarro, Patricia Kramer, Christian Cary (La Triple Nelson). Esta versión, sostiene Patricia Kramer:

Es el resultado de una búsqueda de construcción a raíz de la tristeza. Reacción política, no partidaria, comprometida humanamente con la justicia, los derechos y la libertad. Cantar A redoblar es un símbolo de ese compromiso. Actualizar la vieja consigna de esperanza.¹²

Explícitamente se representan sus acciones como un proceso material en el que ellos son actores y agentes utilizando un artefacto del pasado para participar en un contexto al cual atribuyen similar significado. Es decir, la herramienta de acción sirve porque se interpreta que hay cierta continuidad entre pasado y presente.

Este video de "A redoblar" del 2009 comienza con una toma de cámara enmarcada en movimiento, en la que las imágenes están borrosas con música electrónica lenta con énfasis de tono que se repiten. La

continuidad de imágenes en movimiento forma un plano borroso de lo que parece ser un paisaje. En la próxima secuencia aparece más claramente la imagen y vemos una caravana de autos viejos por una carretera. Hay un cambio de secuencia por el que se vuelve a ver el paisaje del comienzo del video pero esta vez de manera clara, se ve el Cerro de Montevideo atrás, indicando mediante un vector horizontal que es ese el destino al cual se dirigen. Desde esta perspectiva el espectador toma el lugar de quien viaja, acompaña el viaje viendo a través de la ventana las tomas en plano general de la rambla portuaria, camino al memorial de los detenidos desaparecidos.

Luego hay un corte y el cambio de secuencia introduce a los cantantes. Cuando empiezan a cantar están todos juntos, presentados a través de un plano general parados como en actitud de protesta y en ese momento comienzan a cantar la letra de "A redoblar". La siguiente toma es de costado y se ve atrás el monumento que recuerda a los detenidos desaparecidos. En el memorial hay un vector en diagonal que dirige la mirada hacia el monumento. Luego se acerca la cámara en un primerísimo plano a la chaqueta roja de una de las cantantes que tiene el logo de la campaña por la anulación de la ley de caducidad "Sí" en fondo rosado. Este contraste de colores hace la escarapela y el logo más prominente. En esta composición se establece una conexión entre pasado y presente a través de la música que refiere al pasado de la dictadura y la imagen que refiere a los efectos/consecuencias de la dictadura en la actualidad. La relación entre imagen y música construye un significado de la dictadura como algo presente y relevante para comprender la situación actual.

Después, la cámara muestra un primer plano de los rostros serios de cuatro de los músicos que no cantan cuando aparece la imagen. No están mirando a la cámara directamente, por lo que no se establece una relación directa con la audiencia, quien se mantiene como espectador. La canción sigue en el trasfondo pero tiene un ritmo de sonido boom mecánico que es una recomposición de la misma. Luego, con una secuencia de cámara en mano, los primeros planos de los próximos cantantes aparecen en movimiento y la música vuelve al ritmo de la versión original con un coro murguista. Las caras en primer plano muestran a los cantantes más felices y bailando al cantar. La imagen está en un plano con ángulo al mismo nivel que la audiencia, por lo que se construye más cercanía con la misma. Gradualmente se pasa de los primeros planos de individuos a parejas y luego al grupo que aparece en un plano general con un ángulo un poco en picado. Ellos nos ven a nosotros desde un poco más bajo y mirándonos directamente. Esto construye una apelación directa demandando la acción de la audiencia. Se alternan las tomas de los primeros planos de los cantantes ahora al mismo nivel que la audiencia con tomas del grupo desde diferentes perspectivas (costado derecho e izquierdo). El ritmo de la canción

es más rápido y los cantantes parecen estar más animados y contentos, lo cual contrasta claramente con el principio de la canción donde la misma letra con ritmo más lento y caras más tristes se interpreta como desazón. El ritmo y el cambio a nivel del estado de ánimo y los movimientos de los cantantes denotan una evaluación más positiva de la situación que acompaña el estribillo: "A redoblar" repetido varias veces. La composición de la imagen con la música construye esa apelación a la acción y la evaluación más positiva de esperanza ante la adversidad.

