

## **RASTROS DE GRAFITIS EN CANCIONES**

### PRIMERA PARTE

No son pocas las canciones en las que se manifiesta el fenómeno del grafiti, de una u otra manera. La canción y el grafiti son dos flujos discursivos entre los cuales se dan múltiples interacciones, múltiples intercambios, por ser ambos copartícipes de un mismo espectro cultural: el del *rock* —dicho en un sentido amplio—; tanto el grafiti como la canción de rock son géneros discursivos eminentemente urbanos, caracterizados por cierta hipotética rebeldía no siempre verificada, o no en igual medida.

El comienzo de esta fluida relación entre ambos géneros podríamos conjeturarlo en la segunda mitad de la década del '60. Las repercusiones de los sucesos del Mayo Francés del '68 —el mismo año de *Beggars Banquet*— y las marchas estudiantiles en oposición a la guerra de Vietnam constituyeron los primeros momentos de apogeo de publicidad del grafiti como expresión callejera, con difusión a escala mundial de fotos —hoy acaso se les diría “imágenes”— de escritos en paredes tales como *La imaginación al poder*, o *Make love not war (Hagan el amor y no la guerra)*, consigna esta última que circulaba por diversos lugares y cuyo versionador londinense, un muchacho de nombre Dave Dawson, fue literalmente muerto a patadas por un grupo de policías fuera de servicio que justo pasó por ahí cuando él lo estaba escribiendo; todos estos grafitis coinciden epocalmente con la hiperdifusión a escala mundial de la canción de rock. Lennon sintetizaría pocos años después lo que fue culturalmente aquella época parafrasando aquel grafiti de Dawson, que también sería retomado por Erasure 15 años después:

I want you to *make love*,  
*not war*.  
I know  
you've heard it before.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> [Quiero que *hagan el amor*, / *no la guerra*. / Ya sé / que lo han escuchado antes.]. John Lennon, «Mind games [Juegos mentales]», en *Mind Games*, Londres, EMI/Parlophone, 1973 (frag.).

And if I should falter,  
would you open your arms out to me?  
We can *make love, not war*,  
and live in peace with our hearts.<sup>2</sup>

Dos años después de la canción de Lennon, en 1975, aparecería el disco de Led Zeppelin titulado *Physical Graffiti*, de cuyas letras la temática desconozco.

Ahora bien, si de cultura rock y de paredes tratamos, obviamente y por supuesto, “La Pared” por excelencia, por antonomasia, es la de Roger Waters, la de *The Wall*, de 1979, en la que de hecho, al igual que en la portada del disco, aparecen manifiestas inscripciones:

I don't need no arms around me!  
And I don't need no drugs to calm me!  
I have seen the *writing on the wall*.  
Don't think I need anything at all.<sup>3</sup>

En este disco conceptual, la pared es ofrecida como símbolo de la separación con los demás, como símbolo de la soledad. Lo interesante es que, en esta canción, el límite, lo limitante, la frontera separacionista, también es lugar de expresión, a través de las escrituras en su superficie. En tal sentido, *la pared* tendría una carga simbólica ambivalente: sirve tanto para separar como para comunicar.

Cabe aclarar que, en inglés, “writing (is) on the wall” es una expresión idiomática consolidada, que tiene el sentido de algo evidente que anuncia una advertencia que hay que ver. La misma expresión aparecerá dos años después en la canción homónima de George Harrison:

*The writing's on the wall*, brother.  
Your life is in your hands.  
It's up to you to see *the writing's*  
*on the wall*.

---

<sup>2</sup> [Y si yo flaqueara, / ¿vos abrirías tus brazos para mí? / Podemos *hacer el amor, no la guerra*, / y vivir en paz con nuestros corazones.]. Erasure, «A little respect [Un poco de respeto]» (Andy Bell/Vince Clarke), en *The innocents [Los inocentes]*, Londres, Mute Records, 1988 (frag.).

