

**Política Crítica**

Revista digital del Máster en Análisis Político
de la Universidad Complutense de Madrid

Sarcasmo y crítica política en “Pigs (Three Different Ones)”, de Pink Floyd (1977)**Cristian Secul Giusti****Dr. en Comunicación (UNLP)****Docente e investigador (UNLP-UNM-USI)****Argentina****Resumen**

El discurso político de las letras de rock adquiere centralidad en tanto se transforma en una categoría que incluye disputas, apelaciones y críticas contextuales. Por ello, “lo político” es entendido como proceso articulado e integrado con “lo social” (dialoga con el contexto, sitúa significantes, genera tramas de conflicto). En términos de Ernesto Laclau & Olivera (2002), el discurso es entendido como acción portadora de sentido, y lo discursivo se yuxtapone con “lo social” e interactúa como terreno de operación.

En el caso puntual de este artículo, vale estudiar la situación enunciativa propuesta en “Pigs (Three Different Ones)”, una de las cinco canciones publicadas en *Animals*, décimo disco de Pink Floyd (editado en 1977), inspirado en la novela *Rebelión en la Granja*, de George Orwell (publicada en 1945). Sobre este punto, el track mencionado incluye una mirada sarcástica e irónica sobre los seres humanos considerados víctimas del capitalismo, pero también responsables de una pasividad extrema al momento de tomar las riendas de su vida.

En el escenario del relato, la letra subraya dimensiones sobre lo político, el poder, la criticidad, el conflicto y el antagonismo apaciguado. De hecho, “Pigs (Three Different Ones)” expone un relato ironista y agudo a fin de trazar fronteras, describir modos de vivir, destacar conflictos y puntualizar diagnósticos de época en la segunda mitad de los 70.

Palabras clave

Cultura rock - Discurso político - Pink Floyd - Relato ironista

Abstract

The political discourse of rock lyrics acquires centrality while becoming a category that includes disputes, appeals and contextual criticisms. By that, “the political” is understood as a process articulated and integrated with “the social” (dialogues with the context, situates signifiers, generates plots of conflict). In terms of Ernesto Laclau & Olivera (2002), discourse is understood as a meaning-bearing action, and the discursive is juxtaposed with “the social” and interacts as a field of operation.

In the specific case of this article, it is worth studying the enunciative situation proposed in “Pigs (Three Different Ones)”, one of the five songs published in *Animals*, tenth album by Pink Floyd (edited in 1977), based freely on the novel *Rebelión en la Granja*, by George Orwell (published in 1945). On this point, the track mentioned includes a sarcastic and ironic look at human beings considered victims of capitalism, but also responsible for an extreme passivity at the moment of taking the income of their lives.

In the scenario of the story, the letter subrays dimensions on the political, the power, the criticism, the conflict and the pacified antagonism. In fact, “Pigs (Three Different Ones)” presents an ironistic and acute account in order to bring borders, describe ways of living, highlight conflicts and punctuate diagnoses of the period in the second half of the 70s.

Keywords

Rock culture - Political Discourse Analysis - Pink Floyd - Ironistic account

Introducción

A más de cincuenta años de su nacimiento, la cultura rock continúa aportando debates y expresiones que rearmen estéticas y modos de concebir los acontecimientos de la vida social. Desde sus orígenes, el rock plantea una tensión constante con las reglas conservadoras y construye sus idearios a partir del desafío, el sarcasmo, la ironía y la parodia. La convergencia de perspectivas, de hecho, configuran estados de incomodidad y reconfiguraciones identitarias dentro de la industria cultural.

Las canciones de rock, por su parte, superan al género musical y comparten (en sus intenciones y producciones) los efectos de la comercialización e industrialización musical a partir de negociaciones y disputas. Las letras del entorno rockero atraviesan cotidianidades, virtudes, sentidos y vacilaciones en tiempos agitados. Su discurso político, asimismo, adquiere centralidad en tanto se transforma en una categoría que incluye conflictos y críticas contextuales.

