

¿FÁCIL Y BARATO? TENSIONES ENTRE *SAMPLEO*, HIP HOP Y COPYRIGHT: EL CASO DE LA SOUL

Pablo Garro
Daniel Duarte Loza

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El presente trabajo gira en torno a la relación entre el *sampleo* en tanto técnica y las leyes de copyright en el marco de las expresiones musicales del hip hop. Desde el comienzo de este género, gran parte de sus elementos musicales surgieron vinculados al préstamo, copia y/ o reciclaje de materiales sonoros. Estas prácticas, y su consideración en el marco de las leyes de derechos de autor se han visto sometidas a diversos procesos, tanto de rechazo como de defensa y aceptación, llegando a estar, en palabras de algunos autores, integradas a las herramientas y elementos disponibles para la creación musical contemporánea. Para aproximarse a estos ejes temáticos se analiza, en particular, el caso del grupo De La Soul, en tanto su trayectoria atraviesa la historia del hip hop desde fines de los años ochenta hasta la actualidad.

Palabras clave: Sampleo - Hip Hop - Copyright

Introducción

Antes de introducirnos en algunas especificidades sobre el *sampleo* es necesario contextualizarlo abordando las múltiples posibilidades abiertas para su utilización, a partir de finales del siglo XX con la masificación de las herramientas de grabación, amplificación y edición. Según Paul Théberge (2006, p. 25) sin la tecnología electrónica no se puede concebir la producción y el consumo de música popular en el S. XX, lo cual también se hace extensivo para las últimas dos décadas. En el planteo de este autor, la influencia de las tecnologías va más allá de una simple “colección aleatoria de instrumentos, de artilugios para grabar y reproducir el sonido”. Theberge

llega a afirmar que la tecnología misma aparece como un ambiente en el que se experimenta la música.

A pesar de lo dicho hasta el momento, es necesario no caer en relaciones causales de carácter determinista al vincular tecnología y música, ya que muchas de las tecnologías desarrolladas a lo largo del SXX se han utilizado de maneras muy disímiles entre sí, llegando a alejarse en algunos casos del propósito inicial para el que habían sido concebidas. Otro de los planteos a tener en cuenta introducidos por Theberge deriva de la relación entre valores musicales, desarrollo de las tecnologías y estética. Así, el autor llega a manifestar que al hacer un uso determinado de cierta tecnología, se reflejan tanto las prioridades culturales como las estéticas de quien concibe y produce una música en particular.

Ahondando sobre el *sampleo* y su influencia en el panorama actual, Adam Behr, Keith Negus y John Street (2017) plantean que, en la realización musical actual, y mediante su expansión generalizada, el *sampleo* digital se ha convertido en un elemento más de la paleta sonora disponible para el músico del siglo XXI. A pesar de este argumento, que se centra en pensar esta herramienta incluso como una estética; es posible mencionar diversos procesos y discursos contrarios al mismo que se mantienen hasta la actualidad.

Si bien estos autores buscan trascender las fronteras genéricas, en el presente escrito se aborda lo producido dentro del marco de las expresiones musicales del hip hop. Esta decisión se fundamenta en el hecho de que el *sampleo* es un elemento central dentro de las características sonoras constitutivas del género. Además, el desarrollo de esta técnica dio lugar a códigos éticos particulares en las prácticas de los DJs y *beatmakers* de hip hop, las cuales se diferencian de aquellos propios de otras corrientes musicales que poblaron el mainstream desde la década del ochenta.

Las músicas creadas desde los inicios de este género, construyeron su trayectoria paralelamente al endurecimiento de las leyes de copyright. Justamente este rigor en la aplicación del derecho comenzó a regir a partir del lanzamiento de producciones discográficas que usaban casi como único material de base músicas previamente editadas. Lo que produjo -como era previsible de suponer- un alto impacto en lo sonoro, ya que se pasó de álbumes en los cuales los *samples* se contaban de a cientos -formando verdaderos collages sonoros-, a otros donde el uso de estos fue mucho más limitado y regulado, debido a un engorroso proceso obligado de autorización para su utilización.