Luego, aparece una secuencia en el estudio de grabación donde se muestra a los músicos ensayando. Se sugiere que ha habido una reflexión previa a lo visto y que no es sólo una respuesta espontánea y emotiva. La próxima secuencia es el plano general de los cantantes en el exterior - memorial- hasta que cambia la imagen, a un ángulo del grupo en contrapicado por lo que ellos quedan más arriba que la audiencia. Es decir, están tomando la posición superior, lo que podría interpretarse como una representación de lo deseable ya que sus acciones aparecen en la parte superior de la imagen. El sonido de la canción vuelve a mostrar variaciones electrónicas que marcan esta versión y la diferencian de la de los años '80. En esta secuencia la cámara está en movimiento, pero el ángulo continúa siendo en contrapicado, los vemos a ellos en la parte superior de la imagen.

A continuación, cuando la letra de la canción dice "porque el corazón no quiere entonar más retiradas", empiezan los primeros planos de los músicos en los que varios hacen gestos de negación con su mano enfatizando la negación de la letra. Esta composición de la canción, los gestos y la cámara que se acerca a los cantantes quienes miran a la audiencia directamente, implica una demanda y una clara invitación a no repetir el resultado del plebiscito. La siguiente secuencia es de un plano general del grupo, en un ángulo al mismo nivel de la audición en el que termina la canción en su versión original y se marca un cambio de secuencia mediante la música electrónica y la imagen borrosa de los músicos detrás del vidrio del monumento que nos da paso a un rap. Las imágenes subsiguientes se desarrollan en el "corredor" entre los dos vidrios que tienen los nombres de los detenidos desaparecidos. Estas imágenes están compuestas con una edición más experimental en las que se hacen cambios más rápidos entre imágenes simulando fotos de los cantantes en diferentes posturas (ej. mirando a la cámara, de espaldas a la cámara, mirando al monumento). Hay un cambio de secuencia en el que se vuelve al auto y la cámara se sitúa en la parte de atrás, o sea que vemos el afuera a través de los ojos de los que manejan que son los jóvenes cantantes. La letra del rap hace referencia a su lectura de estos eventos (los resultados del plebiscito y el legado de la dictadura). Las imágenes que acompañan el rap siguen siendo más dinámicas y de primeros planos de los cantantes en diferentes lugares (el

estudio, la calle, el monumento). El contraste entre la composición de imágenes y la música en esta sección se diferencia de la anterior; ya que aquí resalta una relación entre imagen y palabras que no es de extensión o apoyo, sino con información extra que crea un *feeling* o evaluación afectiva más que un mensaje de contenido.

CUADRO 2: A redoblar (2009) Rap (2:39-3:22)

Se eriza la piel color café
 Yo tengo la fe
 De que mis hijos
 También canten lo pasado
 Y no lo vivan lo olvidado
 Acá estamos repasando
 No importa que bando
 Ah, solo de bandoneón
 Te recito mi mandado
 resultado del candado
 que nos han colocado
 Cambio el guión
 Otra vez el mismo actor en la escena
 Qué problema
 No le des más avena a la hiena
 Que no pagan lo que deben
 No olvidamos la memoria
 Hijos del presente de esta historia
 Conscientes del futuro nos toca nuestro turno
 Rompemos el nudo con amor profundo
 Y ese asunto del mañana
 Es lo nuestro
 Música maestro
 Con respeto
 Dejo esto
 Me manifiesto
 Que nunca más
 Nunca más
 ¡No!
 Que tengan paz