Por tanto, “lo político” es entendido como proceso articulado e integrado con “lo social” (dialoga con el contexto, sitúa significantes, genera tramas de conflicto). En términos de Ernesto Laclau Laclau & Olivera (2002), el discurso es entendido como acción portadora de sentido, y lo discursivo se yuxtapone con “lo social” e interactúa como terreno de operación. En esa trama, la discusión política y la contingencia se encuentran presentes: “Los discursos no son espacios saturados, es decir, que están penetrados por límites, por aporías, que no son representables dentro de su espacio simbólico” (p. 362). En el caso puntual de este artículo, se estudiará brevemente la situación discursiva propuesta en “Pigs (Three Different Ones)”, una de las cinco canciones publicadas en *Animals*, décimo disco de Pink Floyd (editado en 1977), inspirado en la novela *Rebelión en la Granja*, de George Orwell (publicada en 1945). Sobre este punto, el track mencionado incluye una mirada sarcástica sobre los seres humanos considerados víctimas del capitalismo, pero también responsables de una pasividad extrema al momento de tomar las riendas de su vida.

En el escenario del relato, la letra subraya dimensiones sobre lo político, el poder, la criticidad, el conflicto y el antagonismo apaciguado. De hecho, “Pigs (Three Different Ones)” expone un relato ironista y sarcástico a fin de trazar fronteras, describir modos de vivir, destacar conflictos y puntualizar diagnósticos contextuales.

Rock: ironismo y sarcasmo

La letra de rock posee un discurso de expresión artístico-cultural que rescata identidades o ciclos que manifiestan (y proponen) posturas políticas e ideológicas a través del uso irónico y sarcástico, por ejemplo. Las líricas proponen una poética que se traba en lucha con expresiones del contexto y narrativas que integran nociones de resistencia, habilidades cuestionadoras y/o adaptaciones que se vinculan con reconfiguraciones sociales. Estos componentes discursivos nutren las complejidades de las diferentes generaciones y sus imaginarios. Por ello, las líricas funcionan como cantos de amor y de sexo (llamado a la revuelta), diatribas encendidas, eslóganes militantes, introspecciones, ensoñaciones románticas, exploraciones del mundo interior, ironías y/o subversiones (Chastagner, 2013, p. 74).

Las canciones se potencian y se erigen como fenómenos culturales que forman parte de la realidad en la que surgen al mismo tiempo que la constituyen. La comunicación establecida en su narrativa constituye un desafío de pensamiento y concentran un sentido esencial de compartimiento, intercambio y puesta en debate con las audiencias. Particularmente, la ironía refiere a la capacidad que presenta el lenguaje para decir algo, resonar lo contrario y apelar a una inestabilidad de los significantes o los empleos

expresivos cotidianos. Así, la característica irónica puede evidenciar un proceso sarcástico de repetición de expresiones o efectuar inferencias que abren “un interesante paralelismo entre funcionamiento del código, mente y cerebro” (Reyes, 2004, p. 147). La opción irónica plantea un problema de connotación asociativa en la secuencia discursiva: el enunciado recibe la carga de dos valores heterogéneos (un valor literal y un valor asociado) y, asimismo, su comprensión surge bajo la presión de los contextos lingüísticos y extralingüísticos (Rodríguez Lemos y Secul Giusti, 2011). Mediante este desplazamiento, la ironía constituye una manera de burla, crítica, acto de sorna, que dice lo contrario de lo que se piensa y hace valer un sentido puntual, muchas veces ambiguo, otras veces certero.

Según María Ángeles Torres Sánchez (1999), el procedimiento irónico está presente en el uso habitual, identificándose con distintas situaciones, características, estilos, idearios y acontecimientos. Tanto sus posibilidades de uso como la diversidad de puntos de vista lingüísticos exponen una complejidad al momento de encontrar definiciones puntuales y específicas (su empleo es variado y extenso).

Por su parte, Mara Favoretto (2009) resume la diferencia entre ironía, parodia y sátira -según Margaret Rose (1993)-: mientras que en la primera existe una contrariedad entre el código autorial y el objeto de la crítica; en la parodia, se incluye una representación distorsionada y crítica de un original existente; y en la sátira se observa una crítica directa. En los tres casos se precisa de una audiencia entrenada para decodificar el mensaje cifrado en la ironía, parodia o sátira (p. 190).

En el caso de Pink Floyd y, específicamente, el lirismo de Roger Waters, las marcas irónicas y sarcásticas se encuentran presentes para describir contextos y señalar frustraciones políticas. Estas últimas, netamente vinculadas a una generación que creció en período de posguerra, tras la segunda guerra mundial, la paulatina recuperación económica de Europa y las conmociones originadas por un capitalismo puesto en crisis durante la década del 60. En ese combo, el grupo emergió de la corriente psicodélica y progresiva del rock y, por su parte, consolidó un camino distintivo de conceptualismo y trabajo lírico.