Sampleo, préstamo musical y copyright

En un primer momento es necesario aclarar un par de términos que resultan nodales en este escrito. Por un lado, se va a entender por *sampleo* a la utilización en una nueva creación, de sonidos previamente grabados y editados en una producción discográfica o audiovisual anterior. Esta aclaración se realiza para diferenciarla tanto de aquella acepción del término que refiere a la grabación y utilización de sonidos efectuados por el compositor mismo, como de aquella otra que refiere a la grabación de diferentes variantes de un mismo sonido con el fin de generar un banco de sonidos o VST para ser un utilizado mediante un controlador midi.

Ya desde el comienzo de las expresiones musicales del hip hop se puede identificar la aparición de procesos vinculados a la reutilización de materiales. Algunas de estas técnicas pueden estar vinculadas a la cita musical, es decir la ejecución literal o variada de una música pasada. Este fenómeno se puede rastrear también en la música de tradición académica, siendo un ejemplo de esto la Obertura 1812 de Tchaikovsky¹, en la cual se escucha en reiteradas ocasiones un motivo melódico proveniente de La Marsellesa, utilizado para representar al enemigo francés. Si bien este tipo de casos pueblan también la historia del rap, es posible afirmar que uno de sus elementos fundantes, el *beat* -entendido como un entramado musical que hace las veces de base sobre la cual se suele rapear- registra sus orígenes en prácticas que se basaban en reutilizar grabaciones en vinilo.

En las llamadas *block parties* del barrio neoyorquino del Bronx, los DJs cumplían la función de pasar música para animar la fiesta, así como también la de realizar anuncios de todo tipo. A medida que tuvieron lugar estas prácticas, los DJs comenzaron a desarrollar técnicas que demostraron el creciente factor creativo de su labor. Uno de estos avances consistía en poder extender un *break*² de batería y/o percusión a través del uso de dos reproductores y dos discos de vinilo, para así reproducir alternadamente la sección en cada uno de ellos para generar un loop. Así, un fragmento de unos pocos compases pasaba a durar unos cuantos minutos a través de dicha manipulación manual.

Las prácticas presentadas hasta el momento pueden ser vistas como inscriptas en lo que el teórico Justin Williams esboza como idea central de su trabajo *Musical borrowing in hip hop music: theoretical frameworks and case studies*. En este escrito, el autor piensa al hip hop como una comunidad en la cual el llamado préstamo musical y sus diferentes manifestaciones aparecen como inherentes a la estética del género

¹ Esta obertura refiere al episodio histórico en el que Rusia repelió a los franceses comandados por Napoleón que pretendían invadirla.

² Sección instrumental en la cual la batería o percusión de una canción queda sola durante unos pocos compases tocando un *beat* o ritmo estable, por lo general en compás de 4/4.

(Williams, 2010, p. 6). Para fundamentar esto, el autor expresa que si se someten a análisis las realizaciones artísticas de distintas disciplinas a lo largo del tiempo, es evidente que "la apropiación, el mimetismo, la cita, la alusión (...) consisten en una especie de condición *sine qua non* del acto creativo, atravesando un sinfín de formas y géneros en el campo de la producción cultural" (2010, p. 18)³. Un ejemplo de esto -que permitiría pensar que la historia de la música misma está atravesada por estas prácticas- es la tradición compositiva del llamado canto gregoriano que utilizaba, como insumo fundamental para su elaboración, músicas preexistentes.

La propuesta de Williams y ciertas ideas que el autor recaba sobre la inscripción del hip hop en prácticas afrodescendientes posee puntos de contacto con lo expuesto por Behr, Negus y Street en su ya citado trabajo. Los autores, al hablar de la relación entre el *sampleo* y las leyes plantean que este se diferencia del resto de las prácticas relativas al copiado en que incorpora, literalmente, un fragmento de la grabación precedente. De esta manera, se produce un conflicto de intereses, ya que utilizar un fragmento de una grabación realizada por un otro significa apropiarse de materiales cuyos derechos de autor pertenecen a otra persona. Este conflicto tiene un carácter diferencial en tanto que se basa solo en el aspecto técnico del asunto y no contempla que, a diferencia del plagio, las resultantes sonoras pueden ser diametralmente opuestas, ya que la toma de una muestra funciona como material inicial, con posibilidades de ser manipulado de mil maneras (Behr et al., 2017, pp. 3-4). Además, otra arista que se puede extraer de su escrito, refiere a que las leyes de copyright priorizan ciertos repertorios y dominios musicales por sobre otros. Para afirmar esto, se sirven de lo escrito por Olufunmilayo Arewa quien manifiesta que: "las estructuras existentes de copyright están arraigadas en una noción de la práctica musical y autoría que está vinculada a la formación del canon musical clásico, una tradición inventada que emergió en la última mitad del siglo diecinueve"⁴. Además, la autora agrega que este tipo de leyes se centran en favor de aspectos melódicos por sobre aquellos rítmicos y que, a la vez, silencia a intérpretes que, en ocasiones, al no tener el copyright de las canciones en las que han tocado pueden ver como el rédito económico va a parar a otros actores como los artistas principales.