La letra del rap (ver cuadro 2) representa a los jóvenes como parte de una tradición que establece continuidad entre pasado y futuro. Se posiciona como una reacción emotiva “tengo la fe” sobre una representación del futuro ideal -en subjuntivo- en el que ellos aparecen como participantes representados en su rol de padres (“de que mis hijos”) que desean ciertas acciones de sus hijos (“*canten* lo pasado y no lo *vivan* lo olvidado”) que indirectamente refieren a lo que ellos están haciendo al reinterpretar “A redoblar” (como se marca con el uso de “también” adverbio que indica afirmación y comparación porque implica que son iguales los padres y los

hijos). Posteriormente, pasan a recitar su "mandado", es decir, su versión de la situación actual y su herencia. Se justifica el derecho a hablar (con el uso del proceso verbal *recito*) en el que ellos aparecen como hablantes motivados por las acciones de otro indefinido ("resultado del candado que *nos han colocado*"). Esta representación construye a los jóvenes cantantes como los que reciben (beneficiarios) de las acciones de otros anónimos ("*nos han colocado*") y lo que reciben "el candado" no les permite actuar. Simbólicamente están atrapados por las acciones de otros en el pasado. Las próximas estrofas representan el cruce de presente y pasado como una historia que se repite ("otra vez"). Los jóvenes aparecen como actores (cambio) que tienen impacto en el mundo al tratar de presentar un nuevo "guión" como metáfora de una nueva sociedad como teatro. Pero luego marcan su falta de control sobre el mundo cuando se presenta la existencia del mismo actor (el actor es metafórica y socialmente el mismo), sin utilizar un verbo que identifique cómo aparece o quién lo hace aparecer. Seguidamente nos presentan su evaluación afectiva negativa ("qué *problema*") como reacción ante la presencia de ese actor. Y nuevamente se posicionan como actores al tratar de dirigir la acción de otro usando un mandato ("no le *des* más avena a la hiena"). La imagen de la hiena como resemantización del actor que regresa, permite la crítica indirecta a las acciones de quienes son generosos ("dan avena") a quien es peligroso ("la hiena"). Esta representación alegórica de la situación actual a la que se refieren, en la que se perdona a quién cometió crímenes es evaluada como moralmente negativa mediante un juicio de las acciones de este actor ("no pagan lo que deben"). Esta crítica doble no es sólo al actor, sino también a los que permiten que no pague.

En la próxima estrofa se reposicionan los jóvenes como diferentes ("no olvidamos la memoria"). La polaridad (*no*) permite contrastar implícitamente con quienes sí olvidan. Se representan a sí mismo como "hijos del presente de esta historia" es decir, que aunque se reconoce la continuidad con el pasado, se crea un contraste entre *el presente* e implícitamente *el pasado*. Ahí se distinguen de las generaciones anteriores al mostrarse mediante un proceso mental como seres reflexivos que adoptan una posición en relación a metas futuras. Se representan como actores que cortan el lazo con generaciones anteriores ("rompemos el nudo"), pero en circunstancias que denotan una reacción de afecto positivo ("con amor profundo"). El pasado es transformado en un "asunto del mañana". Los jóvenes simbolizan el futuro y por eso reclaman su dominio sobre el tema de la dictadura identificándolo como parte del futuro ("es nuestro"). Las próximas estrofas reconstruyen mediante evaluaciones afectivas (por la manera de enunciarlas) y de sanción social de tipo moral/ético ("con respeto", "nunca más") su postura explícitamente cortando la continuidad de

una serie de acciones que se repiten (el trauma de la dictadura: no pagar por crímenes cometidos, la impunidad). La última estrofa es un mandato por el que se proyecta una evaluación afectiva positiva "qué tengan paz", que también puede ser interpretada como una evaluación de juicio moral por la que se busca un cierre justo.

El video termina con una vuelta al estribillo de "A redoblar" con todo el grupo en plano general. Durante los créditos aparece enmarcado por una pantalla negra del lado izquierdo parte del viejo video del grupo Rumbo cantando "A Redoblar". La ubicación a la izquierda de la pantalla está enmarcada de manera que solo podemos ver fragmentos de la imagen lo que implica que es algo conocido y que al mismo tiempo no tenemos acceso completo al pasado. En la parte negra de la pantalla en el lado derecho aparece la información nueva: un texto de Patricia Kramer en el que explica la motivación de estos jóvenes de reactualizar la consigna de esperanza que plantea esta canción en el contexto de la nueva consulta popular para juzgar los delitos cometidos durante la dictadura.