Pink Floyd: progresión y crítica

Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band (1967), de The Beatles, es la obra que dio inicio a la noción conceptual, trascendental y proyectual de los álbumes de rock. Esta irrupción artística y cultural del grupo inglés trazó los lineamientos iniciales del rock progresivo (también denominado rock sinfónico o conceptual), un subgénero que tuvo su apogeo entre los años 1970 y 1975. En Estados Unidos los grupos incorporaron elementos de

jazz y en Europa experimentaron nuevos sonidos, instrumentos anteriormente apartados de la lógica rockera y montajes escénicos complejos (*La Nación*, 1993). Por tanto, a partir del uso de nuevas tecnologías (sintetizadores), investigaciones melódicas y fusiones de estilos, las bandas lograron armar un panorama amplio de estilos y propuestas. Entre ellas, se cuentan a Emerson, Lake & Palmer, Genesis, Jethro Tull, King Crimson, Pink Floyd, Van der Graaf Generator o Yes (Secul Giusti, 2021).

En cuanto a la concreción de obras, las agrupaciones se destacaron por ofrecer líricas surrealistas, de reminiscencia literaria y de recuperación histórica con un hilo conductor y una presencia mayor de grandes historias. En esa trama de constitución de álbum conceptual (articulado por una temática común), los grupos se ubicaron en el camino creado por The Beatles (1967) y *Tommy* de The Who (1969) o *Arthur (Or the Decline and Fall of the British Empire)* de The Kinks (1969). De este modo, se construyeron obras con historias propias, con una voluntad poética y figurativa muy atractiva y también perfilada a un sector específico de la escucha de rock: *Tarkus* (Emerson, Lake & Palmer, 1971); *The Dark Side of the Moon* (Pink Floyd, 1973); *Tales from Topographic Oceans* (Yes, 1973); o *The Lamb Lies Down on Broadway* (Genesis, 1974).

Particularmente, Pink Floyd provenía de una escena psicodélica londinense, liderada por Syd Barret y secundada por Roger Waters, Richard Wright y Nick Mason. Se mantenían a la vanguardia de los sonidos y las experimentaciones, y su concepción lírica y musical estaba integrada a una zona de ensueño que iba en línea con las búsquedas artísticas y estilísticas de la cultura rock de finales de los 60. Tras la salida de Barret, la banda se reconfiguró con la inclusión artística de David Gilmour, y Waters pasó al frente de las composiciones. Sobre todo, se hizo cargo de la orientación narrativa y las propuestas paulatinamente políticas de Pink Floyd.

En la nueva era, el grupo comenzó a dominar un estilo particular, de tendencia instrumental, progresiva y también de avanzada rockera (con sonidos de guitarra mucho más presentes). De este modo se sucedieron obras de un calibre artístico creciente: *Ummagumma* (1969), *Atom Heart Mother* (1970), *Meddle* (1971) y *Obscured by Clouds* (1972). A partir de *The Dark Side of the Moon* (1973), Pink Floyd obtuvo una relevancia mundial y las canciones tuvieron vuelo propio y una “efusiva meditación sobre la existencia humana y sus circunstancias” (Harris, 2003, p. 39).

Con la salida de *Wish You Were Here* (1975) continuó una senda de éxito que le permitió tener vigencia, más allá del período de gloria del rock sinfónico en los primeros años de la década del 70. En este sentido, luego de esta etapa conceptual, el rock progresivo (de vinculación cada vez más sinfónica y elitista) perdió fuerza en el mapa general de la

cultura masiva y “se jugó demasiado a experimentar con los teclados y los sintetizadores -la novedad de aquellos tiempos- y con las posibilidades que permiten la grabación en muchas pistas” (Gómez Pérez, 1994, p. 80). Ante esto, la segunda mitad de la década del 70 no tuvo al rock progresivo como referencia preferencial de la crítica y la convocatoria en grandes estadios. Más precisamente, evidenció un desplazamiento a una zona radial, adulta, sumamente orientada y con inquietudes sinfónicas que lidiaban con un contexto de música disco, punk y reggae.