Metodología

³ Traducción propia del original: it becomes apparent that appropriation, mimicry, quotation, allusion (...) consist of a kind of *sine qua non* of the creative act, cutting across all forms and genres in the realm of cultural production.

⁴ Traducción propia del original: Existing copyright structures are rooted in a notion of musical practice and authorship that is linked to the formation of the classical music canon, an invented tradition that had largely emerged by the last half of the nineteenth century.

La metodología de investigación del presente trabajo consiste en la presentación y puesta en discusión de varias visiones sobre los temas propuestos basadas en una revisión bibliográfica y documental. De esta manera, se comparan y analizan las distintas fuentes, buscando incluir las voces de protagonistas del género, algunas visiones contrarias o que polemizan sobre sus prácticas, y construcciones teóricas que permitan esbozar algunos debates en torno al *sampleo*, sus aspectos técnicos, las ideas que subyacen en esta práctica y su inserción en el panorama musical actual. El abordaje de las mencionadas fuentes es de carácter hermenéutico, y a fines de ejemplificar y problematizar algunos de los rasgos principales del problema, se elige hacer foco sobre todo en el grupo norteamericano De La Soul, debido a que poseen una carrera de treinta años, atravesada por buena parte de lo que desarrollamos en este trabajo, convirtiéndose así en un caso ciertamente paradigmático.

Cuestión de éticas

Un buen punto de partida para pensar el problema es el documental *Copyright Criminals*, publicado en el 2009 y filmado por el director Benjamin Franzen. El film aborda varios de los aspectos aquí tratados a través de testimonios: tanto de músicos que basan sus creaciones en *samples*, músicos que han sido *sampleados* de manera extensiva, así como también de aquellos que se posicionan en contra de estas prácticas. A su vez, introduce algunas cuestiones específicas de las leyes estadounidense sobre el tema a través de la palabra de abogados.

Un testimonio en contra del uso de *samples* que resalta por su contundencia es el dicho por el productor y músico estadounidense Steve Albini, quien manifiesta:

Como herramienta creativa, *samplear* algo de una obra existente y usarlo en tu música es sumamente holgazán como elección artística.

Es mucho más fácil usar algo que ya es genial y hacer que suene usando tu nombre. Es como un mal movimiento de baile, te parece que deberían avergonzarse por hacer cosas así. Crees que deberían tener la suficiente conciencia para entender que lo que hacen es fácil y barato y que todos notaran que es fácil y barato.

El testimonio de Albini choca de lleno con las ideas que, según lo estudiado por Joseph Schloss en su libro *Making Beats*, sustentan las prácticas de algunos productores o *beatmakers* de rap. El autor argumenta que en el accionar de esto músicos aparecen conceptos relativos a no usar un trozo de música que haya sido tomado por otro productor recientemente, o defender el vinilo como único soporte

legítimo, entre otros. Esto deja entrever que el rap, como cualquier otro género, posee códigos éticos que estructuran la acción de sus partícipes, así como los tiene Steve Albini en tanto representante del rock. El punto de quiebre entre ambas posiciones es que, como bien manifiesta Schloss, la comunidad de productores del rap “no siente la necesidad de justificar el *sampleo*, es la base del sistema musical” (2004, p. 120).

