



**COMILLAS**  
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

# **Música y contexto sociopolítico en los años 70**

Un análisis de tres discos de The Clash, The Sex Pistols y Pink Floyd respectivamente, en relación con la situación sociopolítica de Reino Unido en los años 70

Autora: **Elisa Caro Laso**

Directora: Birgit Strotmann

10 de junio de 2019

UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS (MADRID)

**TRABAJO DE FIN DE GRADO – TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**



*A mi tutora, Birgit, por su amabilidad y su paciencia.*

*A mi hermano Alejandro, por ser mi camello musical desde que tengo memoria.*

*A mis amigas, por ofrecerme su hombro para llorar.*

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	6
<b>2. ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> .....	8
<b>2.1. Enfoques teóricos</b> .....	8
<b>2.2. Enfoques prácticos</b> .....	11
<b>3. MARCO TEÓRICO</b> .....	13
<b>3.1. Contexto histórico</b> .....	13
3.1.1. El estado de bienestar .....	13
3.1.2. Los años 70.....	14
<b>3.2. Contexto musical</b> .....	15
3.2.1. Punk.....	16
3.2.2. Rock progresivo.....	18
<b>3.3. Sex Pistols</b> .....	18
<b>3.4. The Clash</b> .....	20
<b>3.5. Pink Floyd</b> .....	22
<b>4. METODOLOGÍA</b> .....	24
<b>5. ANÁLISIS</b> .....	26
<b>5.1. London Calling</b> .....	26
5.1.1. Alienación.....	27
5.1.2. Pesimismo y crítica social .....	28
5.1.3. Consumo masivo y crítica al capitalismo .....	30
5.1.4. Crítica a las autoridades.....	31
<b>5.2. Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols</b> .....	32
5.2.1. Alienación.....	32
5.2.2. Pesimismo y crítica social .....	33
5.2.3. Consumo masivo y crítica al capitalismo .....	33
5.2.4. Crítica a las autoridades.....	34
<b>5.3. Animals</b> .....	35
5.3.1. Alienación.....	36
5.3.2. Pesimismo y crítica social .....	37
5.3.3. Consumo masivo y crítica al capitalismo .....	38
5.3.4. Crítica a las autoridades.....	39
<b>6. CONCLUSIÓN</b> .....	41
<b>7. REFERENCIAS</b> .....	42

<b>8. ANEXOS</b> .....	45
<b>Anexo 1: <i>London Calling</i></b> .....	45
<b>Anexo 2: <i>Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols</i></b> .....	48
<b>Anexo 3: <i>Animals</i></b> .....	51

## **1. INTRODUCCIÓN**

Con prudencia y muchos matices, se podría decir que el arte es un lenguaje con el que el hombre expresa la realidad humana física y espiritual captando lo que hay en el exterior e interiorizándolo, para luego devolverlo a la exterioridad desde la identidad creadora del artista (Martínez Muñoz, 2006, p. 241). En otras palabras, para ser creado, el arte siempre necesita algo exterior; un contexto. Resulta casi innecesario decir que dentro del arte se incluye la música, una de las principales fuentes de ocio en la sociedad moderna que hace posible la congregación de personas en cada rincón del mundo para bailar, cantar, celebrar o incluso protestar (Bennett, 2001). Esto último se debe a que la música popular en ocasiones se vincula con asuntos políticos y movimientos sociales, y también puede constituir un arma poderosa debido a la forma en la que afecta a las emociones (Street, 2003). A lo largo de la historia, la música se ha consolidado como fenómeno cultural significativo por su capacidad de permear, dirigir o representar realidades relevantes, y sus usos políticos abarcan desde la apropiación, el rechazo y la exclusión, hasta la difusión, el apoyo y el uso institucionalizados (Asensio Llamas, 2011, p. 814). El principal objetivo de este Trabajo de Fin de Grado es analizar cómo los asuntos políticos y sociales acaecidos en una época y lugar determinados —en concreto en Reino Unido durante la década de los 70— se ven reflejados en las letras de las canciones de protesta de Sex Pistols, The Clash y Pink Floyd.

### **1.1. Finalidad y motivos**

Una de las razones por las que tomé la decisión de realizar este trabajo sobre la relación entre la música, la política y la sociedad fue porque se trata de un tema que da pie a una investigación amplia y, si bien pueden haberse hecho trabajos parecidos, estos están centrados en otros elementos culturales y otras épocas, y no concretamente en las canciones de protesta de tres grupos durante los años 70. La otra razón es personal; reside en mi conexión especial con la música y, yendo más en profundidad, con Pink Floyd, uno de mis grupos musicales favoritos y la banda sonora de mi vida desde que tengo memoria. Desde el principio conté con la opción de realizar un análisis de las canciones de Pink Floyd para hacer el TFG, ya que conozco bien su amplia discografía y soy consciente del significado de las letras y de la conexión que tienen con la situación sociopolítica de la época en la que fueron escritas. No obstante, al final acabé escogiendo dos

grupos de música más para realizar el análisis que tenía pensado desde un principio. La primera razón reside en que analizar un solo grupo de música me proporcionaría una visión de la época más reducida que analizar tres; la segunda razón está en que encontré un estudio realizado en 2015 que ya se centraba únicamente en Pink Floyd. Cabe añadir que dicho estudio, más que detener mi investigación, me sirvió de gran ayuda para hacer parte del trabajo y lo he tomado como punto de partida.

Los objetivos principales que pretendo alcanzar en este TFG son dos: en primer lugar, demostrar cómo determinadas canciones de tres grupos musicales muy diferentes —Sex Pistols, The Clash y Pink Floyd— pueden reflejar con bastante exactitud la situación sociopolítica de Reino Unido en los años 70; en segundo lugar, demostrar una vez más cómo el arte —y en concreto, la música— constituye un elemento más dentro de la historia, tan vinculado a ella como cualquier otro. Comenzaré explicando en el estado de la cuestión los estudios más cercanos al tema que he encontrado para añadirle contexto al trabajo y justificar más mi decisión. Posteriormente, en el apartado del marco teórico, se expondrá toda la información necesaria para la consecución posterior del análisis, y comprenderá el contexto histórico —la evolución de Reino Unido durante la posguerra pasando por el estado de bienestar hasta llegar a los años 70— , el contexto musical —la música surgida durante los años 70, en especial el punk y el rock progresivo— y un resumen de la historia y la discografía de cada uno de los tres grupos musicales en los que se va a centrar este trabajo. Tras el marco teórico se expondrá la metodología que se ha empleado para realizar el análisis, seguida del apartado de análisis y, por último, el trabajo contará con una conclusión donde se repasará la consecución de los objetivos principales y se realizarán una serie de sugerencias generales para una posible continuación de la investigación.

## **2. ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Los estudios encontrados en relación con la música popular, su origen y el contexto sociopolítico en el que surge comprenden libros y artículos recientes, y en este TFG se considera que pueden dividirse en dos enfoques: el enfoque teórico y el enfoque práctico. Los estudios que parten del enfoque teórico, como su propio nombre indica, exponen y/o analizan de forma teórica la música de determinada época y su relación con la política y la cultura, cada uno centrándose en diferentes funciones y características de la música y haciendo uso de ejemplos diferentes. Los estudios con enfoques prácticos comparten ese mismo objetivo, pero lo cumplen mediante el análisis de las letras de canciones concretas. Los siguientes estudios no tienen por qué centrarse en concreto en la década de los 70 y en sus creaciones musicales, pero sí servirán como ejemplo de lo que se pretende mostrar en este TFG, y ayudarán a aportar una visión más completa de la relación entre música, política y cultura.

### **2.1. Enfoques teóricos**

Entre los estudios teóricos encontrados hay cinco artículos de contenido bastante similar. El primero, publicado en 2003 en el periódico *Government and Opposition* y escrito por John Street, se titula «‘Fight the Power’: The Politics of Music and the Music of Politics» y explora la relación entre la política y la cultura con el fin de mostrar cómo el estudio de la política puede facilitar el entendimiento de la música popular en una época y viceversa. En este artículo, Street se centra en la música popular como forma de propaganda, en su uso en movimientos sociales y en la censura de canciones y/o discos, y de esa forma reflexiona sobre el poder de la música para movilizar a las personas y en cómo la política hace uso de dicho poder. Como conclusión a todos los puntos que trata, el autor destaca que, si bien la censura de la música no es un indicativo de su poder, sino de la ignorancia y del miedo de las autoridades a que provoque cambios en la sociedad, sí es un indicativo de la capacidad de la música para provocar una respuesta política (Street, 2003). El artículo de «You Say You Want a Revolution?: Popular Music and Revolt in France, The United States and Britain during the Late 1960s» (2005), escrito por Stuart P. Mitchell, parte de la conexión entre la música como forma de expresión personal y las ideas políticas. El artículo se centra en cultura y establece comparativas entre tres países: Francia, Estados Unidos y Reino Unido. En él se afirma que resulta casi imposible comprender los movimientos juveniles de protesta de los años 60 sin recalcar la importancia de la música popular por aquel entonces (Mitchell, 2005). El

procedimiento para establecer la comparativa entre los tres países es analizar el papel de la música popular (en especial el rock) en los movimientos contraculturales de esa década en cada uno de ellos, observar las diferencias y explicar por qué en cada lugar ocurrió de distinta manera. El tercer artículo, «Music, Politics and Protest», escrito por Dard Neuman en 2008, forma parte de la serie «Music and Politics in the Classroom» del periódico *Music and Politics*. Con el fin de estudiar la relación entre música, política y protesta, Neuman examina la teoría política y cultural en el contexto histórico de los Estados Unidos y el sur de Asia. Sigue un orden cronológico. Primero trata el tema de la música como elemento de cambio, y hace un recorrido histórico desde finales del siglo XIX hasta principios del XX, en el que se centra en tres movimientos sociales —el populismo americano de finales del siglo XIX, el sindicato Industrial Workers of the World y el Partido Comunista de los Estados Unidos de América (CPUSA) durante la Gran Depresión— y en cómo la música intervino en dichos movimientos. Algunos de los temas que se estudian en este artículo son bastante similares a los del primer artículo mencionado, ya que Neuman proporciona multitud de ejemplos en los que se demuestra cómo la música ha sido empleada como propaganda por algunos partidos políticos, como el ya mencionado Partido Comunista de los Estados Unidos de América, o cómo ha servido de crítica hacia las formas de poder. Posteriormente pone el punto de mira en la música como forma de expresión y como mecanismo de «escape» en situaciones de represión y vigilancia, y lo ejemplifica con las canciones de los esclavos afroamericanos. Más tarde analiza la conexión entre la religión, la música y la política en las tradiciones Bhakti y Sufi del sur de Asia. Luego sigue estudiando la interacción entre la historia, la política y la música y se explica el origen del blues, su uso posterior y su evolución hacia el jazz y, por último, se explora la música durante la época de la guerra de Vietnam y de los movimientos por los derechos civiles y su relación con los medios de comunicación. El cuarto artículo, «Sobre la música en la política y la política en la música», de Susana Asensio Llamas (2011), puede ser considerado como un resumen de todos los artículos del enfoque teórico, ya que trata de forma global la interacción entre los fenómenos musicales y la política a lo largo de la historia. Mediante ejemplos demuestra el poder de la música para vehicular o representar movimientos sociales, y proporciona más ejemplos de regulaciones institucionales impuestas con el fin de controlar dicho poder. El quinto y último artículo se titula «Music and Protest: The Case of the 1960 and its Long Shadow» y fue publicado en 2016 en la revista *Journal of Contemporary History*. Considera las conclusiones de tres libros que establecen conexiones entre el rock, la política y las

subculturas juveniles de protesta, los tres centrados en la protesta y su presencia en la música popular de los años 60. El primer libro que se analiza es *Music and Protest in 1968* (citado en Heilbrunner, 2016), centrado en el papel de la música en 1968 en Estados Unidos, Alemania, Italia y Japón. El segundo es *The Republic of Rock: Music and Citizenship in the Sixties* (citado en Heilbrunner, 2016), donde el autor e historiador estadounidense Michael J. Kramer examina la relación entre el rock y la sociedad desde el punto de vista de las comunidades contraculturales de San Francisco en la década de los 60. El tercer libro, *The Routledge History of Social Protest in Popular Music* (citado en Heilbrunner, 2016) se aleja de la relación entre la música y la política y, en su lugar, se centra en el impacto que provocó la música de protesta de los años 60 en décadas posteriores y en cómo ese estilo de música influyó en posteriores géneros musicales.

Aparte de los artículos mencionados, también forman parte del enfoque teórico los libros *Cultures of Popular Music*, de Andy Bennett (2001), y *Give Peace a Chant: Popular Music, Politics and Social Protest*, de Dario Martinelli (2017). El primero evalúa una serie de estudios sobre los estilos de música popular y su público desde el rock and roll de los años 50 hasta la música contemporánea, y profundiza mucho en cada uno de ellos. Comienza con un resumen de las circunstancias sociopolíticas que dieron lugar al desarrollo de un mercado juvenil durante la posguerra y un análisis de cómo las innovaciones tecnológicas revolucionaron la industria de la música y contribuyeron a la rápida expansión y popularización del rock and roll. Luego prosigue con la década de los 60 y profundiza en el término de contracultura para explicar la relación entre las contraculturas juveniles y la música popular. Así, el libro va analizando uno por uno y en orden cronológico diferentes géneros musicales, como el punk de los años 70, el heavy metal, el reggae y el rap, siempre centrado en explicar los orígenes de cada uno, su relación con la sociedad y los medios de comunicación, y el impacto que provocan en la sociedad y en otros géneros musicales posteriores. Los últimos capítulos se alejan del análisis de géneros musicales y examinan el tema de la creación musical y del *retromarketing* actual. El segundo libro, *Give Peace a Chant: Popular Music, Politics and Social Protest*, si bien tiene en cuenta la relación entre música y contexto, se aleja ese análisis típico y se centra en la interacción entre el contexto, las letras y la propia música, entendida esta última como el sonido y la instrumentalización. El autor parte de la idea de que la música de protesta siempre se ha estudiado atendiendo a las letras y al contexto sin darle importancia a la música y, desde su punto de vista, esta debería

constituir un género musical. Así, elabora un modelo que recoge el contexto, la letra y la música como los tres elementos fundamentales de los que constituye una canción de protesta, y clasifica las canciones de protesta según cada elemento: canciones de protesta social según su relación más o menos directa con el contexto o con su posicionamiento en el tiempo, canciones de protesta según la explicitud y el contenido político de la letra y canciones de protesta según sus propiedades musicales. La segunda mitad del libro consiste en la aplicación del modelo elaborado a cuatro casos concretos. A pesar de que la temática de este último libro dista de la de los libros y artículos mencionados con anterioridad, se relaciona en gran medida con el tema principal de este TFG —el análisis de canciones de protesta social de tres grupos musicales muy diferentes entre sí— y constituye un cierre en esta lista de trabajos comprendidos dentro del enfoque teórico.