Nuestro trabajo incluyó también una exploración de cómo circulan los significados de esta recontextualización y resignificación de "A redoblar" producida en 2009 analizando los comentarios en la página de Youtube donde Patricia Kramer subió el video. Las estadísticas de esta página nos muestran que ha tenido 50,326 visitas desde el 31 de octubre del 2009 cuando fue subido al 30 de mayo de 2012, cuando fue consultado por última vez para este trabajo. En ese momento registramos 112 comentarios y 169 ratings de los cuales 164 son positivos (*likes*). El video es más popular en Uruguay, pero tiene visitas de otros países como Chile, España y Paraguay. Es más popular en hombres y mujeres de entre 35 a 45 años. Sin embargo, encontramos algunos comentarios de jóvenes del grupo etáreo comparable con el que participó en el proyecto etnográfico, por lo que centramos nuestro análisis en esas intervenciones. A continuación, presentamos dos ejemplos del tipo de intervenciones que realizaron los más jóvenes uruguayos (revisamos la edad también en su perfil de usuario, pero lo que nos interesa para nuestro análisis es el hecho de que ellos mismos mencionen su edad como un aspecto identitario relevante para enmarcar su respuesta).

En el primer ejemplo es interesante resaltar el hecho de que se identifiquen como jóvenes marcando la brecha generacional resaltando cómo se interpreta/lee diferente el pasado, pero a nivel afectivo ("*me llegó mucho más que la original*").

- (2) "Llegue a este video a traves [sic] de el video 'Nos sobra una ley'.
Muy buena version [sic], me llego [sic] mucho mas [sic] que la original, por ahí es porque se acerca mas [sic] a mi tiempo. Tengo 17, no pude votar la vuelta anterior. Un poco desde el lado de a juventud les digo, los esperan otros redoblantes, otras voces. lope9421 1 year ago."
(<http://www.youtube.com/watch?v=aCYQMplbXkQ>, copiado en Mayo 2012).

Luego al explicar su reacción se posiciona como quien no puede participar en ciertas actividades que responden a la calidad de ciudadano como *votar*, y se identifica como diferente. Se resalta una manera de percibir diferente a las anteriores ("los esperan *otros* redoblantes, *otras* voces") que contrasta *su tiempo* con el otro de la versión original de la canción. Usando la metáfora de la música y la canción de un género popular como símbolo de continuidad, en *redoblante* se resalta la diferencia dentro de la similitud. Son parte de lo mismo, pero no puede esperarse que actúen de la misma manera.

El otro ejemplo es de una joven que marca explícitamente su pertenencia a cierto grupo etéreo para enmarcar su comentario. La chica marca el hecho de no haber vivido el período, pero igual lo considera relevante para su historia personal:

- (3) "No entiendo como los jóvenes [sic] como yo, no entienden que el pasado es parte de nuestro presente y futuro, obviamente no vivi [sic] la dictadura, pero me informe [sic] y me facina [sic] aprender para tambien [sic] tratar de entender al resto, pero algunas cosas no tiene expliccion [sic], como los desaparecido [sic], y cuesta creer que la mayoria alla [sic] votado "no", la historia de nuestros pais [sic] nos importa a todos, porque es parte de la historia de nuestro padre, abuelo, etc!
Ojala algun dia se deroge [sic] la la ley! uruguayita24 8 months ago 2"
(<http://www.youtube.com/watch?v=aCYQMplbXkQ>, copiado en Mayo 2012).

También hay comentarios negativos hacia el video como lo ilustra el siguiente ejemplo:

- (4) "zurditos, viven del pasado, son solo victimas, nunca hacen nada, son unos santos. nemequittepas59 3 months ago"
(<http://www.youtube.com/watch?v=aCYQMplbXkQ>, copiado en Mayo 2012).