Animals

En 1977, Pink Floyd decidió profundizar su situación conceptual y publicó el disco *Animals* en un contexto de avanzada punk y renovación de bandas y artistas. Las cinco canciones del álbum, tituladas (en orden de aparición) “Pigs on the wing (part one)”, “Dogs”, “Pigs (Three Different Ones)”, “Sheep” y “Pigs on the Wing (part two)” contaban con un objetivo común: construir una intertextualidad con la obra de Orwell y manifestar, asimismo, un diagnóstico contextual. De hecho, tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos *Animals* fue recibido con expectativas e interrogantes: ¿el grupo volvería a profundizar la psicodelia de antaño? ¿Traería de regreso el llamado “sonido espacial” de *The Dark Side of The Moon*? ¿Repetiría el sonido de *Wish You Were Here*? La otra pregunta, asimismo, apuntaba a sus letras y sus mensajes agudos: ¿las canciones pensaban describir la situación contextual, política y económica de Gran Bretaña u occidente?

En términos epocales, Sergio Pujol y Raul Satas (2003) señalan que, durante la década del 70, Gran Bretaña fue el país europeo que más sufrió las consecuencias de la crisis petrolera iniciada en 1973. Y a pesar de los intentos por menguar la situación crítica, resultaba evidente “la falta de avances significativos dentro del proceso económico, que hacía difícil a cualquier gobierno arribar exitosamente a la solución de los problemas” (p. 173). Desde ese plano, las letras escritas por Waters coincidían con las altas dosis de hartazgo, cansancio y mordacidad propuestos por el emergente punk. Si bien se ubicaban en un mapa rockero diferente (temas extensos, conceptos analíticos, solos de guitarra, *suites* duraderas), el espíritu del disco permitió generar cierto diálogo con la atmósfera de hastío (aunque la corriente punk no lo tomase en consideración). A raíz de ello, el periodista de Rolling Stone, Frank Rose (1977), subrayó que el álbum significó una “visita a una granja cacofónica donde lo que hay que vigilar son los cerdos en vuelo. *Animals* es una suite de canciones que trata temas como la soledad, la muerte y la mentira” (párr. 4)¹.

¹ Traducción propia.

En efecto, Waters concibió una obra entramada, inspirada en la novela *Rebelión en la Granja* de George Orwell (editada en 1945), que permitió dividir a la especie humana en tres categorías específicas: cerdos, perros y ovejas. Mientras que los primeros referían a la desidia, la tiranía y el patetismo; los segundos estaban vinculados al pragmatismo, la competencia y la estrategia despiadada; y los últimos se relacionaban al rebaño dócil, insignificante y presa de otros detentores de poder. En palabras de Nicholas Shaffner (2005), “la trilogía animal” buscaba criticar “el sistema capitalista e individualista” de la propia sociedad. En tanto, Marília Marra de Oliveira Magalhaes (2018) destaca que: “Mientras Orwell se centraba en el comunismo de Stalin, Roger criticaba el propio régimen capitalista. En la versión de Floyd, las personas están representadas por tres animales: perros, cerdos y ovejas” (p. 22)².

El investigador Philip Rose (1995) recalca que, a partir de *Animals*, Waters documentó su propio reconocimiento de la superestructura e intentó “iluminar a las masas sobre su explotación y opresión” y revelar así “los efectos que el capitalismo tiene sobre la naturaleza de los seres humanos y las divisiones que crea entre ellos como individuos” (p. 93)³.

Más allá de este estudio pormenorizado y político, el disco fue recibido con críticas diversas. Por ejemplo, para el periodista Frank Rose (1977), el mensaje artístico del grupo se había vuelto tedioso e inútil: “El Floyd de 1977 se ha vuelto amargo y malhumorado. Se quejan de la duplicidad del comportamiento humano (y luego titulan sus canciones con nombres de animales, ¿entendido?)” (Párr. 6)⁴. No obstante, más allá de estos cruces con la prensa especializada, *Animals* fue un disco exitoso y, según el periodista Richard Harington (1987), su perspectiva “orwelliana” contó con un “giro irónico: a medida que Pink Floyd atraía a una audiencia más grande y más joven, el grupo respondía con una teatralidad cada vez más espectacular” (Párr. 25)⁵.

Tres perfiles

La estrategia discursiva presente en “Pigs” (Three Different Ones) expone una división en tres etapas y/o particularidades de “cerdo”. El primer punto, destacado por el enunciado “hombre grande, hombre cerdo”, alude a la figura del empresariado salvaje. De hecho, en palabras de Waters, puede ser “cualquier hombre de negocios que esté más interesado en ganar dinero que en tener relaciones con otros seres humanos” (en Grow, 2019). El segundo pasaje, delineado por las frases “vieja bruja” y “te gusta la sensación

² Traducción propia.

³ Traducción propia.