## **2.2. Enfoques prácticos**

Como se ha mencionado en la introducción a este apartado, parte de los estudios encontrados sobre música e historia entran dentro de lo que en este TFG se ha clasificado como estudios con enfoques prácticos, esto es, no se limitan a exponer las diferentes formas de relación entre la música, la política y la sociedad, sino que demuestran la existencia de dicha relación analizando una canción o serie de canciones. Pertenecientes a este tipo de enfoque se han encontrado dos estudios. El primero es un artículo perteneciente al periódico *Revue française de civilisation britannique*, titulado «Activism and Environmentalism in British Rock Music: the case of Radiohead» y escrito por Guillaume Clément. Al principio de este artículo se explica que, en los trabajos de Simon Firth, autor de *The Sociology of Rock*, se destaca la relevancia del contexto histórico al analizar música popular. Según Firth, la historia de la música debe entenderse desde un punto de vista sociológico como un aspecto dentro de la historia social, ya que los cambios musicales reflejan los cambios en la sociedad (Clément, 2017). Así, Guillaume Clément parte de esa idea para analizar el trabajo de Radiohead, una banda nacida en mitad del gobierno de Margaret Thatcher que, a partir de 1997 comenzó a cargar sus canciones de mensajes políticos. El análisis se centra en algunas canciones pertenecientes a los álbumes *OK Computer*, *Kid A*, *Amnesiac* y *Hail to the Thief*, respectivamente. El segundo estudio se trata de un trabajo de fin de grado de la Universidad Masaryk (República Checa) escrito por Otakar Svitavský en 2015 y titulado *Post-war England: Alienation and Totalitarian Threat in the Work of George Orwell and Pink Floyd*. El trabajo se centra en la representación de la Gran Bretaña de la posguerra en las obras de

George Orwell y de Pink Floyd, y en especial en la comparación de las dos versiones de esa Gran Bretaña creadas en la novela distópica *Mil Novecientos ochenta y cuatro* y en algunas canciones de la banda musical, respectivamente. Se divide en varios capítulos; en los primeros, Svitavský habla sobre las experiencias vitales de George Orwell y Roger Waters para indagar en cómo estas influyeron en su trabajo, y analiza los libros de *Rebelión en la granja* y *Mil novecientos ochenta y cuatro*. En los últimos capítulos analiza canciones de Pink Floyd pertenecientes a diferentes álbumes en relación a la Gran Bretaña de la posguerra —enfocado en temas como la alienación—, no sin antes explicar el contexto histórico en el que dichas canciones fueron compuestas.

En conclusión, el denominador común de todos los estudios citados, expuesto mediante multitud de ejemplos, es que la relación entre música y política o música y cultura es inevitable y dichos elementos siempre están conectados, sea directa o indirectamente. Como resume Susana Asensio Llamas al principio de su artículo «Sobre la política en la música y la música en la política»:

La música ha sido instrumento de poder y de subversión, pero también símbolo de la libertad asociada a las expresiones emocionales [...]. Por ello, nunca deja de estar teñida de apreciaciones personales y, por lo que tiene de fenómeno social, tampoco puede evitar ser abanderada como representación interesada, grupal o individual y, como consecuencia, desarrollar dimensiones políticas» (Asensio Llamas, 2011, p. 811).

Además, la autora también menciona que la producción de expresiones musicales de base popular se intensifica en situaciones sociales significantes, lo que confirma todo lo anterior. En este Trabajo de Fin de Grado se analizará el reflejo de la situación sociopolítica de Reino Unido en los años 70 en las canciones de tres grupos musicales, lo que significa que el enfoque del trabajo será más bien práctico, y bastante similar a los dos últimos estudios de los que se ha hablado, en especial al trabajo de fin de grado titulado *Post-war England: Alienation and Totalitarian Threat in the Work of George Orwell and Pink Floyd*, de Otakar Svitavský, que puede considerarse como un punto de partida para el trabajo y que será citado ocasionalmente a lo largo del mismo. A continuación, se procederá a exponer el marco teórico, que incluirá el contexto histórico de la época —los acontecimientos que tuvieron lugar en los años 70 y en las décadas anteriores— y el contexto musical —la música que fue surgiendo durante esa época y una pequeña biografía de cada uno de los tres grupos musicales analizados—.

### **3. MARCO TEÓRICO**

Como ya se mencionó en la introducción de este TFG, el arte, se manifieste como se manifieste, siempre nace dentro de un contexto social, político y económico que le otorga un sentido. Para analizar las letras de los tres discos elegidos, es esencial comprender primero la situación en la que fueron escritas, es decir, se debe conocer el contexto histórico. Dentro del mismo apartado del contexto histórico se hablará en términos generales sobre la música emergente en los años 70 en relación con el momento, en especial la música de protesta, y más adelante se profundizará en los tres grupos que se van a analizar: Pink Floyd, Sex Pistols y The Clash.

#### **3.1. Contexto histórico**

##### **3.1.1. El estado de bienestar**

La situación sociopolítica de los años 70 no surgió desde cero, sino que fue fraguándose poco a poco, ya que la historia transcurre de forma lineal y continua, y toda situación tiene unos orígenes. Antes de describir los acontecimientos ocurridos en dicha época, que transcurrieron junto con una revolución artística — sobre todo musical — y que desembocaron en el surgimiento del punk y de canciones de protesta, es necesario exponer brevemente su origen.

La época de mediados de los años 70 constituyó un punto de inflexión en la historia del estado de bienestar británico. El concepto de «estado de bienestar» había pasado a formar parte del lenguaje común a finales de los años 40, y fue acuñado con el objetivo de definir las reformas implantadas por el gobierno tras el Informe Beveridge. Dichas reformas respondían al periodo de desempleo y privación que había tenido lugar durante la década anterior, a la relativa eficiencia del gobierno durante la guerra y al deseo de recuperar el sentimiento de identidad nacional (Romero & Cabo, 2006), y consistían en un plan de reparación general de los daños provocados por la guerra, en el mantenimiento de un nivel de empleo constante y en la implantación por parte del Partido Laborista de servicios como el Servicio Nacional de Salud y la Seguridad Social. En definitiva, el gobierno se comprometió a promover el bienestar individual, objetivo que se acordó entre todos los partidos en 1944 (Lowe, 1994). Estas reformas, junto con la ayuda del Plan Marshall, dieron paso a treinta años de prosperidad y empleo, regidos por los valores de libertad, igualdad y justicia social (Svitavský, 2015).

Una de las principales consecuencias del estado de bienestar y del crecimiento económico resultante fue el aumento desorbitado del consumo. Thomas Heyck explicó en su libro *The Peoples of the British Isles III* (citado en Svitavský, 2015) cómo a principios de la década de los 70, la mitad de las familias británicas poseían coche y una casa propia, dos tercios lavadoras, tres cuartos frigorífico y nueve de cada diez familias, televisión. El estado cuidaba de los trabajadores alquilándoles viviendas a un precio asequible, conocidas como *council houses*, y ofreciéndoles ayudas especiales a los pensionistas, las madres solteras, las familias numerosas y los hogares de ingresos escasos («La sociedad inglesa en los años 1970», 2015). El escalón existente entre la clase media y la clase trabajadora se redujo notablemente durante esos años, ya que la distribución de la riqueza se volvió paulatinamente más uniforme, y ambos grupos podían acceder a comodidades y actividades de ocio similares. Sin embargo, esta época de crecimiento también tuvo un impacto negativo en la sociedad. En el libro *Resistant through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*, Stuart Hall y Tony Jefferson afirmaron que el aumento de la riqueza y del nivel de vida ocultaba el hecho de que la posición de las clases en la sociedad permanecía inmutable (Svitavský, 2015). A pesar de que la clase trabajadora poseía más dinero y podía permitirse más vacaciones y lujos materiales, sus actividades de ocio permanecían inalterables, y el sistema educativo meritocrático del país mantenía a los habitantes sujetos a empleos precarios y mal pagados que les impedían el acceso a los productos que ellos mismos fabricaban.

### 3.1.2. Los años 70

En definitiva, el gasto social desmedido y el consumo masivo fueron identificados como las principales causas del hundimiento de Gran Bretaña (Lowe, 1994). En la década de los 70, las bases del estado de bienestar empezaron a ser criticadas. La Nueva Derecha, según se indicó en las publicaciones del Institute of Economic Affairs (Lowe, 1994), afirmó que la operación no se centraba en las necesidades de los consumidores, sino las de los productores, que englobaban a políticos ansiosos de votos y a funcionarios deseosos de impulsar su profesión. Por otro lado, los marxistas afirmaban que el principal propósito del estado de bienestar era reforzar el capitalismo (Lowe, 1994). En 1975, la economía empezó a derrumbarse. El desempleo entre los jóvenes y los funcionarios superaba el millón — en 1973, se alcanzó la mayor tasa de desempleo desde los años 30 — y la inflación alcanzó la dramática cifra del 27%. El gobierno intentó lidiar con el problema del desempleo subiendo los tipos de interés y Edward Heath, el Primer

Ministro por aquel entonces, trató de limitar los salarios, lo cual desencadenó una gran cantidad de huelgas y manifestaciones mientras los sindicatos trataban de llegar a un acuerdo con un gobierno debilitado. Por otro lado, a principios de la década tuvo lugar la gran crisis del petróleo y los precios de las materias primas se duplicaron repentinamente, lo que provocó una grave crisis energética en el país (Pettinger, 2017). Como consecuencia de dicha crisis petrolífera y de las duras huelgas mineras, se implantó una semana laboral de tres días basada en la limitación del consumo energético, con el objetivo de optimizar las reservas de combustibles fósiles y hacer frente a la inflación que tanto malestar social y huelgas estaba generando.

Este estado de agitación y de huelgas provocó un gran número de enfrentamientos con la policía. Además, a partir de los años 60, el país había ido perdiendo todas sus colonias, y dichos sucesos desembocaron en olas de inmigración. El racismo policial en su punto más álgido dio lugar a divisiones aún más radicales en la sociedad. A finales de la década, las revueltas por los derechos civiles infestaban las zonas urbanas, sobre todo entre el National Front, un partido ultraconservador, y comités antifascistas y antiracistas (Bush Theatre, 2015). Este periodo de políticas polarizadas también fue testigo de multitud de protestas extremas, como la campaña de bombardeo realizada por la Angry Brigade entre 1970 y 1972. Sin embargo, el grupo terrorista por excelencia de la década fue el IRA, al que se le atribuyeron alrededor de cuarenta bombardeos y una gran cantidad de incidentes fatales (Bush Theatre, 2015).

En 1974, ante el desmesurado poder de los sindicatos y las huelgas masivas de 1972 y de ese mismo año, el Primer Ministro Edward Heath convocó unas elecciones con la pregunta «¿quién gobierna Gran Bretaña?». Tras una serie de cambios en el gobierno y nuevas elecciones, en 1979 Margaret Thatcher acabó llegando al poder, lo que dio paso a una larga época de cambios. Su gobierno significó la disminución del gasto público y de los impuestos, el cierre de las industrias no rentables y, sobre todo, la disolución de los sindicatos, entre otros («33 años de la huelga más larga de la historia del Reino Unido: Los mineros contra Thatcher», 2017).

### **3.2. Contexto musical**

En las décadas previas a 1970, la música popular, al igual que la sociedad, estaba experimentando muchos cambios. El rock como el género con implicaciones políticas y sociales por excelencia había ido surgiendo y transformándose, y sus cimientos se

encontraban en el movimiento folk en Estados Unidos. En la ideología del folk existía un asomo de contracultura que se atisbaba a través de su autonomía de creación y de pensamiento, y de su implicación política. Se consideraba una música de la gente, creada por la gente y para la gente, que no solo estaba en contra, sino que parecía ser inmune al sistema de producción y consumo capitalista (Ackermann, 2012). Según el sociomusicólogo Simon Firth, el rock probablemente surgió cuando los límites entre la esencia política del folk y la función de entretenimiento del rock and roll se fusionaron. La manifestación más evidente del proceso tuvo lugar en 1965, con el disco de Bob Dylan *Bringing It All Back Home*, en el que el artista empleó instrumentación eléctrica por primera vez.

Con el paso de los años, el rock fue perdiendo su relevante papel como forma de expresión debido a la paradoja entre el mensaje contracultural que originalmente transmitía y el negocio que estaba creando en la sociedad capitalista. Así, el género musical fue evolucionando y poco a poco se fue dividiendo en multitud de subgéneros que respondían a dicha paradoja saliéndose de los cánones establecidos del rock, entre ellos el punk y el rock progresivo (Ackermann, 2012). Entre 1960 y mediados de los años 70 surgieron una gran cantidad de grupos musicales. Por un lado, bandas como The Beatles, The Who, ABBA o Queen llenaban los estadios y eran conocidos internacionalmente. Por otro lado, algunos grupos de rock se habían alejado de lo convencional y habían comenzado a tocar de forma más dura y agresiva (Šimková, 2012). Grupos estadounidenses como The Velvet Underground, The Stooges, Iggy Pop y Patti Smith, calificados como *garage*, *glam* o *street rock*, se pueden considerar los precursores del punk en Estados Unidos debido a su sonido y a sus letras duras y sinceras. Un proceso parecido tiene lugar al mismo tiempo, pero con menos intensidad, en Reino Unido (Ivaylova Dimitrova, 2015).

En los siguientes subapartados se explicarán las características principales del punk y el rock progresivo, dos de los géneros musicales más relevantes durante la década de los 70, ambos originarios del rock.