Este usuario de acuerdo a su perfil tenía 22 años en el momento en que comentó el video. Muestra una reacción afectiva y de juicio moral negativo refiriéndose a las acciones (*viven*, *hacen*) graduándolas moralmente como extremas *nunca* y cortando la relación entre pasado y presente (*viven en el pasado*). Se identifica a los otros por su posición ideológico-política (*zurditos*) y mediante el uso del diminutivo marca el tono irónico con el que se transforma en distancia y rechazo algo que típicamente denota cercanía y afecto. Este posicionamiento marca el tono del resto del mensaje, por el que

las otras representaciones que identifican a los otros como *víctimas* y *santos* pueden interpretarse como irónicas.

El análisis de los comentarios en respuesta a la recontextualización en el 2009 de la canción "A redoblar" demuestra cómo se van construyendo redes de significado que establecen relaciones entre presente y pasado de manera que ciertos discursos sobre la dictadura se mantienen (*debate ideológico partidario vs. debate ético*) y otros se cambian (*los jóvenes tenemos otra respuesta y queremos hacernos cargo del futuro*).

Conclusiones

Estas prácticas culturales de recontextualización en torno a la canción producida durante la dictadura nos sirven de ejemplo para ilustrar cómo se reproducen, circulan y se transforman las representaciones y orientaciones hacia el pasado reciente a través del tiempo y del espacio. Nuestro trabajo no incluyó recoger cómo los jóvenes que participaron en nuestro proyecto dan sentido a esta canción, pero eso podría ser algo interesante a explorar en el futuro. Lo que a partir de nuestro trabajo podemos decir es que este producto cultural emerge como relevante para los jóvenes de hoy en su construcción del significado de la dictadura. De la misma manera este análisis muestra el proceso de resignificar y crear redes de significado que conectan pasado y presente para comprender el hoy como una de las posibles maneras en que se aprende el pasado.

El análisis mostró cómo mediante procesos de recontextualización del pasado reciente las generaciones que no estuvieron involucradas directamente en estos eventos se apropian del discurso ajeno en función de agendas presentes. Y al mismo tiempo reveló luchas por cómo darle sentido al pasado que van más allá de diferencias generacionales y se relacionan con posturas ideológicas. Las referencias a otros discursos implícitos en la nueva versión de la canción demuestran un posicionamiento intertextual que implica una orientación hacia y evaluación de actores y eventos que construyen comunidades axiológicas. De la misma manera, y más explícitamente la recepción de esta versión de la canción por jóvenes actualmente muestra que existen alineamientos evaluativos que van más allá de diferencias generacionales y tienen que ver con posturas ideológicas que aglutinan ciertas posturas ante los eventos. Es decir, que las luchas por darle sentido al pasado reciente persisten en el discurso sobre el pasado de los jóvenes, aunque también se abren nuevas posturas que construyen otro nivel de diferenciación que tiene que ver con los roles de quienes participaron en los eventos directamente (la generación mayor), y los que no lo hicieron (quienes heredan las consecuencias de ese pasado). Podemos observar, por lo tanto, ciertas continuidades a nivel ideológico en las

recontextualizaciones del discurso sobre la dictadura, al mismo tiempo que existen discontinuidades que tienen que ver con diferencias generacionales. Nos queda por seguir explorando de qué manera y si es posible darle sentido al pasado de manera inclusiva que reconozca las voces y abra posibilidades de diálogo que nos permitan integrar el pasado para construir un futuro común.

Notas

¹ La mayoría de los músicos entrevistados son contemporáneos o la vivieron como niños, y los jóvenes que comentan el video de youtube no habían nacido en ese período.

² Este proyecto fue financiado con una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation a la primera autora.

³ Se realizó una encuesta en cada una de los grupos de cada secundaria donde se les preguntó a los estudiantes por la tendencia político ideológica de su familia, el tipo de ocupación de sus padres, su religión, prácticas políticas de los jóvenes, y sus actividades en el tiempo libre. Estas encuestas utilizaron un código de identificación en vez del nombre de los estudiantes para poder mantener la privacidad de los mismos. Luego que se seleccionaron los participantes fueron invitados y se les pidió otro permiso a ellos y sus familias para participar de forma especial como participantes focales.