<sup>3</sup> [¡No necesito brazos alrededor mío! / ¡Y no necesito drogas que me calmen! / Ya he visto el escrito en la pared. / No piensen que necesito nada en absoluto.]. Pink Floyd, «Another brick in the wall [Otro ladrillo en la pared] (Part 3)» (Roger Waters), en *The wall*, Londres, Harvest, 1979.

It looks you in the eye, mister.  
It's time we stand up tall,  
go see and understand *the writing's*  
*on the wall.*  
[...]  
There's nothing that you need, sister.  
The Lord is in you all.  
Life is designed to see *the writing's*  
*on the wall.*<sup>4</sup>

Ahora bien, dado un artículo que trate sobre el grafiti, llega un inexorable momento del mismo en el cual plantearse, o plantearnos —pero fundamentalmente de plantearme yo al escribir esto—: ¿Qué es lo que define que un grafiti sea un grafiti? Y, desglosando esta pregunta, surgen al respecto otras tres: ¿Lo define la superficie que se utiliza: una pared, una persiana, un asiento de colectivo, etc.? ¿Lo definen el material y la técnica utilizados: aerosol, pincel, fibrón, rayado, etc.? ¿Lo definen la forma y el contenido: palabras, imágenes, una simple firma, etc.? Y me hago estas preguntas por muchos motivos, principalmente por los etcéteras.

Rastreando información al respecto, encontramos que la etimología de *graffiti* remite a viejas tecnologías de la escritura, como rayar con un punzón el tronco de un árbol o la cera condensada sobre una tabla: Deriva del verbo italiano *graffiare*, específicamente ‘rasguñar, arañar’, que viene del griego γράφω (*gráphō*), que inicialmente significa ‘yo arañeo, rayo, grabo’, y recién luego, por extensión, ‘yo pinto, dibujo, escribo, redacto, compongo’. Por lo tanto, en la etimología no estaría implicada la superficie intervenida, así como tampoco la forma y el contenido; más bien se estaría tratando, estrictamente, de una técnica, bastante popular.

Cuna de taitas y cantores,  
de broncas y entreveros, de todos mis amores,  
*en tus muros con mi acero*

---

<sup>4</sup> [Está escrito en la pared, hermano. / Tu vida está en tus manos. / Depende de vos ver que está escrito / en la pared. // Lo mira a los ojos, señor. / Es tiempo de ponernos de pie, / ir a ver y entender que está escrito / en la pared. // [...] // No hay nada que necesites, hermana. / El Señor está en todos ustedes. / La vida está diseñada para ver que está escrito / en la pared.]. George Harrison, «Writing's on the wall [Está escrito en la pared]», en *Somewhere in England [En algún lugar de Inglaterra]*, Londres, Dark Horse/Parlophone, 1981 (frag.).

*yo grabé nombres que quiero.*<sup>5</sup>

Volviendo, entonces, a las preguntas con respecto a la superficie y al material/técnica utilizados, estaba pensando en las tapas de dos discos: la de *Fly on the Wall* [*Mosca en la pared*], de AC/DC, editado en 1985, en la que pueden leerse, en caracteres grabados con algún objeto afilado, sobre una madera, el nombre de la banda y el título del disco; y la tapa del disco de Bon Jovi *Slippery When Wet* [*Resbaladizo cuando mojado*], de 1986, en la que se ve la efímera inscripción que un dedo ha trazado sobre un vidrio empañado: el título del disco. Entonces, de atendernos al sentido etimológico, la tapa de *Fly on the wall* cumple plenamente con los requisitos, no así la tapa del disco de Bon Jovi, a no ser metafóricamente, es decir, por extensión del significado.