### 3.2.1. Punk

1976 puede considerarse como el año del nacimiento del punk. El consenso para el mantenimiento del estado de bienestar se había derrumbado y las condiciones socioeconómicas de los países occidentales eran la cuna de una población insatisfecha y rabiosa (Ivaylova Dimitrova, 2015). Los jóvenes en Reino Unido no tenían trabajo ni casa

propia y vivían de los subsidios. Ese clima tan característico de la década fue testigo del nacimiento paulatino de nuevos grupos musicales que llevaban la bandera de la protesta, la irreverencia y el cambio.

La palabra «punk» ya existía antes del nacimiento del género musical, y no empezó a usarse para definir la contracultura y el género hasta que los periodistas no comenzaron a utilizarla para criticar a los nuevos grupos de música. Se utilizaba sobre todo en el inglés americano y, según *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, se definía como «joven que se comporta de forma violenta y grosera». La definición de *The Free Dictionary* se acercaba aún más al significado de punk que todos conocemos actualmente: «punk en lengua de jerga significa joven, en especial si es miembro de un grupo antisistema» (Šimková, 2012). En definitiva, el movimiento punk se componía esencialmente de jóvenes que respondían contra las normas del sistema y los problemas políticos y sociales, y durante años se relacionó con la libertad y la provocación (Ivaylova Dimitrova, 2015).

Así, el punk nació casi como consecuencia de unas condiciones políticas, económicas y sociales difíciles, y hasta hoy se ha identificado como una forma de expresión común de descontento y alienación (Ivaylova Dimitrova, 2015). El género musical se caracteriza por un sonido agresivo y enérgico y ritmos rápidos, y se trata de un tipo de música relativamente fácil de tocar. El punk de los años 70 se había desarrollado a partir del rock, y podría definirse como una versión básica y sencilla de dicho género, ya que en las canciones solían emplearse tan solo tres acordes y muchos músicos se unían a las bandas de punk sin saber todavía tocar un instrumento (Šimková, 2012). Los aspectos más característicos del punk, que no solo fue un género musical, sino también una forma de vida y de pensamiento, fueron el sonido agresivo, las letras antisistema sobre problemas políticos y sociales, y la ética del DIY (*Do It Yourself*), expresada sobre todo mediante la forma de vestir (Ivaylova Dimitrova, 2015).

Cabe destacar que el punk no era forzosamente un movimiento politizado ni tampoco forzosamente de izquierdas. Sin embargo, a pesar de que dentro del punk existían y existen multitud de bandas con enfoques y estilos diferentes, sí se puede decir que la mayoría tenían como elemento común su ideología anticapitalista. El movimiento estaba claramente influido por las corrientes de pensamiento revolucionario de principios del siglo XX, en especial el dadaísmo (Ivaylova Dimitrova, 2015). Tal y como ocurrió con el punk, el dadaísmo fue un escándalo, una provocación y un grito de libertad en su

tiempo. Los dos movimientos rechazaban todo tipo de poder, reglas y valores, y su forma de expresarlo era mediante el juego, la broma y la destrucción — como se ha mencionado anteriormente, el punk podría considerarse una versión tosca y sencilla del rock —, por no decir que, además, el dadaísmo denunciaba el mundo corrupto al que había dado paso la Segunda Guerra Mundial (Ivaylova Dimitrova, 2015). Otro aspecto en común era el nihilismo, algo que los Sex Pistols reflejaron en la mayoría de sus canciones, entre ellas *God Save The Queen*, en la que proclamaron el famoso lema «No Future».

Entre las bandas de punk con más éxito en Reino Unido durante la década de 1970, cabe destacar The Damned, Crass, The Adverts, Discharge y, en especial, The Sex Pistols y The Clash, los dos grupos de punk más influyentes durante la época, cuyos álbumes más famosos se analizarán en este TFG.

### 3.2.2. Rock progresivo

Como ya se mencionó anteriormente al hablar de la escena musical previa a la década de los 70, el rock fue poco a poco perdiendo su originalidad y su credibilidad como forma de expresión contracultural por convertirse en un producto más dentro del sistema capitalista. Eso fue en parte lo que aceleró su evolución para dar paso al surgimiento de nuevos grupos y subgéneros musicales que buscaban desesperadamente la autenticidad. Dos ejemplos de estos subgéneros musicales fueron el punk y el rock progresivo. Mientras el punk hacía énfasis en el aspecto más vulgar del rock, el rock progresivo tomó el camino contrario, convirtiendo el género musical en una forma de expresión artística más compleja con sonidos más elaborados (Ackermann, 2012). El grupo de música más comercial y a la vez más representativo del subgénero de rock progresivo es Pink Floyd.

### 3.3. **Sex Pistols**

El periodo de actividad de los Sex Pistols tan solo comprendió dos años a finales de la década de los 70, pero ese breve periodo fue más que suficiente para que cambiasen el curso de la música popular (Erlewine, s. f.-b). La historia de la primera ola de punk coincide con el surgimiento de los Sex Pistols, y se podría decir que fueron el grupo de punk más influyente de la historia y los que popularizaron y globalizaron el movimiento. Durante los años anteriores al auge de su popularidad, el grupo se llamaba The Strand. En 1975, uno de sus miembros más famosos, Johnny Rotten (John Lydon), se unió a la banda, y en noviembre de ese mismo año dieron el primer concierto bajo el nombre de

Sex Pistols. A partir de ese momento la banda se volvería cada vez más popular hasta su rápida desaparición en 1978 (Ivaylova Dimitrova, 2015).

No obstante, los Sex Pistols no resultaron ser la típica banda de punk, ya que esta fue creada en la frontera entre el arte provocativo y el marketing (Ivaylova Dimitrova, 2015, p. 7). Malcolm McLaren, uno de los miembros del grupo, era el propietario de una tienda de ropa alternativa llamada «Sex» en King's Road en Londres, y el nombre del famoso grupo musical surgió a partir del nombre de dicha tienda, ya que, en un principio, la principal finalidad del grupo era hacer publicidad de su ropa (Šimková, 2012). Así, Malcolm McLaren fue el hombre de negocios que hizo posible la existencia de los Sex Pistols, y Johnny Rotten el aporte de furia y creatividad que dio vida al grupo para convertirlo finalmente en leyenda (Šimková, 2012). Precisamente en el origen de la banda se pueden apreciar las contradicciones dentro del movimiento: despreciaban y ridiculizaban el sistema influidos por ideas políticas anarquistas y/o marxistas, y al mismo tiempo se dejaban llevar por la corriente del capitalismo, convirtiéndose en un negocio.

Sin embargo, a pesar del origen comercial de los Sex Pistols, su surgimiento solo puede comprenderse dentro del contexto de Reino Unido a finales de la década de los 70 (Adams, 2008). El punk allí era mucho más político que en otros países. La complicada situación económica del país despertaba profundas dudas con respecto al futuro de los jóvenes, y esas dudas fueron experimentadas por los propios miembros del grupo, que acabaron despreciando al gobierno y, como consecuencia, a su propia vida allí (Šimková, 2012). Como mencionaron un gran número de teóricos, entre ellos Dick Hebdige, el punk se trata de una subcultura construida a modo de collage; se extraían pequeños fragmentos de la cultura, la política y la historia de Reino Unido para formar una caótica mezcla que constituiría una nueva cultura (Adams, 2008).

En 1976, la actitud, la imagen y las formas de la música del naciente movimiento punk resultaban considerablemente escandalosas en la conservadora sociedad británica (L.L. & A.C., 1998, p. 12), lo cual demuestra con bastante exactitud cómo era aún la sociedad del país por aquel entonces. La llegada de un movimiento revolucionario estaba más que justificada dentro de un país en bancarrota (Guerra & Bennett, 2015). El primer y último álbum de los Sex Pistols, *Never mind the bollocks here's the Sex Pistols*, que será analizado en este trabajo, se considera uno de los álbumes de punk más influyentes de la historia, y en él se revelaban contra el sistema, la reina, los medios de comunicación y el consumo en masa. Antes de que el álbum se pusiera a la venta, el *single Anarchy in*

*the U.K.* ya era famoso, y su lanzamiento desató una oleada de titulares llenos de hostilidad en la prensa. La canción se grabó con la discográfica EMI, que poco después, a raíz de toda la controversia, anularía el contrato con la banda (Šimková, 2012).

No obstante, el escándalo que más alarmó al público general fue el que tuvo lugar a raíz del lanzamiento del segundo *single* de los Sex Pistols, *God Save the Queen*. 1977 fue el año que coincidió con el 25º aniversario de la coronación de la reina Isabel II, lo que para las bandas de punk supuso una oportunidad para la creación artística radical antimonárquica (Šimková, 2012). El día de los festejos por la reina, McLaren alquiló un barco para realizar una travesía por el Támesis mientras el grupo tocaba, parodiando el paseo por el río del Queen Elizabeth. El suceso acabó con la detención de la mayoría de los que se encontraban en el barco. Así nació la leyenda de «God Save the Queen»: la canción llegó al número uno en el ranking de ventas, pero el puesto le fue denegado y la lista de la semana apareció con el puesto número uno en blanco. Poco después salió a la venta el disco completo, y su venta se prohibió una hora después de su estreno debido a su título ofensivo (Ivaylova Dimitrova, 2015).

Años más tarde, Malcolm McLaren explicó el significado del suceso en un programa de radio, y lo comparó con el retrato de la reina Isabel II que Andy Warhol hizo en 1985:

No te lo puedes tomar en serio; no es un personaje con demasiada profundidad. Es plano. Es solo un icono [...]. Con *God Save the Queen* básicamente estábamos diciendo que el personaje era un chiste. Porque a finales de los 70 lo que demostrábamos era una resistencia a esa forma de vivir vacua, edulcorada y hollywoodiense que transmitía la cultura dominante estadounidense. Estábamos intentando reafirmar nuestras creencias, alejarnos de la cultura estadounidense y luchar por una cultura propia (Adams, 2008).

### **3.4. The Clash**

The Clash se formó en junio de 1976. Fue la segunda banda de punk rock más influyente en el Reino Unido después de los Sex Pistols (Shaar Murray, s. f.) y, al igual que estos últimos, contribuyeron a extender el fenómeno del punk en Reino Unido (Gilmore, 2011). Sin embargo, a pesar de catalogarse dentro del mismo género, su música era muy distinta. Mientras los Sex Pistols eran nihilistas y buscaron destrozarse lo que por aquel entonces se entendía por rock, The Clash eran idealistas y buscaron salvarlo. Reorientaron el género del punk incorporando a su música elementos de reggae, *dub*,

*rockabilly*, *ska*, funk y posteriormente hip-hop y electrónica (Simpson, 2015), sobre todo a partir de su tercer disco.

En 1977, el año del lanzamiento de su primer álbum (*The Clash*), los miembros de la banda se ganaron cierta fama de incivilizados debido a una serie de incidentes vandálicos. Sin embargo, estaban cada vez más comprometidos con el activismo social, lo cual se demostró cuando encabezaron un concierto contra el racismo o cuando, en 1978, publicaron el single *White Man in Hammersmith Palais* (Erlewine, s. f.-c). Su primer álbum retrataba de forma pesimista y agresiva la cruda realidad política y el hastío reinante en la sociedad británica, lo que lo convertía en un álbum arquetípicamente punk. Su segundo álbum, *Give 'Em Enough Rope*, se alejó de la repetitiva temática de la sociedad represiva y la juventud apática y se centró en otros asuntos de la actualidad, como el fascismo en Reino Unido y el terrorismo palestino (Gilmore, 2011). *Give 'Em Enough Rope* estaba pensado para arrasar en el mercado estadounidense. Sin embargo, solo tuvo un gran éxito en Reino Unido, y no fue hasta el lanzamiento del tercer y más célebre álbum, *London Calling*, cuando la banda llamó la atención del público estadounidense y trepó hasta el puesto número veintisiete en el ranking de ventas (Erlewine, s. f.-c).

En 1979, The Clash estaban cansados de su reputación como banda de punk, y en su tercer álbum, *London Calling*, se alejarían del género aún más que en *Give 'Em Enough Rope*, incorporando elementos de reggae, jazz, pop, *rockabilly*, etc. Cuando el disco salió en diciembre, se convirtió en un clásico instantáneo, sobre todo gracias a las canciones de *London Calling*, *The Guns of Brixton*, *Death of Glory* y *Train in Vain*. Al igual que en los dos discos anteriores, las letras estaban centradas en política y transmitían fuertes ideas anticapitalistas y antibélicas (Andersen, 2003). Además, también se incluyeron multitud de elementos culturales y referencias artísticas, en especial de películas, en la gran mayoría de las canciones, evidenciando así la afición de Joe Strummer al cine. Por mencionar algunos ejemplos de dichas referencias, en la canción *Jimmy Jazz*, se emplea la expresión original «*cut off his ears and chop off his head*», proveniente de la película *Quiero la cabeza de Alfredo García*, de 1974; en *Rudie Can't Fail*, la frase que le da nombre a la canción fue reciclada de la canción *Safe European Home* de su segundo álbum *Give 'Em Enough Rope*, en la que originalmente tomaron la frase prestada de la canción *007 (Shanty Town)* del cantautor Desmond Dekker; en *Spanish Bombs*, una canción escrita para conmemorar la Guerra Civil Española, son

numerosas las referencias a los atentados de ETA en España y del IRA en Reino Unido que estaban teniendo lugar durante esas fechas. También se menciona a Federico García Lorca y, el tercer verso de la canción, «*Oh please, live the vendanna open*», es una traducción del primer y último verso de su poema *Despedida: «Si muero, dejad el balcón abierto»* (Karlsson Roos, 2012). Los temas que predominan a lo largo del disco son el paro, el racismo, la violencia y el consumo de drogas. Se trata de un disco repleto de personajes y donde cada canción se centra en una situación diferente, y por muchos está considerado el mejor disco de punk de la historia (Carson, 1980).

Tras el lanzamiento de este disco, el grupo comenzó poco a poco a desintegrarse, si bien llegaron a grabar tres álbumes más: *Sandinista!* en 1980, *Combat Rock* en 1982, que resultó ser el álbum con más éxito comercial y, por último, *Cut the Crap* en 1985 (Erlewine, s. f.-c).