⁴ Halliday (1994) presenta una taxonomía de diferentes procesos y participantes diferenciando principalmente entre los que representan la experiencia como algo que ocurre en el mundo material (afuera), como una experiencia mediada por el individuo (interna) o como una relación abstracta entre cosas. Los procesos materiales son los que tienen asociado un actor quien por su agencia produce o desencadena el proceso en el mundo real y un benefactor o recipiente quien recibe los efectos de este proceso. Esta distinción nos permite identificar a qué actores sociales se les asigna responsabilidad por los eventos en el mundo material y también qué eventos se representan como ocurriendo y cuáles son reportes de pensamientos o palabras parte de un debate.

⁵ "Cinco días antes del plebiscito de 1980, Mauricio Ubal y Rúben Olivera grabaron una canción que se transformaría en himno en los años siguientes. En 1978 se forma el grupo Rumbo integrado por Ubal, Laura Canoura, Miguel López, Gustavo Ripa, Carlos Vicente y Gonzalo Moreira." (acceso a la página web en diciembre 2009) <http://www.videostar.com/watch.php?video=stZi3-7fQDk>

⁶ Fue estrenado en el cine en 2008.

⁷ Las observaciones etnográficas y las entrevistas fueron realizadas por la primera autora.

⁸ La transcripción es aproximada enfocándose en registrar el contenido. *S* se refiere a los estudiantes usando diferentes números para identificar a cada uno y proteger su anonimato, y *T* es la profesora.

⁹ <http://www.uruguayeduca.edu.uy/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?ID=203481>

¹⁰ Esta misma idea fue el slogan publicitario de la Concertación que lideró la vuelta a la democracia en Chile, "Chile: la alegría ya viene" (1989). Agradecemos a Teresa Oteiza por la información.

¹¹ De acuerdo a Halliday (1994) además del análisis de transitividad se puede realizar un análisis de ergatividad para explorar la relación causa-efecto entre los participantes y procesos. Este análisis nos permite identificar si el proceso tiene causación interna o externa.

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=aCYQMpIbXkQ>

Referencias

- Achugar, M. (2011).** Aproximaciones discursivas a la transmisión intergeneracional del pasado reciente. En Oteíza, T. & Pinto, D. (eds.) *En (re)construcción: discurso, nación e identidad en los manuales escolares*. (Capítulo 1, pp.43-88). Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Bakhtin, M. (1981).** *The Dialogical Imagination*, M. Holquist, (ed.), C. Emerson & M. Holquist, (trans.), Austin, University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (1984).** *Rabelais and his world*. Hélele Iswolsky (trans.) Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Fairclough, N. (1992).** *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.
- Halbwachs, M. (1992).** *On collective memory*, Lewis Coser (Ed., trans.). Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Halliday, M. A. K. (1978).** *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. Baltimore: University Park Press.
- Halliday, M. A. K. (1994).** *An introduction to functional grammar* (2nd ed.). London: Edward Arnold.
- Kress, G. & Leeuwen, T. (2006)** *Reading images. The grammar of visual design*. London: Routledge.
- Latour, B. with Jense, P. Venturini, T. Grauwin, S. & Boullier, D. (2012).** *The Whole is Always Smaller than Its Parts: A digital test of Gabriel Tarde's Monads*. To appear in *British Journal of Sociology*.
- Lemke, J. (2000).** Across scales of time: artifacts, activities, and meanings in ecosocial systems. *Mind, Culture and Activity* 7(4):273-290.
- Lemke, J. (1995).** *Textual Politics: discourse and social dynamics*. London: Taylor & Francis.
- Martin, J. R., and White, P. R. R. (2005).** *The language of evaluation: The appraisal framework*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nora, P. (1989).** Between memory and history: *Les Lieux de memoire. Representations* 26:7-25.
- Ochs, E. & Schieffelin, B. (1984).** Language acquisition and socialization. En R. LeVine y R. Schweder (eds.) *Culture Theory: Essays on Mind, Self and Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Olick, J. (1998).** Introduction: Memory and the Nation: Continuities, Conflicts and Transformations. *Social Science History* 22(4):377-387.
- Real Academia Española (2001).** Diccionario de lengua española [en línea]. 22ª ed. Madrid: Real Academia Española. <http://www.rae.es> (2011-2012)
- Rogoff, B. (1990).** *Apprenticeship in thinking: cognitive development in*

social context. New York:Oxford University Press.