Retomando por su parte la otra pregunta, la pregunta sobre la forma y el contenido (palabras, dibujo, etc.), pensaba en el disco de Prince *Graffiti Bridge*, de 1989, y en su canción homónima:

Everybody wants to find *Graffiti Bridge*,  
something to believe in,  
a reason to believe that there's a heaven above.  
Everybody wants to find *Graffiti Bridge*.  
Everybody's looking for...  
Everybody's looking for...  
Everybody's looking for love.<sup>6</sup>

Esa cosa tan pop de hacer dibujitos que no significan, que no significan nada —eso de las letras hiperdibujadas que cuesta descifrar... Esta canción de Prince puede ser considerada como síntoma de una época del grafiti y de la cultura rock en general, una época de cambio de paradigma: el grafiti ya no necesitaba necesariamente ser arriesgado —si el sólo hecho de pintar con aerosol te parece arriesgado...—, el grafiti podía ser

---

<sup>5</sup> Carlos Gardel (con las guitarras de Guillermo Desiderio Barbieri, Ángel Domingo Riverol, Horacio Pettorossi, Domingo Julio Vivas), «Melodía de arrabal» (Alfredo Le Pera/Mario Battistella Zoppi/Carlos Gardel), Buenos Aires, DN Odeón, 1933 (frag.).

<sup>6</sup> [Todos quieren encontrar el *Puente de grafiti*, / algo en que creer, / una razón para creer que hay un cielo arriba. / Todos quieren encontrar el *Puente de grafiti*. / Todos están buscando... / Todos están buscando... / Todos están buscando amor.]. Prince, «Graffiti Bridge [Puente de grafiti]», en *Graffiti Bridge*, New York, Warner/Paisley Park, 1990 (frag.).

simplemente decorativo, “artístico”, dicho en un sentido amplio, lo cual no deja de ser etimológicamente válido.

Entonces, siendo válido considerar como grafiti también un dibujo, y no solamente una inscripción, tenemos el de «Confesiones de invierno»:

Y aunque a veces me acuerdo de ella,  
*dibujé su cara en la pared.*  
Solamente muero los domingos,  
y los lunes... ya me siento... bien.<sup>7</sup>

Desde el seno de la canción propiamente dicha, desde la canción considerada como género discursivo, los rasgos textuales que nos remitirán al fenómeno grafiti tendrán que ver con la aparición de determinadas palabras: *pintar*, *escribir*, *dibujar*, *nombre*, *calle*, y, principalmente, *pared*. Dos casos paradigmáticos en tal sentido los hemos tenido en «Another brick in the wall (part 3)» y en la canción de Harrison con sus respectivos *writing(s) on the wall*. La palabra *grafiti*, por su parte, también participará de este conjunto léxico, si bien encontraremos algo más restringida su utilización, epocal y/o geográfica e idiomáticamente. Su restricción está condicionada, principalmente, por el marco rítmico que toda canción implica y/o propone, determinante de formas estróficas relativamente estables, y en cuyo seno las dificultades para resolver las rimas y aliteraciones requeridas serán enormes para esta palabra, sobre todo en castellano —no así en inglés ni en italiano—. Cabe considerar que, como vocablo de la lengua castellana, *grafiti* es de uso generalizado recientemente. Cierta institucionalización del arte callejero —un segundo momento de intensa publicidad del grafiti, segundo en relación a aquel primero de finales de los ‘60— ha propiciado su naturalización por formar parte del vocabulario específico de esa rama de la actividad humana, de su vocabulario técnico, podríamos decir.

## SEGUNDA PARTE

Con respecto al rock nacional y su relación con el grafiti, la tapa del disco *Clics Modernos* pudiera ser considerada un hito fundacional, más allá del antecedente de

<sup>7</sup> Sui Generis, «Confesiones de Invierno» (Charly García), en *Confesiones de invierno*, Buenos Aires, Microfón, 1973 (frag.).

«Confesiones...». En la tapa de este disco, editado en 1983, puede verse a Charly —cuya afición por los aerosoles fue tan famosa como hoy aparentemente superada— posando delante de una pared grafiteada, una pared de algún suburbio de Nueva York, en la que puede leerse escrito con aerosol: “MODERN CLIXS”, inserto entre grafitis de otra índole: un dibujo y un “tag”. —Una mención especial para el mural que reproduce la tapa de este disco en Pellegrini al 1000 en Buenos Aires: Un mural que es reproducción de una tapa de disco que es reproducción de una foto que reproduce un grafiti... ¿que es reproducción de qué?