### **3.5. Pink Floyd**

Pink Floyd fue un grupo de música, perteneciente al género del rock psicodélico y posteriormente del rock progresivo, que nació en Cambridge (Inglaterra) en 1965 («Pink Floyd - Biography», s. f.). Debido a una serie de razones que se mencionarán a continuación, su música desde sus inicios hasta el final fue variando sustancialmente, de forma que la historia de la banda podría dividirse en cuatro periodos (Wyman, 1988). En un principio, el líder del grupo era el cantante, guitarrista y compositor Syd Barrett, que estableció las bases de lo que sería Pink Floyd más tarde y fue el responsable de llevar al grupo por la senda del rock psicodélico en los discos anteriores a 1970. A partir del lanzamiento del álbum *The Piper at the Gates of Dawn* en 1967, Syd Barrett comenzó a mostrar claros signos de una enfermedad mental provocada por el consumo de drogas y acabó marchándose para ser sustituido por el guitarrista David Gilmour, uno de los integrantes clásicos del grupo (Erlewine, s. f.-a). Así comenzó el segundo periodo de Pink Floyd y con él, su época dorada, en la que la banda grabó una serie de álbumes conceptuales, alcanzando el éxito internacional con *The Dark Side of the Moon* en 1973, el segundo álbum más vendido de la historia. Dicho éxito fue seguido de tres más; *Wish You Were Here* en 1975, *Animals* en 1977 y *The Wall* en 1979 («Pink Floyd - Biography», s. f.). El bajista original de la banda, Roger Waters, fue quien llevó las riendas a partir de la partida de Syd Barret y durante la grabación de los álbumes más representativos. Tanto *Animals* como *The Wall* fueron compuestos casi enteramente por él, lo cual los convertiría en los álbumes del tercer periodo de Pink Floyd. El grupo

sobrevivió a la salida de Roger Waters en 1980 y, con el guitarrista David Gilmour como cabeza del grupo, se publicaron dos nuevos discos: *A Momentary Lapse of Reason* y *The Division Bell* (Erlewine, s. f.-a).

La música de Pink Floyd se caracteriza por sus sonidos complejos e innovadores con presencia sintetizadores y ecos y por sus letras reflexivas centradas a menudo en temas trascendentales como la locura, el narcisismo, la soledad, la alienación y los problemas de la sociedad (Erlewine, s. f.-a). No obstante, en los últimos álbumes de la década de 1970, en especial *Animals* y *The Wall*, las letras se tiñen de sarcasmo, sátira y pesimismo, influidas por la visión derrotista de Roger Waters. El artista experimentó en primera persona la realidad de la posguerra en Reino Unido y era muy consciente de que el estado de bienestar basado en los valores de libertad, igualdad y justicia social se estaba resquebrajando bajo el peso del capitalismo. Por otro lado, también se sentía víctima de ese mismo sistema destructivo debido a la irrupción de Pink Floyd en la industria musical (Svitavský, 2015). A partir del lanzamiento de *The Dark Side of the Moon*, Roger Waters alcanzó un nivel de liderazgo casi dictatorial dentro del grupo y sus conflictos y frustraciones se vieron reflejados en las letras de las canciones. Canciones como *Welcome to the Machine* y *Have a Cigar* evidencian dicha actitud, y el álbum de *The Wall* podría considerarse una obra casi autobiográfica (Wyman, 1988).

*Animals* (1977) es probablemente el álbum más político de Pink Floyd y un ejemplo de los mencionados álbumes que, a pesar de conservar el majestuoso sonido de los teclados y los sintetizadores que tanto caracteriza al grupo, y de tratar temas serios como la alienación, presentan unas letras más ácidas y sarcásticas que las de los discos anteriores («Pink Floyd - Biography», s. f.). Se trata de una fábula alegórica que critica el sistema económico capitalista que se desarrolló en Reino Unido durante la posguerra y que invita a luchar contra dicho poder opresivo. El álbum constituye una referencia clara a la novela de George Orwell, *Rebelión en la granja*, ya que también utiliza a animales como cerdos, perros y ovejas para representar a los diferentes miembros de la sociedad contemporánea (Svitavský, 2015).

#### 4. METODOLOGÍA

La metodología seguida en este Trabajo de Fin de Grado busca identificar las características de la sociedad de Reino Unido en los años 70 en las letras de una serie de canciones de protesta pertenecientes a tres discos de los Sex Pistols, The Clash y Pink Floyd, respectivamente: *London Calling*, *Never mind the bollocks here's the Sex Pistols* y *Animals*. La razón por la cual han sido elegidos estos tres discos en particular, y no otros, es porque son publicaciones de tres de los grupos de música más célebres y característicos de la época, y todos ellos albergan a su manera contenido relacionado con la situación sociopolítica de Reino Unido en los años 70 y se complementan. Además, dos de los discos —*London Calling* y *Never mind the bollocks here's the Sex Pistols*— pertenecen al género del punk, caracterizado por reflejar los malestares de una época o situación concreta mediante la crítica y la sátira. La metodología consiste en identificar temas de inquietud social de la época plasmados en los álbumes elegidos mediante un análisis cualitativo de los textos, y está basada en la de la tesis *Post-war England: Alienation and Totalitarian Threat in the Work of George Orwell and Pink Floyd*, donde, entre otras cosas, el autor analiza las letras de algunos de los discos más populares de Pink Floyd partiendo del concepto de alienación, un fenómeno muy presente en la sociedad durante la década de los 70 y constantemente representado en las letras del grupo. En la tesis, el autor procede en primer lugar a explicar el concepto de alienación, y posteriormente lo relaciona con la época y lo identifica en las letras de los discos. De esa forma obtiene un análisis completo de la relación entre la música y el contexto.

El análisis de este Trabajo de Fin de Grado también hace uso de conceptos para hilar los acontecimientos de la década con el contenido de las canciones. No obstante, busca ir más allá del concepto de alienación, ya que se incluyen dos bandas musicales más y, en consecuencia, la variedad de temas que se tratan es mucho mayor. Se examinan además otros fenómenos reflejados en la música de los grupos analizados, como el pesimismo y la crítica social, la crítica al capitalismo y al consumo masivo, y la crítica a las formas de poder, cada uno correspondiente a un apartado. El primer paso para llevar a cabo el análisis ha sido la comparación de los estudios prácticos encontrados para investigar cómo se han analizado las canciones en cada uno. Sin embargo, lo principal ha consistido en estudiar las letras de cada canción para identificar los temas predominantes, y así poder clasificarlos en los cuatro apartados mencionados previamente: alienación, pesimismo y crítica social, consumo masivo y crítica al capitalismo, y crítica a las formas

de poder. El objetivo que se pretende alcanzar con esta metodología es obtener mediante el estudio de todos los conceptos individuales observados en las canciones un análisis representativo de la situación sociopolítica de Reino Unido en los años 70.

## 5. ANÁLISIS

A continuación se procederá a analizar las canciones de los tres álbumes elegidos, identificando en ellas los elementos propios de la situación sociopolítica de Reino Unido en la época en la que fueron escritas. Cada álbum corresponde a un apartado, y el análisis de las canciones de cada álbum está dividido en los subapartados ya mencionados en la metodología: alienación, pesimismo y crítica social, consumo masivo y crítica al capitalismo y, por último, crítica a las formas de poder. Cabe destacar que no se han podido analizar todas las canciones de cada álbum, sino que solamente se han escogido algunas, ya que no todas ellas son aplicables a los objetivos de este Trabajo de Fin de Grado, es decir, no todas ellas se centran en temas políticos o sociales propios del país durante la década.

### 5.1. *London Calling*

Este álbum se compone de un total de 19 canciones, y los temas que más se repiten en la mayoría de ellas son la adicción a las drogas, la violencia, la alienación y la distopía (Karlsson Roos, 2012). Asimismo, también llama la atención la multitud de referencias artísticas que aparecen casi continuamente, algunos de cuyos ejemplos ya se han mencionado en el marco teórico de este trabajo. A pesar de haber sido calificado como un disco político que refleja la sociedad de Reino Unido a finales de los años 70, *London Calling* no alberga apenas tintes deprimentes ni pesimistas (Karlsson Roos, 2012). Las canciones, tanto en temática como en estilo, son muy diferentes entre sí. Las letras exponen por norma general situaciones ficticias, y algunas de ellas se alejan de los asuntos de mayor seriedad y se limitan a contar una historia sencilla y, en ocasiones, amena. *Brand New Cadillac*, la segunda canción del álbum, cuenta la historia de una chica que se compra un Cadillac con el dinero que le ha robado a su novio, y posteriormente lo deja («SongMeanings», s. f.). *The Right Profile* trata enteramente sobre el actor de Hollywood Montgomery Clift, que en la cima de su carrera sufrió un accidente automovilístico que le desfiguró la cara, y a partir de ese momento tuvo que ser filmado solo por un lado, y en ella se citan varias de sus películas más famosas (Karlsson Roos, 2012).

Asuntos de mayor seriedad, como la drogadicción, la violencia o la distopía están presentes en canciones como *Jimmy Jazz*, donde se expone la brutalidad policial, o *Hateful*, donde se describe la situación de un hombre que espera al narcotraficante para

que «le de lo que necesita» («Songfacts», s. f.-a). No obstante, no son esos los únicos temas serios que tienen presencia en el álbum; en este trabajo se profundizará más en el resto.

#### 5.1.1. Alienación

Las principales razones por las cuales el tema de la alienación está presente en este álbum son el racismo en la sociedad, que se refleja en canciones como *Rudie Can't Fail* y *The Guns of Brixton*, y la desesperanza derivada del desempleo (Karlsson Roos, 2012). En todos los casos que se procede a analizar, el fenómeno de la alienación se encuentra implícito en la letra.

En *Rudie Can't Fail* (ver Anexo 1, páginas 45-46), Rudie es un *Rude Boy*, un término que originalmente hacía referencia a una subcultura perteneciente a la clase trabajadora de Jamaica durante los años 60 que con la ola de inmigración de los años 70 llegó a Reino Unido. Durante la década de los 70, el término *Rude Boy* comenzó a asociarse con jóvenes inmigrantes rebeldes y holgazanes, a menudo criticados por la tercera edad («Songfacts», s. f.-b). La canción trata sobre un diálogo en un autobús entre los *Rude Boys* y el resto de los pasajeros, que se dirigen a ellos con rechazo: «How you get a rude and a reckless? / Don't you be so rude and feckless / You been drinking brew for breakfast / Rudie can't fail».

La letra refleja por igual la violencia policial, el desempleo y el racismo de la sociedad de entonces en el país, y todos esos problemas son los que destapan de forma implícita la alienación existente entre los *Rude Boys* y el resto de la sociedad. Las respuestas de Rudie a las acusaciones de los pasajeros del bus evidencian la violencia que sufre por parte de la policía: «First they curse then they press my till I hurt», y el grave problema de desempleo juvenil en el país se ve reflejado en los versos que recita el pasajero, «First you must cure your temper / Then find a job in a paper» (Karlsson Roos, 2012).

En la canción *Lost in the Supermarket* (ver Anexo 1, página 46), el origen del sentimiento de alienación se encuentra en la sensación de que el individuo debe construirse una identidad mediante el consumo: «I'm all lost in the supermarket / I can no longer shop happily / I came in here for that special offer / A guaranteed personality». El protagonista de la canción está completamente sumido en el mundo capitalista y es

víctima de la alienación del consumidor, ya que acude al supermercado a por esa oferta especial que promete satisfacer su vacío (Karlsson Roos, 2012).

La canción *The Guns of Brixton* (ver Anexo 1, página 47) captura la alienación que muchos ciudadanos de Brixton (un barrio al sur de Londres) sentían en vísperas de los disturbios raciales que tuvieron lugar en los años 70 («Songfacts», s. f.-c) y que comenzaron con el surgimiento del partido de ultraderecha National Front a finales de la década anterior (Karlsson Roos, 2012). En la canción se tratan otros temas de cierta relevancia social, como el racismo y la violencia policial, que serán analizados en el apartado siguiente.

### 5.1.2. Pesimismo y crítica social

Este apartado comprende multitud de temas y, como consecuencia, es probable que resulte el más extenso del análisis. En las letras de *London Calling* abundan los asuntos de relevancia social de la década de los 70, como el racismo, la brutalidad policial durante los disturbios y las manifestaciones, y el desempleo, aunque, como ya se ha mencionado anteriormente, algunas canciones también se centran en la adicción a las drogas o en asuntos más triviales. Los temas de relevancia social mencionados a menudo son tratados a modo de crítica contra la sociedad y el sistema.

El tema del racismo en la sociedad se presenta en las canciones de *Rudie Can't Fail*, *Clampdown* y *The Guns of Brixton*, a través de las cuales y teniendo en cuenta las referencias artísticas empleadas, se detecta el apoyo de Joe Strummer a las minorías y a la clase trabajadora en Reino Unido (Karlsson Roos, 2012). En *Rudie Can't Fail* se expresa el desprecio de la sociedad del país hacia los *Rude Boys*, quienes pueden representar en realidad cualquier minoría durante la década. A pesar de que la expresión «*Rudie Can't Fail*» se extrajo de una canción de Desmond Dekker, una de sus interpretaciones es que Rudie «no puede fallar» porque, en realidad, no tiene nada que perder.

Con respecto a la canción de *Clampdown* (ver anexo 1, páginas 46-47), Strummer dijo en una entrevista en 1988 que se trataba de una canción «sobre la libertad, o sobre la ausencia de ella» (Karlsson Roos, 2012). Los individuos oprimidos a los que va dirigida la canción son principalmente la clase trabajadora y los inmigrantes, y el mensaje de la canción invita a dichos individuos a resistir el sistema capitalista dominado por fuerzas opresoras y a dar un paso adelante. La canción comienza con el verso «Taking

off his turban, they said, is this man a Jew?», que, contrariamente al racismo que se pensó en un principio que albergaba, representa los estereotipos nacionalistas y la desconfianza absurda de la sociedad hacia los extranjeros durante el auge del National Front («Songfacts», s. f.-d). A lo largo de toda la canción se repite a menudo la frase «*Working for the Clampdown*» de varias formas, como por ejemplo, al principio: «They put up a poster saying we earn more than you / When we're working for the clampdown», o en otras estrofas de la canción, donde se reza: «You grow old and you calm down / You're working for the clampdown / You start wearing the blue and brown / You're working for the clampdown». Según el diccionario *Oxford Advanced Learners Dictionary*, *clampdown* se define como un «intento coordinado y duro de oprimir o reprimir algo o a alguien», lo cual cobra sentido en la canción, donde el término hace referencia a los comportamientos de la clase alta de raza blanca de Reino Unido y de las fuerzas opresoras del capitalismo (Karlsson Roos, 2012). En lo referente a los versos «You start wearing the blue and Brown» y «We will train our blue-eyed men to be youg believers», Joe Strummer y el guitarrista Mick Jones, con quien escribió la canción, pudieron estar haciendo referencia a los uniformes de las fuerzas de policía o incluso a los miembros de las SA de Hitler, conocidos como las «camisas pardas» (Karlsson Roos, 2012).