Rogoff, B. & Gutiérrez, K. (2011). "Maneras culturales de aprender: rasgos individuales o repertorios de práctica". En Frisancho, S., Moreno, M., Ruiz Bravo, P. y Zavala, P. (eds.) *Aprendizaje cultural y desarrollo: una aproximación interdisciplinaria*. Lima, Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú

Van Leeuwen, T. (2008). *Discourse and Practice: new tools for critical discourse analysis*. Oxford: Oxford University Press.

Welzer, H. (2008). "Collateral Damage of History Education: National Socialism and The Holocaust in German Family Memory". *Social Research*. 75(1):287-314.

Welzer, H. (2010). "Re-narrations: How pasts change in conversational remembering". *Memory Studies* 3(10):5-17.

Wertsch, J. (2002). *Voices of collective remembering*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Wortham, S. & Rhodes, C. (2012). "The production of relevant scales: social identification of migrants during rapid demographic change in one American town." *Applied Linguistics Review* 3-1:75-99.

Notas Biográficas



Mariana Achugar es una Guggenheim Fellow. Trabaja como profesora de Estudios Hispánicos y Adquisición de la Segunda lengua en la Universidad Carnegie Mellon, Pittsburgh, PA. Su investigación explora el papel del lenguaje en el cambio y reproducción cultural. Ha hecho estudios sobre la enseñanza de la historia en contextos multilingües, el desarrollo del lenguaje académico y la identidad profesional en contextos bilingües y sobre el discurso político. Entre sus publicaciones más recientes se encuentra *What we remember: the construction of memory in military discourse* (2008), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishers.

Email: machugar@andrew.cmu.edu



Amparo Fernández es egresada de la licenciatura en Lingüística de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR. Es estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas opción "Lenguaje, Cultura y Sociedad" en esa Facultad. Obtuvo un posgrado en Orientación Educativa por la Universidad Católica del Uruguay. Es asistente de investigación del proyecto "Aprendiendo historia reciente: el papel del discurso en la transmisión intergeneracional del último período dictatorial en Uruguay" dirigido por la Dra. Mariana Achugar. Forma parte del grupo de investigación internacional *Afro-Latin Linguistics: language contact in intercultural settings*, financiado por STINT, dirigido por Laura Álvarez, Tania Alkmim y Magdalena Coll, a partir del cual ha publicado "Presencia de vocablos de origen africano en *El lenguaje del Río de la Plata*"; en *Una historia sin fronteras: léxico de origen africano en Uruguay y Brasil* dirigido por Álvarez López y Coll.

Email: itajita@hotmail.com



Nicolás Morales es profesor de Historia egresado del Instituto de Profesores "Artigas". Actualmente es estudiante de la maestría en Ciencias Humanas opción "Estudios Latinoamericanos" de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR y del posgrado en Didáctica de la Historia en el CLAEH. Es asistente de investigación del proyecto "Aprendiendo historia reciente: el papel del discurso en la transmisión intergeneracional del último período dictatorial en Uruguay" dirigido por la Dra. Mariana Achugar. En ese marco es co-autor junto con Mariana Achugar y Amparo Fernández de "(Re)presentando el pasado reciente: la última dictadura uruguaya en los manuales de historia" y "Re/constructing the past: How young people remember the Uruguayan dictatorship". Ha publicado también, en co-autoría con Lucía Etcheverry "Construir al otro: *subalternidad e imputación causal* en la evaluación de los trabajos de Historia" en *La enseñanza de la historia, entre otredades y subalternidades* dirigido por Ana Zavala.

Email: nicolasrequiterena@gmail.com