⁴ Traducción propia.

⁵ Traducción propia.

de acero”, refiere a Margaret Thatcher, por entonces líder del sector conservador y futura primera ministra ultraconservadora de Gran Bretaña en 1979, tras derrotar al Partido Laboral (Avendaño, 2017). Por su parte, en el tercer momento se critica abiertamente a la activista conservadora Mary Whitehouse: “Hey, Whitehouse (...) realmente das pena”. Sobre esto, Waters manifestó que “ella estaba en todas partes pontificando en la televisión: interferir en la vida de todos, convertirse en una molestia y tratar de arrastrar a la sociedad inglesa a una era de decoro victoriano” (*Classic Rock*, 2020).

La canción puede analizarse desde cinco planos puntuales de ironía y sarcasmo:

- a) se evidencia una risa reiterada (un “ja, ja”, que sirve como punto de partida para iniciar los destellos críticos y reforzar el carácter despectivo);
- b) se ironiza con la figura de lo interesante (“sos un enigma”), la comicidad (“sos casi cómico”) y el placer (“sos casi un deleite”), a fin de registrar una burla;
- c) se emplea el adverbio “casi”, con el propósito de indicar algo no concluido, no cerrado, incompleto (y sentir regocijo por ello);
- d) se reitera el uso del adverbio a fin de reforzar el anuncio crítico (“pero, realmente, das pena”) y la instancia irónica (“realmente, sos un deleite”);
- e) se construyen escenas que exponen otra noción de burla: “Una bolsa de ratas en una parada de autobús” (dirigido a Thatcher); “Sos un caballo orgulloso en una ciudad de ratones” (dedicado a Whitehouse).

En efecto, la ironía y el sarcasmo actúan como arma de crítica a la sociedad capitalista de los 70. Los “cerdos” destacados se clasifican de un modo específico, señalando sus prácticas personales -portadoras de estereotipos- y los modos de concebir un escenario social distribuido entre gestores del poder, dominantes y dominados.

El narrador de la letra incluye un diálogo sarcástico y cómplice con quienes leen o escuchan. Esta situación, asimismo, expone una ambigüedad en relación con la interpretación: se observa una intertextualidad con la mencionada novela *Rebelión en la Granja* y/o también es posible reconocer la coexistencia de sentidos opuestos en los enunciados. Como señala Lauro Zavala (1992), este reconocimiento no puede darse sin la posesión de determinadas competencias que permiten comprender los “niveles de verosimilitud que están en juego en el enunciado irónico” (p. 73).

Consideraciones finales

En “Pigs (Three Different Ones)”, los juegos polifónicos apelan a la ironía como componente potencial. Se busca activar el pensamiento e interpelar a la interlocución (ya sea por complicidad, agresión o efecto de sorpresa). Los enunciados irónicos señalados integran distintas voces e incluyen un mapa de ecos en su sistema: existen formas de evocar y referenciar desde un plano polémico, orientado a generar contradicciones que desmonta, desacraliza y desenmascara discursos del capitalismo y sus formas de distribuir lo social.

Al respecto, para Sol Montero (2009), la categoría de ironía puede resumirse según casos en los que un locutor expone un punto de vista que se presume “absurdo (sea éste un discurso atribuido a un locutor específico o no), y en los que ese discurso evocado no aparece directamente citado, sino sólo representado en la voz del locutor, sin marca alguna de transmisión” (2009, p. 7).

Especialmente, la canción de Pink Floyd exhibe una intertextualidad con la actualidad británica de época (el rol de Margaret Thatcher, la presencia de Mary Whitehouse) y también el desplazamiento agresivo del empresariado (en este caso, representante visible de la lógica acumulativa y despojante del capitalismo). Así, el sentido lúdico puede llevar a reconocer una vertiginosa formulación de ironías y “acceso a nuevas reglas del juego”, incluyendo “reglas de la lectura crítica” (Zavala, 1992, p. 80).

De un modo tácito, tanto “Pigs (Three Different Ones)” como el disco *Animals* en sí, parten de una noción identitaria común (un *nosotros* vinculado a la escena rockero, musical, cultural) y una otredad específica y antagonista. En este último caso, un *ellos* vinculado al conservadurismo, la representación política liberal, las defensas del orden (policial, empresarial), las personas censoras y colaboracionistas en situaciones represivas (y desiguales).