En la canción *The Guns of Brixton*, los temas principales son el racismo y la brutalidad policial. Es la única canción del álbum escrita y cantada por el bajista Paul Simonon, y lo que inspiró la letra fue la película jamaicana *The Harder They Come*. El protagonista de la película es el *Rude Boy* Ivan, que se muda a Kinston para probar suerte, pero termina como cantante de reggae sumido en la delincuencia y la violencia, y finalmente es asesinado por la policía («Songfacts», s. f.-c). En *The Guns of Brixton*, el escenario es el barrio de Brixton, donde tuvieron lugar multitud de disturbios raciales, y el personaje principal es alguien similar a Ivan. La brutalidad policial está presente en toda la canción, en especial en los versos «When they kick at your front door / How you gonna come? / With your hands on your head / Or on the trigger of your gun». La canción resume la escena final de la película con los versos «When the law break in / How you gonna go? / Shot down on the pavement / Or waiting on death row» y, a modo de predicción de dicho final, a lo largo de la canción se repiten varias veces los versos «You'll have to answer to the guns of Brixton» (Karlsson Roos, 2012).

La violencia y el racismo policial se encuentra en varias de las canciones de *London Calling*, en especial en las tres canciones recientemente analizadas y en *Jimmy*

*Jazz* (ver Anexo 1, página 45), y coincide con la situación de Reino Unido en ese momento. La pérdida de las colonias de Inglaterra durante los años 60 había desembocado en las olas de inmigración previamente mencionadas, y la brutalidad y el racismo policial estaban a la orden del día, así como el desprecio de la gente a los inmigrantes que acababan de llegar a su país. A finales de los años 70 tuvieron lugar numerosas manifestaciones y disturbios por los derechos civiles, en especial contra partidos de ultraderecha (Bush Theatre, 2015).

Las referencias al tema del desempleo son escasas y bastante implícitas, pero también se encuentran en algunas canciones del álbum. Un ejemplo se encuentra en *Rudie Can't Fail*, donde se hace referencia a que Rudie debe encontrar un trabajo («First you must cure your temper / Then find a job in a paper») (Karlsson Roos, 2012).

En lo referente al pesimismo de la época reflejado en las canciones, la canción que le da nombre al disco, *London Calling* (ver Anexo 1, página 45) se considera apocalíptica. En ella se enumeran las posibles formas en las que el mundo puede acabar, y fue escrita muy acorde con el ambiente que se respiraba a finales de los 70 («Songfacts», s. f.-e). En una entrevista de 1988 para la revista *Melody Maker*, Joe Strummer afirmó que antes de escribir la canción había leído en torno a 10 artículos de periódico que anunciaban diferentes tragedias futuras, como que se acercaba una nueva Edad de Hielo, que el sol se aproximaba poco a poco a la Tierra o que Londres quedaría inundado la próxima vez que lloviese con fuerza (Karlsson Roos, 2012). El título de la canción es una referencia a la frase de apertura empleada por la radio de la BBC justo antes de anunciar las noticias durante la Segunda Guerra Mundial, y la expresión se emplea de forma constante a lo largo de toda la canción como anunciando desastres: «London Calling to the faraway towns / Now war is declared and battle come down». La temática apocalíptica se expresa mediante anuncios relacionados con el cambio climático, los desastres naturales y los desastres nucleares. El verso «The sun's zooming in» hace referencia a las condiciones climáticas extremas; «Engines stop running» podría referirse a la escasez de petróleo o al resultado de algún fallo nuclear (Karlsson Roos, 2012). Por otro lado, el tema de la brutalidad policial aparece en el verso «We ain't got no swing 'cep for the ring of that truncheon thing».

### 5.1.3. Consumo masivo y crítica al capitalismo

A finales de los años 70, muchos músicos y artistas expresaban su descontento hacia el aumento del consumo y la sobrecarga informativa, y la canción *Lost in the*

*Supermarket* es un ejemplo de ello («Songfacts», s. f.-f). El tema del consumo masivo está muy presente en la canción. El individuo siente la necesidad de estar inmerso en la vida consumista y comprar aquello que ve en los anuncios —«I'm all tuned in, I see all the programs / I save coupons from packets of tea»— para sentirse alguien —«I came in here for that special offer / A guaranteed personality»— (Karlsson Roos, 2012), lo cual es una crítica a la superficialidad de la sociedad y una demostración de la alienación del consumidor, ya citada en el primer apartado.

#### 5.1.4. Crítica a las autoridades

De todos los temas observados en las canciones de *London Calling* hasta ahora, la crítica a las autoridades es probablemente el menos frecuente, ya que se encuentra muy implícito en el álbum y se puede decir que solo aparece en dos canciones. Para empezar, si se considera el tema de la brutalidad policial como una crítica a las autoridades de entonces, se deben destacar las canciones *Jimmy Jazz*, *Rudie Can't Fail*, *Clampdown* y *The Guns of Brixton*. Por otro lado, si se pone el punto de mira en las autoridades entendidas como partidos y gobernantes políticos, en otras canciones como *Clampdown* y *The Guns of Brixton* se atisban críticas a las ideas conservadoras acordes con partidos como el National Front («Songfacts», s. f.-d). El mensaje que transmite la primera se resume en que todas las minorías oprimidas a las que se dirige deben resistir el sistema capitalista dominado por fuerzas opresoras:

*«The voices in your head are calling  
Stop wasting your time, there's nothing coming  
Only a fool would think someone could save you  
The men of the factory are old and cunning  
You don't owe nothing, so boy get runnin'  
It's the best years of your life they want to steal».*

Además, dichas fuerzas opresoras siempre están representadas como individuos blancos de ideas conservadoras, por lo general jefes o dueños de empresas, que rechazan lo extranjero —«The men of the factory are old and cunning»— e incluso en algunos versos se adivina una referencia al nazismo, como ya se ha mencionado en apartados anteriores. Por último, cabe destacar que en las últimas estrofas, es probable que los versos «In these days of evil Presidents / Working for the clampdown / But lately one or due has fully paid their due / For working for the clampdown» hagan referencia a los dictadores de entonces, como Idi Amin en Uganda, Pol Pot en Camboya, Shah en Irán y

Somoza en Nicaragua, quienes acabaron perdiendo el poder antes de que la década llegase a su fin (Karlsson Roos, 2012).

## 5.2. *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*

Los Sex Pistols lanzaron tan solo un disco y se separaron a los 3 años de actividad, pero eso no les impidió quedarse para siempre en la historia de la música, ya que el impacto que provocaron en los medios canciones como *God Save the Queen*, *Anarchy in the UK* y *Petty Vacant* fue brutal (Garrido, 2019). En lo referente a las nueve canciones restantes en el álbum, estas tratan temas más superficiales, y todas cumplen con los estereotipos del género del *punk* (Bennun, 2017). La primera canción, *Holidays in the Sun*, hace referencia al viaje de Johnny Rotten y Sid Vicious a Berlín tras haber sido expulsados los cuatro miembros del grupo en un viaje por las islas del Canal; *Bodies* trata el tema del aborto de forma agresiva y explícita; *Problems* se centra en los problemas internos del grupo; *New York* hace referencia y critica a la banda estadounidense de *glam rock* New York Dolls, etc (Grow, 2017).

### 5.2.1. Alienación

El concepto de alienación no aparece de forma explícita en ninguna de las canciones de *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, y su papel no es tan representativo como en el resto de los álbumes analizados. El concepto se centra en todos los casos de este álbum —en especial en la canción de *Problems*— en la alienación adolescente; en adoptar una postura de desdén y de aversión hacia uno mismo y hacia todo lo que le rodea (Bennun, 2017). En *Problems* (ver Anexo 2, página 48), canción centrada principalmente en los problemas internos del grupo, el verso «The problem is you» está dirigido a todo el mundo, incluido el propio autor de la canción, ya que, según dijo Johnny Rotten en una entrevista para la revista *The Rolling Stone* en el 40 aniversario del grupo, durante la adolescencia el individuo suele estar descontento con él mismo y con lo que le rodea (Grow, 2017). El sentimiento de alienación en *Problems* se adivina en los versos «Eat your heart out on a plastic tray / You don't do what you want / Then you'll fade away / You won't find me working / Nine to five / It's too much fun being alive», que expresan el deseo del individuo de hacer lo que quiere y el desdén hacia lo que la sociedad le dice que es correcto. En la canción *Holidays in the Sun* (ver Anexo 2, página 48) el concepto de alienación está más vinculado a lo que los Sex Pistols consideraban problemas sociopolíticos de la época, como el capitalismo, en el sentido de

que el individuo en la canción tiene cierto nivel económico y eso le permite la carencia de compasión por los más desfavorecidos. A pesar de estar inspirada en un viaje a Berlín realizado por dos miembros del grupo y parecer superficial a priori, *Holidays in the Sun* es una crítica al capitalismo y a la sociedad consumista y un himno a la clase trabajadora, lo cual se analizará con más profundidad en los siguientes apartados (Ericespo7, 2014).

### 5.2.2. Pesimismo y crítica social

La crítica social entendida como crítica a los diferentes problemas presentes en la sociedad en *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* es menor que en los otros dos álbumes analizados, ya que los Sex Pistols no profundizaban tanto en los asuntos sociopolíticos y se limitaban a criticar de manera más superficial. La crítica social en el álbum se puede dividir en crítica al capitalismo y crítica a las autoridades, temas que ya corresponden con los dos últimos apartados.

No obstante, *Pretty Vacant* (ver Anexo 2, página 49) puede considerarse una crítica leve a la situación de Reino Unido por aquella época. La inspiración para escribir la canción fue extraída de la frase «*blank generation*», que era el nombre de la banda que aparecía en un folleto con el que Malcolm McLaren había vuelto de Estados Unidos. Dicha frase le recordó al grupo la situación de dificultad y desesperanza que estaba viviendo Reino Unido, lo que provocó el surgimiento de la canción («Songfacts», s. f.-g).

### 5.2.3. Consumo masivo y crítica al capitalismo

*Holidays in the Sun* nació de un viaje de ocio que hicieron Johnny Rotten y Sid Vicious a Berlín tras haber sido expulsados junto con los dos miembros restantes del grupo de las islas del Canal (Grow, 2017), y la letra cargada de ironía muestra una crítica al capitalismo y a la cultura consumista. El punto de vista desde el cual está escrita la canción es el de un capitalista del este que está de visita por Berlín, quien encuentra paralelismos entre su visita y la experiencia de los oprimidos por la Unión Soviética: «I'm looking over the wall and they're looking at me». La crítica al capitalismo es más evidente en la primera estrofa de la canción, donde se desvela que el personaje de la canción puede permitirse el viaje porque dispone de suficiente dinero: «I don't want a holiday in the sun / I want to go to the new Belsen / I want to see some history / Cause now I got a reasonable economy». El primer verso de la canción, «Cheap holiday in other people's misery», es clave para resumir la intención general de la canción y evidencia la distancia entre el

capitalista que visita Berlín y los oprimidos por la URSS, quienes bien podrían ser también la clase trabajadora. Además, la mención «*new Belsen*» en uno de los versos citados más arriba hace referencia al campo de concentración Bergen-Belsen, que en la canción es la ciudad de Berlín, lo cual acentúa el mensaje de ese primer verso citado; vacaciones asequibles a expensas de la miseria de los demás.

Al final de la canción, los versos «I had no reason to be here at all / But now I got a reason if's no real reason / And I'm waiting at the Berlin wall» contrarrestan con los del principio «Now I got a reason / To be waiting at the Berlin wall», y hacen referencia a que el capitalista del este se está dando cuenta de que no tienen sentido las vacaciones a costa de la miseria de los demás, y que la única razón por la que está en el muro es porque tiene dinero. Así, acaba percatándose de que el lado opresor que tiene el comunismo también lo tiene el capitalismo, lo que le provoca una confusión descrita en el verso «Claustrophobia there's too much paranoia». Finalmente, el individuo siente el deseo de saltar por encima del muro hacia el otro lado, que representaría la realidad del ciudadano de la parte este de Berlín, deseoso de saltar también: «I gotta go over the wall, I don't understand this bit at all» (Ericespo7, 2014).

La última canción del disco, *EMI* (ver Anexo 2, páginas 49-50) es una crítica a la compañía discográfica con la que trabajaron los Sex Pistols durante un tiempo. A pesar de no ser una crítica directa al capitalismo, sí que critica la máscara de calidad y desinterés que llevaba la compañía, cuyos miembros pertenecían a la generación hippie, pero quienes en realidad lo que anhelaban era fama y dinero (Grow, 2017).

#### 5.2.4. Crítica a las autoridades

*God Save the Queen* (ver Anexo 2, páginas 48-49), la canción que les otorgó fama a los Sex Pistols y cuya emisión fue prohibida en las estaciones radiales de la BBC, es la canción antimonárquica por excelencia. La canción comienza con la estrofa «God Save the Queen / The fascist regime / They made you a moron / A potential H bomb», aludiendo a que todo aquel que apoye el régimen monárquico sin cuestionarse nada es un cateto. Como Dijo Johnny Rotten en entrevistas posteriores, *God Save the Queen* no se trató de un ataque personal a la reina, sino a la monarquía en general. En dicha canción nació también el lema de «*No Future*» («There's no future / No future / No future for you»), que fue empleado en muchas manifestaciones a partir de ese momento para protestar contra el desempleo, pero que sin embargo hacía referencia a que no habría

futuro en Reino Unido si la sociedad seguía prestándole fidelidad a la monarquía: «There's no future / And England's dreaming» (Grow, 2017).