Temáticamente, se abren principalmente dos grandes grupos de canciones: las que refieren a grafitis políticos y las que refieren a grafitis confesionales, ya sean introspectivos o de comunicación a una segunda persona.

«Vencedores vencidos» ya desde el título remite a un discurso político, ya de entrada se posiciona como intertexto del discurso de Leonardi luego de haber derrocado a Perón, y su tristemente célebre frase: “Acá no hay ni vencedores ni vencidos”. Cabe hacer notar que en esta canción aparecen claramente manifiestas dos corrientes discursivas: la de los *diarios* y la de la *pared*:

Leyendo diarios en...  
un baño turco,  
empañando ray-bans, mascando hueso.  
Tu perro, un perro cruel  
con la costumbre de...  
no contentarse con los restos.  
[...]  
Me voy corriendo a ver  
*qué escribe en mi pared*  
la tribu de mi calle.  
[...]  
Me voy corriendo a ver  
*qué escribe en mi pared*  
la tribu de tu calle.  
¡La banda de mi calle!  
¡La tribu de mi calle!<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, «Vencedores vencidos» (Carlos Alberto “Indio” Solari/ “Skay” Beilinson), en *Un baión para el ojo idiota*, Buenos Aires, Del Cielito Records, 1988 (frag.).

Desde ya, resulta sugerente que asociado a los *diarios* aparezca el verbo *leer*, mientras que por el lado de los grafitis aparece el verbo *escribir* —si bien el acto referido es el mismo: *ver qué escribe* sería otra manera de decir *leer*—, reflejando claramente la diferencia en la participación, en las posibilidades de actividad, de actuación, de actuar que se puede ejercer en cada una de las dos corrientes discursivas. Y hay otros dos fuertes rasgos textuales en este sentido de interpretación del texto a considerar, que son, el primero: “Me voy corriendo a ver / qué escribe en *mi* pared...”, es decir, no hace falta que sea *yo* el sujeto que haya escrito eso para sentirlo propio: La escritura es individual y voluntaria, el paño es compartido. Y al ser el paño compartido, sus inscripciones se actualizan constantemente, con una frecuencia acorde a las necesidades, una frecuencia que vuelve necesario ir “corriendo a ver”, como con cualquier serie televisiva de la infancia que empezaba a tal hora, o como las noticias de la sección policiales cuando todavía no se sabe casi nada, excepto que alguien murió, proponiendo un inmenso e indefinido “Continuará...”. —Y es que todo texto se inscribe en una serie, y lo implícitamente cortito del grafiti hace que sea más frecuente su renovación, ya sea tapado por el dueño de la propiedad, ya sea sobreescrito por un grafiti nuevo—. El otro hecho significativo es que, además: “Me voy corriendo a ver / qué escribe en *mi* pared / la tribu de *tu* calle”, es decir, que no sólo me interesa lo que dice la tribu de *mi* calle, también me interesa lo que escribe la tribu de *tu* calle; y no sólo eso, si no que, además, la tribu de *tu* calle lo puede escribir en *mi* pared, y yo voy a estar igualmente ansioso de ir a leerlo, si no, no tendría la necesidad de ir “corriendo a ver”. Y no sólo eso...

En «Olvidalo y volverá por más», aparece manifiesta la pintada partidaria proselitista, reflejando además la canción ciertas particularidades de la época política de ese allí y entonces:

Politiqueando, un doctor de la ley  
ganó lugar con sólo prometer.  
Carnes asadas convidó al pueblo,  
quien dio su voto creyendo...

que poseía sensibilidad social,  
que cumpliría sin aflojar  
con sus discursos preelectorales,  
con los que tejió su fraude.