Referencias bibliográficas

- Avendaño, P. (2017). Cancionero Rock: “Pigs (Three Different Ones)” – Pink Floyd (1977). En *Nación Rock*. <https://www.nacionrock.com/cancionero-rock-pigs-three-different-ones-pink-floyd-1975-d/>
- *Classic Rock* (2017). The Story Behind “Pigs (Three Different Ones)” By Pink Floyd. En *Classic Rock*. <https://iloveclassicrock.com/the-story-behind-pigs-three-different-ones-by-pink-floyd/>

- Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock*. Editorial Paidós.
- Favoretto, M. (2009). *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso*. Tesis Doctoral. University of Melbourne, School of Languages and Linguistics. <https://core.ac.uk/download/pdf/162208061.pdf>
- Gómez Pérez, R. (1994). *El rock: historia y análisis del movimiento cultural más importante del siglo XX*. El Drac.
- Groy, K. (2019). Roger Waters Talks ‘Us + Them’ Film, Why Pink Floyd’s Songs Remain Relevant. En *Rolling Stone Magazine*. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/roger-waters-us-them-film-interview-889933/>
- Harris, J. (2003). Pink Floyd. Treinta años de oscuridad. En *Revista Rolling Stone*, Año 6, N° 63, pp.38-40.
- Harrington, R. (1987). Roger Waters Up Against the Wall. En *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1987/08/30/roger-waters-up-against-the-wall/ec16f337-00ad-4079-8c12-f6738100c06c/>
- Laclau, E., & Olivera, G. (2002). El análisis político del discurso: entre la teoría de la hegemonía y la retórica. En *DeSignis*, (2), pp. 359-365. Laclau, E., & Olivera, G. (2002). El análisis político del discurso: entre la teoría de la hegemonía y la retórica. *DeSignis*, (2), 0359-365.
- Macko, V. (2021). of Thesis: Social issues in the works of Pink Floyd. Tesis de Licenciatura. Department Alexandra Koudelová Stachurová of English and American Studies English Language and Literature Brno. https://is.muni.cz/th/ahj5k/Social_issues_in_the_works_of_Pink_Floyd.pdf
- Magalhães, M. M. D. O. (2018). *Leitura alegórica: crítica social e política em Animal Farm de George Orwell e Animals de Pink Floyd*. Universidade de

Brasilia-UNB Instituto de Letras-Departamento de Teoría Literaria e Literatura-TEL. <https://bdm.unb.br/handle/10483/22589>

- Montero, A. S. (2009). Los modos de la polémica en el discurso político: ironía, oposición y refutación. En *Mimeo*. https://www.academia.edu/14896048/Los_modos_de_la_pol%C3%A9mica_en_el_discurso_pol%C3%ADtico_mimeo_.
- Orwell, G. (2013). *Rebelión en la Granja*. Editorial Debolsillo.
- Pujol, S. y Satas, H. (2003). *Historia de nuestro tiempo. El mundo entre 1969 y 2000*. EPC.
- Reyes, G. (2004). Pragmática y metapragmática: la ironía lingüística. En *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 1, pp. 147-158. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_1_018.pdf
- Rose, F. (1977). Animals. En *Rolling Stone Magazine*. <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/animals-205014/>
- Rose, P. (1995). Which One's Pink?-Towards an Analysis of the Concept Albums of Roger Waters and Pink Floyd. Tesis Doctoral. McMaster University de Hamilton, Ontario. <https://macsphere.mcmaster.ca/handle/11375/11030>
- Rodríguez Lemos, F. y Secul Giusti, C. (2011). *Si tienes voz, tienes palabras: análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la "primavera democrática" (1983-1986)*. Tesis de Grado. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42188>
- Schaffner, N. (2005). *La Odisea de Pink Floyd*. Editorial Robinbook.
- Secul Giusti, C. (2021). Letras de rock argentino: antagonismo, demanda y democracia. En *Tram[p]as De La Comunicación Y La Cultura*, (86), e048. <https://doi.org/10.24215/2314274xe048>

- Secul Giusti, C. E. (2021). Suspenso intertextual: ecos de Edgar Allan Poe en el debut de Alan Parsons Project. En *Revista Plures*, Año 11, N° 12. <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/128499/Documento.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Torres Sánchez, M. (1999). *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz. <https://rodin.uca.es/handle/10498/26736>

- Zavala, L. (1992). Para nombrar las formas de la ironía. En *Discurso*. pp, 59-83. http://ru.iis.sociales.unam.mx/bitstream/IIS/5484/2/04_zavala.pdf