Otra clara manifestación de crítica a las autoridades fue la canción *Anarchy in the UK* (ver Anexo 2, página 49). La letra representa un concepto de la anarquía sensacionalista y violento que reflejaba la sensación generalizada de indignación, confusión, inquietud, estancamiento económico y alienación social que estaban viviendo los jóvenes ante un país en bancarrota. La canción comienza mostrando la agresividad y la rebeldía mediante los versos «I am an anti-Christ / I am an anarchist / Don't know what I want but / I know how to get it / I wanna destroy the passerby», y se hace referencia al rechazo general hacia las autoridades con el verso final del estribillo, «No dogs body». Al final de la canción se mencionan algunos grupos políticos, como el MPLA, un grupo político de Angola llamado Movimiento Popular de Liberación de Angola; el UDA, un grupo que apoyaba a Gran Bretaña en el conflicto de Irlanda del Norte o el IRA, que cometió varios atentados a favor de la independencia de Irlanda del Norte (WiB Team, 2015). En la estrofa donde se mencionan dichas organizaciones políticas se establece una metonimia entre Reino Unido y dichas organizaciones, insinuando que el país se reduce a conflictos políticos: «Is this MPLA / Or is this UDA / Or is this IRA / I though it was UK / Or just another country / Another council tenancy», y *council tenancy* hace referencia a las viviendas de proporcionadas por el estado que por aquella época abundaban en el país.

### 5.3. *Animals*

El álbum de *Animals* consta de 40 minutos de música divididos a lo largo de cinco canciones, *Pigs On The Wing (Part One)*, *Dogs*, *Pigs (Three Different Ones)*, *Sheep* y *Pigs on The Wing (Part Two)*, donde ambas partes de *Pigs On The Wing* encabezan y dan por finalizado el disco, respectivamente. El disco entero constituye una agresiva crítica al capitalismo en el que *Pigs On The Wing (Part Two)* es un pequeño oasis de esperanza que contrasta con el pesimismo y la acidez del resto de las canciones, y cuyo mensaje es que los seres humanos siempre encuentran formas de mantenerse unidos a pesar de la dureza de un mundo que funciona de forma injusta y cruel: «You know that I care what happens to you / And I know that you care for me too / Any fool knows a dog needs a home / A shelter from pigs on the wing» (Ezell, 2017). Para componer el disco, Pink Floyd se inspiró ligeramente en la novela de George Orwell, *Rebelión en la Granja*, donde el autor criticó el estalinismo y representó los diferentes grupos sociales del

comunismo mediante animales. En *Animals*, donde se critica el sistema capitalista y sus formas de poder opresoras, la sociedad está representada mediante tres animales; los cerdos (*Pigs*), quienes gobiernan y tienen el poder para manejar el mundo en su beneficio, los perros (*Dogs*), que trabajan para los cerdos y desempeñan el papel de policía, manteniendo a raya a las ovejas, y las ovejas (*Sheep*), que son la masa que sigue cegada las órdenes y deseos de los cerdos y está oprimida por ellos, es decir, la clase trabajadora («Classic Album Sundays», s. f.). A pesar de la longitud de las tres canciones principales del disco, en *Animals* dominan los pasajes instrumentales, lo cual también forma parte del significado político del álbum, ya que representa que la división del mundo en perros, cerdos y ovejas constituye solo una simplificación de su funcionamiento. Como muchos otros álbumes, *Animals* es tanto un producto de su tiempo como una representación atemporal de los peores instintos del ser humano en relación con la política (Ezell, 2017).

### 5.3.1. Alienación

La alienación del ser humano en la sociedad moderna es un tema predominante en la mayoría de las letras de Pink Floyd, y *Animals* es un buen ejemplo de ello, ya que el álbum representa el efecto que tiene el capitalismo sobre los seres humanos y las divisiones que crea entre ellos como individuos. La primera canción del álbum, *Pigs On The Wing (Part One)* (ver Anexo 3, página 51), se centra a modo de introducción en la importancia de las relaciones humanas:

*«If you didn't care what happened to me,  
And I didn't care for you,  
We would zig zag our way through the boredom and pain,  
Occasionally glancing up through the rain,  
Wondering which of the buggars to blame  
And watching for pigs on the wing».*

El mensaje que pretende transmitir es una demostración del mundo distópico y carente de empatía en el que viviríamos los seres humanos, sumidos en el «aburrimiento y el dolor», si no nos preocupásemos los unos por los otros (Svitavský, 2015). La visión cruel del mundo que se representa en la canción es un anticipo de lo que vendrá en siguientes canciones, y se complementa con la quinta canción, *Pigs On The Wing (Part Two)* (ver Anexo 3, página 52), donde el álbum concluye con el mensaje esperanzador de que, en efecto, la capacidad de los seres humanos para ser refugio unos de otros contrarresta la hostilidad del mundo.

La segunda canción del disco, *Dogs* (ver Anexo 3, página 51), representa la corrupción que incita a los perros a competir unos con otros dentro del sistema con el objetivo de conseguir dinero y poder, lo que provoca barreras entre las personas (Svitavský, 2015). La letra de la canción describe con acidez y dureza el funcionamiento de un sistema lleno de falsedad («You have to be trusted by the people that you lie to») en el que los individuos tienen que luchar para obtener poder y riqueza («You gotta be able to pick up the easy meat with you eyes closed») pero en el que, a pesar de obtener aquello que desean, su destino no es diferente al de todos los demás: «Just another sad old man / All alone and dying of cancer». Tras un extenso pasaje musical dentro de la misma canción, se retoma la letra, y el sentimiento de alienación se apodera del individuo, que parece haberse dado cuenta de que desde siempre ha estado manipulado por las formas de poder, los cerdos:

*«I gotta admit that I'm a little bit confused  
Sometimes it seems to me as if I'm just being used  
Gotta stay awake, gotta try and shake off this creeping malaise  
If I don't stand my own ground, how can I find my own way out of this maze?».*

En la siguiente estrofa, el narrador retoma la segunda persona para responder a la pregunta de la estrofa anterior, cuya respuesta es seguir viviendo en la alienación, sin confiar en nadie: «Deaf, dumb and blind, you just keep on pretending / That everyone's expendable and no-one has a real friend [...]».

El sentimiento de alienación también se vislumbra en la cuarta canción del álbum, *Sheep* (ver Anexo 3, página 52), donde la clase trabajadora (las ovejas) vive prácticamente ajena a la explotación a la que está sometida por parte de los cerdos: «Hopelessly passing your time in the grassland away / Only dimly aware of a certain unease in the air [...]».

### 5.3.2. Pesimismo y crítica social

En lo que respecta al pesimismo, no son suficientes los ejemplos que se pueden proporcionar, ya que todo el álbum está envuelto en una gruesa capa de acidez y negatividad. Se podría considerar que, salvo en las dos canciones de introducción y de conclusión, en todas las demás canciones, bien critiquen el sistema capitalista o las formas de poder, existe cierto pesimismo.

En *Animals*, la crítica social es inherente a la crítica al sistema capitalista. En la segunda canción, *Dogs*, la segunda estrofa representa la falsedad intrínseca en el sistema:

«And after a while you can work on points for style / Like the club tie and the firm handshake / A certain look in the eye and an easy smile / You have to be trusted by the people that you lie to / So that when they turn their backs on you / You'll get the chance to put the knife in» («Ingsoc», s. f.). En *Pigs*, canción que se analizará con más profundidad en el último apartado, la crítica está dirigida a los cerdos, las formas de poder en el sistema capitalista. *Sheep*, por otro lado, se centra en la clase trabajadora y en el hecho de que esta se mantiene indiferente o no se percata de que está siendo explotada por sus superiores en la escala social, ya que tiene suficiente para comer y se encuentra en una situación medianamente estable: «What do you get for pretending the danger is not real / Meep and obedient you follow the leader / Down well-trodden corridors into the valley of Steel / What a surprise» (Svitavský, 2015). Aplicando esta última canción a la realidad, la pasividad de la clase trabajadora podría representar su disposición a soportar empleos precarios y mal pagados de cuyos productos no disfrutan.

La indiferencia de la clase trabajadora se evidencia de igual manera unas estrofas más adelante, donde se recita un fragmento modificado de la Biblia, concretamente el salmo 23 de David (Van Impe, s. f.), que se convierte en una oración donde la clase trabajadora reconoce la crueldad de las fuerzas de poder: «The Lord is my shepherd, I shall not want / He makes me down to lie / Through pastures green He leadeth me the silent waters by / With bright knives He releaseth my soul»; «He maketh me to hang on hooks on high places / He converteth me to lamb cutlets / For lo, He hath great power, and great hunger / He cometh the day we lowly ones». Así, las ovejas admiten que sus «pastores» les proporcionan pasto para alimentarse, pero al mismo tiempo las convierten en filetes; una metáfora de que, en el mundo real, los empresarios contratan a empleados a cambio de un salario bajo, considerándoles parte de la maquinaria y sacando provecho de ellos (Svitavský, 2015).

### 5.3.3. Consumo masivo y crítica al capitalismo

Todo el álbum constituye una crítica agresiva al capitalismo y cada canción representa un sector de la sociedad capitalista. Como ya se ha mencionado con anterioridad, la primera canción, *Dogs*, está contada desde el punto de vista de los perros, los que luchan por conseguir poder y riqueza; la segunda canción, *Pigs*, es una crítica a las formas de poder corruptas que lideran en la sociedad y oprimen a la clase trabajadora; la tercera canción, *Sheep*, representa a la clase trabajadora, que vive modestamente ajena

a su propia explotación, y también está contada desde el punto de vista de los perros, que tratan de advertir de que está siendo oprimida y la instan a rebelarse.

La canción que más explícitamente se rebela contra el capitalismo es *Dogs*, donde se describe con detalle la crueldad del sistema. La primera estrofa expresa la competitividad irracional a la que se enfrentan aquellos que pretenden obtener poder y dinero (Svitavský, 2015): «You gotta be crazy, you gotta have a real need / You gotta sleep on your toes, and when you're on the street / You gotta be able to pick out the easy meat with your eyes closed / And then moving in silently, down wind and out of sight / You gotta strike when the moment is right without thinking», y la segunda estrofa, ya citada en el apartado anterior, hace referencia a la falsedad con la que se debe actuar para llegar a ser alguien. Las dos siguientes estrofas exponen la dura conclusión a la que llevará la situación de competitividad expuesta al principio; nada habrá merecido la pena, ya que, una vez el individuo haya conseguido cierta cantidad de dinero, acabará solo, como todos los demás, muriendo de cáncer: «[...] You know it's going to get harder, and harder, and harder as you get older / And in the end you'll pack up and fly down south / All alone and dying of cancer»; «[...] And it's too late to lose the weight you used to need to throw around / So have a good drown, as you go down, all alone / Dragged down by the stone» (Van Impe, s. f.).

#### 5.3.4. Crítica a las autoridades

La canción *Pigs (Three Different Ones)* (ver Anexo 3, página 52) constituye una crítica a la hipocresía de aquellos que representan el pináculo del progreso materialista, los símbolos de poder y ambición del sistema capitalista. En ella se describen tres tipos de cerdos, quienes, a pesar de no querer admitirlo, en realidad son perros con la misma ambición de obtener riqueza y poder (Van Impe, s. f.). El perro que desempeña el papel de narrador ridiculiza a cada uno de ellos con la frase «Haha, charade you are» para luego finalizar cada estrofa diciendo «You're nearly a laugh, but you're really a cry». En otras palabras, describe a los cerdos como personajes casi cómicos, pero ante todo miserables (Svitavský, 2015).

La primera estrofa de la canción comienza describiendo al primer cerdo con los versos «Big man, pig man / Haha, charade you are / You well-heeled big Wheel / Haha, charade you are / And when your hand is on you heart / You're nearly a good laugh / Almost a joker», en los que se da a entender que, a pesar prometer decir la verdad —con la mano en el pecho—, el cerdo no dice más que mentiras o directamente no conoce la

verdad, ya que manipula, miente o incluso mata, con tal de no reconocer que su motivación es el dinero (Van Impe, s. f.). El resto de la estrofa describe a un individuo poderoso y codicioso que manipula a aquellos de estatus social inferior: «With your head down in the pig bin / Saying keep on digging / Pig stain on your fat chin [...]».

La segunda estrofa de la canción ridiculiza a un segundo tipo de cerdo mediante los versos «Bus stop rat bag / Haha, charade you are / Fucked up old hag / Haha, charade you are» y lo describe como alguien incapaz de sentir empatía que, además, promueve los conflictos armados y no tiene reparo en resolver problemas mediante los mismos: «You radiate cold shafts of broken glass [...] / You like the feel of steel» (Svitavský, 2015).

Por último, la tercera estrofa de la canción es una clara referencia a Mary Whitehouse, una famosa activista social inglesa de finales de los 70 que trató de prohibir la violencia, el sexo y la homosexualidad en las calles y en la televisión, argumentando que los niños no debían ser testigos de ello (Van Impe, s. f.). Así, la estrofa comienza con los versos «Hey you, Whitehouse / Haha, charade you are / You house proud town mouse / Haha, charade you are». Para muchos, la activista fue percibida como una amenaza a la libertad debido a las campañas que puso en marcha para censurar contenido en televisión y a sus intentos de prohibir series como *Doctor Who* u obras teatrales como *The Romans in Britain* (Svitavský, 2015). Dicha sensación de amenaza también se recrea en la canción, al grito desesperado de «You're trying to keep our feelings out the street».

## 6. CONCLUSIÓN

Desempleo, corrupción, consumo desmedido, alienación, disconformidad... Todo aquello que caracterizó la situación sociopolítica en Reino Unido durante la década de los 70 se ve reflejado en las letras de los tres discos analizados en este TFG: En *London Calling* se expone la violencia policial, el racismo y el problema del desempleo juvenil mediante una innovadora fusión del *punk* con otros géneros musicales; En *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, las críticas a la monarquía y al capitalismo destacan en un huracán de rebeldía y caos; en *Animals*, los largos pasajes musicales se entrelazan con las letras ácidas y pesimistas que atacan al capitalismo y a la división de clases. Si los tres álbumes se escuchasen sabiendo que fueron compuestos en los años 70, es posible que se vislumbrase gran parte de lo que fue esa década y, una vez más, se demostraría que la música es un elemento más dentro de la historia social.