[...]

Olvidalo y volverá por más,  
mostrándose confiable en los carteles.  
Con prometer a muchos fascinará,  
y con su nombre pintarán paredes.<sup>9</sup>

Y aquí, en esta canción, todas las corrientes discursivas (los discursos, los carteles, las pintadas) están originadas por fuerzas ajenas, se dibuja una situación comunicacional de opresión.

En cuanto a las canciones que remiten al grafiti como género confesional, la referencia muchas veces es apenas tangencial o metafórica:

Si a tu corazón yo llego igual,  
todo siempre se puede elegir.  
¡No me escribas la pared!  
Sólo quiero estar entre tu piel.<sup>10</sup>

(En la siguiente canción de Los 7 Delfines resuena aquella expresión inglesa antes mencionada, “writing’s on the wall”):

Estaba escrito... en esa pared:  
Lo que obligas... no,  
no va a suceder.<sup>11</sup>

Sí hay una clara y hermosa cita grafitera en «Postal de La Habana», de Sabina:

Y las viejas banderas... llamando a las trincheras  
desde el mural añil... de la pared  
donde una mano ha escrito: “Haydee, te necesito”  
sobre la boina mítica... del Che.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Hermética, «Olvidalo y volverá por más» (Ricardo Iorio/Antonio Romano), en *Víctimas del vaciamiento*, Buenos Aires, Trípoli Discos, 1993 (frag.).

<sup>10</sup> Luis Alberto Spinetta, «Seguir viviendo sin tu amor», en *Peluson of milk*, Buenos Aires, EMI Odeon, 1991 (frag.).

<sup>11</sup> Los 7 Delfines, «Sed» (Richard Coleman), en *Dark*, Buenos Aires, L7D Records, 1997 (frag.).

<sup>12</sup> Joaquín Sabina, «Postal de La Habana» (Joaquín Sabina/Caco Senante/Pancho Varona), en *Yo, mí, me, contigo*, Madrid, BMG/Ariola, 1996 (frag.).

Y Andrés Calamaro, por su parte, siendo él también tan intertextualista como es en sus composiciones, bien pudiera estar citando un grafiti verdadero en «Media Verónica»:

En la ventana hay una nota:  
“El pájaro no vuela;  
tiene las alas rotas.”  
Media Verónica lamenta  
que el tiempo se consume  
y lo demás no cuenta.  
“La vida es una cárcel con las puertas abiertas”,  
Verónica *escribió en la pared*  
con las tripas revueltas.<sup>13</sup>

Ahora bien, nótese que, tal como en «Vencedores vencidos», también en esta canción aparece otra corriente discursiva paralela a la grafitera, reflejada en esa *nota* que está *en la ventana* a la cual la inscripción en la *pared* pudiera estar respondiendo. Y esto también ocurre en «Ruta perdedora», con sus *carteles luminosos*, en la cual además los grafitis se manifiestan por su ausencia:

Y busco *mi nombre en las paredes*,  
y me escapo con todos los trenes,  
¡y en las calles me persigo sin razón!  
Los carteles luminosos brillan:  
“¡Bienvenidos a la ruta perdedora!”<sup>14</sup>

Así, la escritura grafitera, tanto la política como la confesional, se manifiesta, a través de la canción, como un lugar de expresión popular, en oposición a otras fuentes discursivas, más relacionadas con los poderes y los mandatos sociales. El acto de escribir la pared causaría, entonces, cierta satisfacción o complitud, contra o ante discursos opresivos, incluyendo el del desamor.

Daniel A. Liñares

---

<sup>13</sup> Andrés Calamaro, «Media Verónica», en *Alta suciedad*, Buenos Aires, Warner Music, 1997 (frag.).

<sup>14</sup> La Máquina de hacer pájaros, «Ruta perdedora» (Charly García/José Luis Fernández), en *Películas*, Buenos Aires, Microfón, 1977 (frag.).