Como ya se ha visto antes, la relación entre la música y el contexto sociopolítico en el que es creada puede dar lugar a estudios bastante extensos y completos, bien para buscar la relación entre ambos elementos, como en el caso de este trabajo, para analizar por qué el elemento cultural surgió de la forma en que lo hizo, para estudiar cómo el elemento cultural influye en la política y/o la sociedad de la época, o bien para analizar el uso que se le da en la política y/o la sociedad al elemento cultural. En el caso de este trabajo, el análisis ha sido llevado a cabo en tres discos de tres grupos musicales diferentes. Otra opción podría haber sido analizar únicamente los álbumes de *The Clash*, ya que de Pink Floyd ya existe un trabajo bastante similar, y los Sex Pistols no publicaron más álbumes.

## 7. REFERENCIAS

- 33 años de la huelga más larga de la historia del Reino Unido: Los mineros contra Thatcher. (2017). Recuperado 10 de febrero de 2019, de [https://www.lainformacion.com/mano-de-obra/huelga/cumplen-historia-Reino-Unido-Thatcher-mineros-huelga\\_0\\_1005801146.html](https://www.lainformacion.com/mano-de-obra/huelga/cumplen-historia-Reino-Unido-Thatcher-mineros-huelga_0_1005801146.html)
- Ackermann, Z. (2012). Rocking the Culture Industry/Performing Breakdown: Pink Floyd's the Wall and the Termination of the Postwar Era. *Popular Music and Society*, 35(1), 1-23. <https://doi.org/10.1080/03007766.2010.522830>
- Adams, R. (2008). The Englishness of English punk: Sex pistols, subcultures, and nostalgia. *Popular Music and Society*, 31(4), 469-488. <https://doi.org/10.1080/03007760802053104>
- Andersen, M. (2003). The Clash and Fugazi : Punk Paths Toward Revolution. En K. Weglarz & M. Pedelty (Eds.), *Political Rock* (pp. 1-20). Ashgate Publishing.
- Asensio Llamas, S. (2011). Introducción. Sobre la música en la política y la política en la música. *Arbor*, 187(751), 811-816. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5015>
- Bennett, A. (2001). *Cultures of popular music. Popular Music* (Vol. 22). Buckingham (Philadelphia): Open University Press. <https://doi.org/10.1017/S0261143003253071>
- Bennun, D. (2017, noviembre). They Mean It, Man: Never Mind the Bollocks, 40 Years On. *The Quietus*. Recuperado de <https://thequietus.com/articles/23527-sex-pistols-never-mind-the-bollocks-review-anniversary>
- Bush Theatre. (2015). Life in 1970s Britain. Recuperado 9 de enero de 2019, de <https://www.bushtheatre.co.uk/bushgreen/life-in-1970s-britain/>
- Carson, T. (1980, abril). London Calling. *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/london-calling-2-252761/>
- Classic Album Sundays. (s. f.). Recuperado de <https://classicalbumsundays.com/colleen-reflects-on-pink-floyd-animals-as-it-turns-forty/>
- Clément, G. (2017). Activism and Environmentalism in British Rock Music: the Case of Radiohead. *Revue française de civilisation britannique*, (XXII-3), 0-17. <https://doi.org/10.4000/rfcb.1499>
- Ericespo7. (2014). Never Mint the Title, Here's the Sex Pistols. *The Artifice*. Recuperado de <https://the-artifice.com/sex-pistols-holidays-in-the-sun/>
- Erlewine, S. T. (s. f.-a). Pink Floyd: Biography by Stephen Thomas Erlewine. Recuperado de <https://www.allmusic.com/artist/pink-floyd-mn0000346336/biography>
- Erlewine, S. T. (s. f.-b). Sex Pistols: Biography by Stephen Thomas Erlewine. Recuperado 17 de marzo de 2019, de <https://www.allmusic.com/artist/sex-pistols-mn0000418740/biography>
- Erlewine, S. T. (s. f.-c). The Clash: Biography by Stephen Thomas Erlewine. Recuperado 19 de marzo de 2019, de <https://www.allmusic.com/artist/the-clash->

mn0000075747/biography

- Ezell, B. (2017, mayo). Pink Floyd's Animals Pulls No Political Punches 40 Years Later. *Consequence of Sound*. Recuperado de <https://consequenceofsound.net/2017/05/pink-floyds-animals-pulls-no-political-punches-40-years-later/>
- Garrido, M. (2019). «God save the Queen» o los Sex Pistols contra la monarquía. Recuperado 26 de mayo de 2019, de <http://culto.latercera.com/2019/04/03/god-save-the-queen-sex-pistols/>
- Gilmore, M. (2011, febrero). Tha Clash: Anger on the Left. *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-clash-anger-on-the-left-250578/>
- Grow, K. (2017, octubre). Sex Pistols Break Down «Never Mind the Bollocks» Track by Track. *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/music/music-features/sex-pistols-break-down-never-mind-the-bollocks-track-by-track-204277/>
- Guerra, P., & Bennett, A. (2015). Never Mind the Pistols? the Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal. *Popular Music and Society*, 38(4), 500-521. <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1041748>
- Heilbrunner, O. (2016). Music and Protest: The Case of the 1960s and its Long Shadow. *Journal of Contemporary History*, 51(3), 688-700. <https://doi.org/10.1177/0022009416642708>
- Ingsoc. (s. f.). Recuperado de <http://www.ingsoc.com/waters/personal/animals.html>
- Ivaylova Dimitrova, V. (2015). *El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo*. Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de [https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/24798/Dimitrova\\_2015.pdf?sequence=1](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/24798/Dimitrova_2015.pdf?sequence=1)
- Karlsson Roos, M. (2012). *Topics and language features in The Clash's London Calling*. University of Gothenburg.
- L.L., C., & A.C., C. (1998). *Punk: Un movimiento contracultural*.
- La sociedad inglesa en los años 1970. (2015). Recuperado 10 de febrero de 2019, de <https://elimperiodedes.wordpress.com/2015/06/30/la-sociedad-inglesa-en-los-anos-1970/>
- Lowe, R. (1994). The Welfare State in Britain since 1945. *The Economic History Review*, (18), 1-4.
- Martínez Muñoz, R. (2006). Una reflexión filosófica sobre el arte. *Thémata*, (36), 241.
- Mitchell, S. P. (2005). You Say You Want a Revolution?: Popular Music and Revolt in France, The United States, and Britain during the Late 1960s, 8(2002), 7-18.
- Pettinger, T. (2017). Economics Essays: The Economy of the 1970s. Recuperado 3 de febrero de 2019, de <https://econ.economicshelp.org/2010/02/economy-of-1970s.html>
- Pink Floyd - Biography. (s. f.). Recuperado 2 de abril de 2019, de

<https://www.eventim.co.uk/pink-floyd-biography.html?affiliate=EUK&doc=artistPages/biography&fun=artist&action=biography&kuid=242212>

- Romero, J. S., & Cabo, L. M. V. (2006). Roger waters' poetry of the absent father: British identity in Pink Floyd's *The Wall*. *Atlantis*, 28(2), 45-58.
- Shaar Murray, C. (s. f.). The Clash | British rock group. Recuperado de <https://www.britannica.com/topic/the-Clash-British-rock-group>
- Šimková, A. (2012). *Punk: History, main features and subculture*. Prague. Recuperado de <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/130062470>
- Simpson, D. (2015). The Clash: 10 of the best. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/music/2015/sep/23/the-clash-10-of-the-best>
- Songfacts. (s. f.-a). Recuperado de <https://www.songfacts.com/facts/the-clash/hateful>
- Songfacts. (s. f.-b). Recuperado de <https://www.songfacts.com/facts/the-clash/rudie-cant-fail>
- Songfacts. (s. f.-c). Recuperado de <https://www.songfacts.com/facts/the-clash/the-guns-of-brixton>
- Songfacts. (s. f.-d). Recuperado de <https://www.songfacts.com/facts/the-clash/clampdown>
- Songfacts. (s. f.-e). Recuperado de <https://www.songfacts.com/facts/the-clash/london-calling>
- Songfacts. (s. f.-f). Recuperado de <https://www.songfacts.com/facts/the-clash/lost-in-the-supermarket>
- Songfacts. (s. f.-g). Recuperado de <https://www.songfacts.com/facts/sex-pistols/pretty-vacant>
- SongMeanings. (s. f.). Recuperado de <https://songmeanings.com/songs/view/47749/>
- Street, J. (2003). «Fight the Power»: The Politics of Music and the Music of Politics\*. *Government and Opposition*, 38(1), 113-130. <https://doi.org/10.1111/1477-7053.00007>
- Svitavský, O. (2015). *Post-war England: Alienation and Totalitarian Threat in the Work of George Orwell and Pink Floyd*. Masaryk University, Brno, Checoslovaquia.
- Van Impe, S. (s. f.). Oocities. Recuperado de [http://www.oocities.org/sunsetstrip/palladium/6382/animals\\_explained.html](http://www.oocities.org/sunsetstrip/palladium/6382/animals_explained.html)
- WiB Team. (2015). Anarchy in the UK. Recuperado de <https://www.wordsinthebucket.com/anarchy-uk-sex-pistols>
- Wyman, B. (1988). The four phases of Pink Floy. *Chicago Reader*. Recuperado de <https://www.chicagoreader.com/chicago/the-four-phases-of-pink-floyd/Content?oid=871627>

## 8. ANEXOS

### Anexo 1: *London Calling*

#### Canción 1: *London Calling*

London calling to the faraway towns  
Now war is declared and battle come down  
London calling to the underworld  
Come out of the cupboard, you boys and girls  
London calling, now don't look to us  
Phony Beatlemania has bitten the dust  
London calling, see we ain't got no swing  
Except for the ring of that truncheon thing

The ice age is coming, the sun is zooming in  
Meltdown expected, the wheat is growin' thin  
Engines stop running, but I have no fear  
'Cause London is drowning and I live by the river

London calling to the imitation zone  
Forget it, brother, you can go it alone  
London calling to the zombies of death  
Quit holding out and draw another breath  
London calling and I don't want to shout  
But when we were talking I saw you nodding out  
London calling, see we ain't got no high  
Except for that one with the yellowy eye

The ice age is coming, the sun is zooming in  
Engines stop running, the wheat is growin' thin  
A nuclear era, but I have no fear  
'Cause London is drowning and I live by the river

The ice age is coming, the sun is zooming in  
Engines stop running, the wheat is growin' thin  
A nuclear era, but I have no fear  
'Cause London is drowning and I live by the river

Now get this

London calling, yes, I was there, too  
And you know what they said?  
Well, some of it was true!  
London calling at the top of the dial  
And after all this, won't you give me a smile?  
I never felt so much alike alike alike...

#### Canción 2: *Jimmy Jazz*

Police walked in for Jimmy Jazz  
I said, he ain't here, but he sure went past  
Oh, you're looking for Jimmy Jazz

Satta Massagana for Jimmy Dread  
Cut off his ears and chop off his head  
Police come looking for Jimmy Jazz

So if you're gonna take a message 'cross this town  
Maybe put it down somewhere over the other side  
See it gets to Jimmy Jazz

Now tell the tale  
Police come in they said  
Now, where's Jimmy Jazz?  
I said, hmm, he was here but, uh, he said, he went out  
Who is it they're lookin' for?  
Jimmy Jazz

Satta Massagana for Jimmy Dread  
Cut off his ears and they'll chop off his head  
Oh, you're lookin' for  
Jimmy Jazz

What a relief  
I feel like a soldier  
Look like a thief  
It's for the Jazz

Police come lookin' for the Jimmy Jazz  
He came in and he went out  
'Cause now they'll get him hanged for that  
Jimmy Jazz

In fact  
Don't you bother me, not anymore  
I can't take this tale, oh, no more  
It's all around  
Jimmy Jazz

J-A-Z-Z, J-A-Z-Z...  
Jimmy Jazz  
And then it sucks  
He said, "suck that"

So go look all around, you can try your luck, brother  
And see what you found  
But I guarantee you that it ain't your day  
Your day, it ain't your day  
Chop! Chop!

#### Canción 3: *Rudie Can't Fail*

Now, sing, Michael, sing  
On the route of the nineteen bus  
We hear them sayin'

How you get a rude and a reckless?  
Don't you be so crude and feckless  
You been drinking brew for breakfast  
Rudie can't fail (no, no)

We reply

I know that my life makes you nervous  
But I tell you I can't live in service  
Like the doctor who was born for a purpose  
Rudie can't fail (ok)

I went to the market to realize my soul  
What I need I just don't have (oh no)

First they curse, then they press me 'til I hurt  
They say, Rudie can't fail

First you must cure your temper  
Then find a job in a paper  
You need someone for a savior  
Rudie can't fail

We reply

Now we get a rude and a reckless  
To be seen lookin' cool and speckless  
And drinking brew for breakfast  
Rudie can't fail (no, no, no)

I went to the market to realize my soul  
'Cause what I need I just don't have  
First they curse, then they press me 'til I hurt  
Rudie can't fail

Okay! Okay!  
So where you want to go today?  
Hey, boss man!  
You're looking pretty smart  
(Chicken skin suit) with your chicken skin suit  
You think you're pretty hot  
(Pork pie hat) In the pork pie hat

Rudie can't fail (x12)

#### Canción 4: Lost in the Supermarket

I'm all lost in the supermarket  
I can no longer shop happily  
I came in here for that special offer  
A guaranteed personality

I wasn't born so much as I fell out  
Nobody seemed to notice me  
We had a hedge back home in the suburbs  
Over which I never could see

I heard the people who lived on the ceiling  
Scream and fight most scarily  
Hearing that noise was my first ever feeling  
That's how it's been all around me

I'm all lost in the supermarket  
I can no longer shop happily  
I came in here for that special offer  
A guaranteed personality

I'm all tuned in, I see all the programs  
I save coupons from packets of tea  
I've got my giant hit discotheque album  
I empty a bottle and I feel a bit free

The kids in the halls and the pipes in the walls  
Make me noises for company  
Long distance callers make long distance calls  
And the silence makes me lonely

I'm all lost in the supermarket  
I can no longer shop happily  
I came in here for that special offer  
A guaranteed personality

And it's not hear  
It disappear  
I'm all lost the supermarket  
I can no longer shop happily  
I came in here for that special offer  
A guaranteed personality

I all lost the supermarket  
I can no longer shop happily  
I came in here for that special offer  
A guaranteed personality

I all lost the supermarket  
(I all lost) I can no longer shop happily  
(I all lost) I came in here for that special offer  
A guaranteed personality

I all lost (x4)  
I all lost the supermarket  
I can no longer shop happily  
I came in here for that special offer  
A guaranteed personality

#### Canción 5: Clampdown

What are we gonna do now?

Taking off his turban, they said, is this man a Jew?  
'Cause they're working for the clampdown  
They put up a poster saying we earn more than you!  
When we're working for the clampdown  
We will teach our twisted speech  
To the young believers  
We will train our blue-eyed men  
To be young believers

The judge said five to ten-but I say double that again  
I'm not working for the clampdown  
No man born with a living soul  
Can be working for the clampdown  
Kick over the wall 'cause government's to fall  
How can you refuse it?  
Let fury have the hour, anger can be power  
D'you know that you can use it?

The voices in your head are calling  
Stop wasting your time, there's nothing coming  
Only a fool would think someone could save you  
The men at the factory are old and cunning  
You don't owe nothing, so boy get runnin'  
It's the best years of your life they want to steal

You grow up and you calm down  
You're working for the clampdown  
You start wearing the blue and brown  
You're working for the clampdown  
So you got someone to boss around  
It makes you feel big now  
You drift until you brutalize  
Make your first kill now

In these days of evil Presidents  
Working for the clampdown  
But lately one or two has fully paid their due  
For working for the clampdown  
Ha! Gitalong! Gitalong! (working for the  
clampdown)

Ha! Gitalong! Gitalong! (working for the  
clampdown)

Yeah, I'm working in Harrisburg  
Working hard in Petersburg (working for the clampdown)  
Ha! Gitalong! Gitalong!  
Beggin' to be melted down

And I'll give away no secrets

### Canción 6: *The Guns of Brixton*

When they kick at your front door  
How you gonna come?  
With your hands on your head  
Or on the trigger of your gun

When the law break in  
How you gonna go?  
Shot down on the pavement  
Or waiting on death row

You can crush us  
You can bruise us  
But you'll have to answer to  
Oh, the guns of Brixton

The money feels good  
And your life you like it well  
But surely your time will come  
As in heaven, as in hell

You see, he feels like Ivan  
Born under the Brixton sun  
His game is called surviving  
At the end of the harder they come

You know it means no mercy  
They caught him with a gun  
No need for the Black Maria  
Goodbye to the Brixton sun

You can crush us  
You can bruise us  
But you'll have to answer to  
But oh-the guns of Brixton

When they kick at your front door  
How you gonna come?  
With your hands on your head  
Or on the trigger of your gun

You can crush us  
You can bruise us  
Yes, even shoot us  
But oh-the guns of Brixton

Shot down on the pavement  
Waiting in death row  
His game is called surviving  
As in heaven as in hell

You can crush us  
You can bruise us  
But you'll have to answer to  
Oh, the guns of Brixton (x4)

## ***Anexo 2: Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols***

### Canción 1: *Holidays in the Sun*

A Cheap holiday in other people's misery!

I don't wanna holiday in the sun  
I wanna go to new Belsen  
I wanna see some history  
'Cause now I got a reasonable economy

Now I got a reason, now I got a reason  
Now I got a reason and I'm still waiting  
Now I got a reason  
Now I got reason to be waiting  
The Berlin Wall

Sensurround sound in a two-inch wall  
Well I was waiting for the communist call  
I didn't ask for sunshine and I got World War III  
I'm looking over the wall and they're looking at me

Now I got a reason, now I got a reason  
Now I got a reason and I'm still waiting  
Now I got a reason,  
Now I got a reason to be waiting  
The Berlin Wall

Well they're staring all night and  
They're staring all day  
I had no reason to be here at all  
But now I gotta reason if's no real reason  
And I'm waiting at the Berlin Wall

Gotta go over the Berlin Wall  
I don't understand it  
I gotta go over the wall  
I don't understand this bit at all

Claustrophobia there's too much paranoia  
There's too many closets so when will we fall  
And now I gotta reason,  
It's no real reason to be waiting  
The Berlin Wall

Gotta go over the Berlin Wall  
I don't understand it...  
I gotta go over the wall  
I don't understand this bit at all...

Please don't be waiting for me

### Canción 2: *Problems*

Too many problems oh why I am here  
I don't need to be me 'cause you're all too clear  
Well and I can see there's something wrong with you  
But what do you expect me to do?

At least I gotta know what I wanna be  
Don't come to me if you need pity  
Are you lonely you got no one  
You get your body in suspension that's no

Problems, Problems, the problem is you

Eat your heart out on a plastic tray  
You don't do what you want then you'll fade away  
You won't find me working nine to five  
It's too much fun being alive  
I'm using my feet for my human machine  
You won't find me living for the screen  
Are you lonely all needs catered  
You got your brains dehydrated

I ain't equipment I ain't automatic  
You won't find me just staying static  
Don't you give me any orders  
For people like me there is no order  
Bet you thought you had it all worked out  
Bet you thought you knew what I was about  
Bet you thought you solved all your problems  
But you are the problem

Problem, the problem is YOU  
What you gonna do with you  
What you gonna do  
I'll leave it to you  
The problem is you  
Oh what you gonna do

The men in white coats are gonna take you away  
Take you away and throw away the key  
They don't want you and they don't want me  
You got a problem, the problem is you  
You got a problem, what you gonna do?

### Canción 3: *God Save the Queen*

God save the Queen  
The fascist regime  
They made you a moron  
A potential H-bomb

God save the Queen  
She ain't no human being  
'Cause there's no future  
And England's dreaming

Don't be told about what you want  
Don't be told about what you need  
No future, no future, no future for you

God save the Queen  
We mean it, man  
We love our Queen  
God saves

God save the Queen  
'Cause tourists are money  
But our figurehead  
Is not what she seems

God save history  
God save your mad parade  
Oh, Lord, have mercy!  
All crimes are paid

When there's no future, how can there be sin?  
We're the flowers in the dustbin  
We're the poison in the human machine  
We're the future, we're the future

God save the Queen  
We mean it, man  
We love our Queen  
God saves

God save the Queen  
We mean it, man  
We love our Queen  
God saves

No future, no future (x6)  
No future for you

#### Canción 4: Anarchy in the UK

Right now

I am an antichrist  
And I am an anarchist  
Don't know what I want  
But I know how to get it  
I wanna destroy the passerby  
'Cause I wanna be Anarchy  
No dog's body.

Anarchy for the U.K.  
It's coming sometime and maybe.  
I give a wrong time, stop a traffic line.  
Your future dream is a shopping scheme.  
'Cause I,  
I wanna be Anarchy  
In this city.

How many ways to get what you want  
I use the best,  
I use the rest.  
I use the enemy,  
I use anarchy.  
'Cause I wanna be Anarchy.

It's the only way to be.

Is this the M.P.L.A. or  
Is this the U.D.A. or  
Is this the I.R.A.?  
I thought it was the U.K.  
Or just another country  
Another council tenancy

I wanna be Anarchy.  
And I wanna be Anarchy.  
Oh, what a name!  
And I wanna be Anarchist  
Get pissed, destroy!

#### Canción 5: Pretty Vacant

There's no point in asking, you'll get no reply  
Oh, just remember a don't decide

I got no reason it's all too much  
You'll always find us out to lunch

Oh, we're so pretty  
Oh, so pretty  
We're vacant  
Oh, we're so pretty  
Oh, so pretty  
A-vacant

Don't ask us to attend 'cause we're not all there  
Oh don't pretend 'cause I don't care  
I don't believe illusions 'cause too much is real  
So stop your cheap comment 'cause we know what  
we feel

Oh, we're so pretty  
Oh, so pretty  
We're vacant  
Oh, we're so pretty  
Oh, so pretty  
A-vacant  
Oh, we're so pretty  
Oh, so pretty  
And now  
And we don't care

There's no point in asking, you'll get no reply  
Oh, just remember a don't decide  
I got no reason it's all too much  
You'll always find me out to lunch

Oh, we're so pretty  
Oh, so pretty  
We're vacant  
Oh, we're so pretty  
Oh, so pretty  
A-vacant  
Oh, we're so pretty  
Oh, so pretty  
And now  
And we don't care

We're pretty  
A pretty vacant

#### Canción 6: E.M.I

There's an unlimited supply  
And there is no reason why  
I tell you it was all a frame  
They only did it 'cause of fame!  
Who?

E.M.I (x3)

Too many people had the suss  
Too many people support us  
An unlimited amount  
Too many outlets in and out  
Who?

E.M.I (x3)

And so our friends are crucified  
A day they wish that we had died

We are an addition  
We are ruled by none  
Never ever never

And you thought that we were faking  
That we were all just money making  
You do not believe we're for real  
Or you would lose your cheap appeal

Don't judge a book just by the cover  
Unless you cover just another  
And blind acceptance is a sign  
Of stupid fools who stand in line  
Like

E.M.I (x3)

Unlimited edition  
With an unlimited supply  
That was the only reason  
We all had to say goodbye!

Unlimited supply (E.M.I)  
There is no reason why (E.M.I)  
I tell you it was all a frame (E.M.I)  
They only did it 'cause of fame! (E.M.I)  
I do not need the pressure (E.M.I)  
I can't stand those useless fools! (E.M.I)  
Unlimited supply  
Hello E.M.I  
Goodbye A&M

## **Anexo 3: *Animals***

### Canción 1: *Pigs on the Wing (Part One)*

If you didn't care what happened to me  
And I didn't care for you  
We would zig zag our way through the boredom and pain  
Occasionally glancing up through the rain  
Wondering which of the buggers to blame  
And watching for pigs on the wing

### Canción 2: *Dogs*

You gotta be crazy, you gotta have a real need  
You gotta sleep on your toes, and when you're on the street  
You gotta be able to pick out the easy meat with your eyes closed  
And then moving in silently, down wind and out of sight  
You gotta strike when the moment is right without thinking

And after a while, you can work on points for style  
Like the club tie, and the firm handshake  
A certain look in the eye and an easy smile  
You have to be trusted by the people that you lie to  
So that when they turn their backs on you,  
You'll get the chance to put the knife in

You gotta keep one eye looking over your shoulder  
You know it's going to get harder, and harder, and harder as you get older  
And in the end you'll pack up and fly down south  
Hide your head in the sand  
Just another sad old man  
All alone and dying of cancer

And when you lose control, you'll reap the harvest you have sown  
And as the fear grows, the bad blood slows and turns to stone  
And it's too late to lose the weight you used to need to throw around  
So have a good drown, as you go down, all alone  
Dragged down by the stone (stone, stone, stone, stone, stone)

I gotta admit that I'm a little bit confused  
Sometimes it seems to me as if I'm just being used  
Gotta stay awake, gotta try and shake off this creeping malaise  
If I don't stand my own ground, how can I find my way out of this maze?

Deaf, dumb, and blind, you just keep on pretending  
That everyone's expendable and no-one has a real friend  
And it seems to you the thing to do would be to isolate the winner  
And everything's done under the sun  
And you believe at heart, everyone's a killer

Who was born in a house full of pain  
Who was trained not to spit in the fan  
Who was told what to do by the man  
Who was broken by trained personnel

Who was fitted with collar and chain  
Who was given a pat on the back  
Who was breaking away from the pack  
Who was only a stranger at home

Who was ground down in the end  
Who was found dead on the phone  
Who was dragged down by the stone

### Canción 3: Pigs

Big man, pig man  
Haha, charade you are  
You well-heeled big wheel  
Haha, charade you are  
And when your hand is on your heart  
You're nearly a good laugh  
Almost a joker  
With your head down in the pig bin  
Saying 'Keep on digging'  
Pig stain on your fat chin  
What do you hope to find  
Down in the pig mine?

You're nearly a laugh  
You're nearly a laugh  
But you're really a cry

Bus stop rat bag  
Haha, charade you are  
You fucked up old hag  
Haha, charade you are  
You radiate cold shafts of broken glass  
You're nearly a good laugh  
Almost worth a quick grin  
You like the feel of steel  
You're hot stuff with a hatpin  
And good fun with a hand gun

You're nearly a laugh  
You're nearly a laugh  
But you're really a cry

Hey you, Whitehouse  
Haha, charade you are  
You house proud town mouse  
Haha, charade you are  
You're trying to keep our feelings off the street  
You're nearly a real treat  
All tight lips and cold feet  
And do you feel abused?  
You got to stem the evil tide  
And keep it all on the inside

Mary you're nearly a treat  
Mary you're nearly a treat  
But you're really a cry

### Canción 4: Sheep

Hopelessly passing your time in the grassland away  
Only dimly aware of a certain unease in the air  
You better watch out  
There may be dogs about  
I've looked over Jordan, and I have seen  
Things are not what they seem

What do you get for pretending the danger's not real  
Meek and obedient you follow the leader  
Down well-trodden corridors into the valley of steel  
What a surprise

The look of terminal shock in your eyes  
Now things are really what they seem  
No, this is no bad dream

The Lord is my shepherd, I shall not want  
He makes me down to lie  
Through pastures green He leadeth me the silent  
waters by  
With bright knives he releaseth my soul

He maketh me to hang on hooks in high places  
He converteth me to lamb cutlets  
For lo, He hath great power, and great hunger  
When cometh the day we lowly ones

Through quiet reflection, and great dedication  
Master the art of karate  
Lo, we shall rise up  
And then we'll make the bugger's eyes water

Bleating and babbling we fell on his neck with a  
scream  
Wave upon wave of demented avengers  
March cheerfully out of obscurity into the dream

Have you heard the news?  
The dogs are dead  
You better stay home  
And do as you're told  
Get out of the road if you want to grow old

### Canción 5: Pigs on the Wing (Part Two)

You know that I care what happens to you  
And I know that you care for me too  
So I don't feel alone  
Or the weight of the stone  
Now that I've found somewhere safe  
To bury my bones  
And any fool knows a dog needs a home  
A shelter from pigs on the wing

(\* ) Letras obtenidas de Google (Universal Music Publishing Group).