El caso De La Soul: de la *golden age* al *crowdfunding*

A finales de la década del ochenta y principios de la siguiente tuvo lugar en el campo sonoro del hip hop la llamada “época dorada” o *golden age*, que contó como uno de sus focos principales a lo sucedido en la costa este de Estados Unidos, especialmente en Nueva York. En este panorama, se posicionaron como referentes artistas como Slick Rick, LL Cool J, Run–D.M.C., KRS-One, Eric B. & Rakim Big Daddy Kane, Public Enemy, Beastie Boys, De La Soul. Es en discos editados por estos últimos tres grupos⁵ donde se puede identificar estéticas construidas a través de la utilización de una gran cantidad de *samples* para crear *collages* sonoros en un contexto de relativo desconocimiento de las problemáticas referentes a las leyes de copyright. Cabe destacar, que este tipo de elección no limitó estéticamente a los grupos, ya que, por ejemplo, la forma de *samplear* que se escucha en las obras de De La Soul produjo resultantes sonoras muy distintas a las producidas por Public Enemy.

Una mirada a la trayectoria de De La Soul resulta de utilidad para poder entender algunas de las adaptaciones realizadas por los artistas a las leyes de copyright. Como se mencionó con anterioridad, este grupo, conformado por los raperos Trugoy, Posdnous y Maseo, comenzó realizando junto al productor Prince Paul, producciones en las que la mayoría de elementos musicales eran *sampleados*. De esta manera, incorporaron tanto *breaks* de batería, como líneas de bajo, voces, así como también melodías o acompañamientos tocados por secciones de vientos. Este tipo de composición abrió un abanico de posibilidades ya que se podían usar samples distintos para estructurar secciones distintas de una canción⁶, así como también generar verdaderos collages, como es el caso de *Cool Breeze On The Rocks*, que a pesar de sus escasos cuarenta y ocho segundos de duración, cuenta con más de veinte samples.

⁵ En especial nos referimos a *3 Feet High and Rising* de De La Soul, *It Take a Nation of Millions to Hold Us Back* y *Paul's Boutique* de Beastie Boys

⁶ Un ejemplo de esto es *A Roller Skating Jam Named Saturdays* del disco *De La Soul Is Dead*. Aquí, los raperos Dove y Posdnous rapean sus estrofas sobre diferentes samples melódico armónicos, e incluso, un tercer fragmento sampleado hace de transición entre ambas secciones.

Su ya mencionado primer disco, a la vez que éxito comercial y de carácter innovador para el panorama del género en los años ochenta, fue uno de los primeros momentos en los cuales los reclamos de copyright empezaron a ser más rigurosos. En su canción *Transmitting Live From Mars*, el grupo utilizó un fragmento de la canción *You Showed Me* del grupo de rock estadounidense *The Turtles*. El problema comenzó cuando los miembros de De La Soul, al momento de mencionar todos los fragmentos utilizados para su autorización, olvidaron el de *You Showed Me*. Este episodio se resolvió fuera de la corte e implicó el pago de una alta suma monetaria hacia los dueños de los derechos de la canción y sentó un precedente para el fuerte carácter punitivo que caracterizó desde ese momento la relación entre sampleo y copyright en el hip hop.

El evento que terminó por sentar precedente con respecto a la dirección que iba a tomar la problemática fue el juicio en contra del rapero Biz Markie por el sampleo sin autorización en su canción *Alone Again* de una sección de piano de *Alone Again (Naturally)* de Gilbert O'Sullivan llevado a cabo en 1991. A partir de estos y otros casos, aproximadamente desde 1991, el proceso de autorización para la utilización de samples pasó a ser regulado de manera más severa, lo cual implicó que pase a costar más dinero, así como una mayor duración del proceso de obtención de licencias. Si bien el problema ha sido hartamente estudiado desde los aspectos legales, la autora estadounidense Amanda Sewell se propuso poder abordar las consecuencias musicales que esto trajo en artistas cuya carrera musical fue atravesada por estos cambios (2013, p. 189-225). Si se escuchan producciones de rap de los años noventa resulta claro que el uso de sampleos es mucho menor⁷, y que los álbumes hechos como *collages* musicales pasaron a ser virtualmente imposibles de realizar.

Ante estas nuevas condiciones de producción se desarrollaron algunos tipos de estrategias por parte de los músicos. En el ya citado *Copyright Criminals*, Hank Shocklee⁸ menciona que a partir de ese momento la situación se convirtió en una especie de “juego de adivinanzas” en el cual él y muchos otros productores se encargaron de hacer casi imposible el reconocimiento de los fragmentos originales a través de manipulaciones extremas de los mismos. Otra estrategia mencionada en el documental alude a grupos que, con el fin de conseguir el “efecto de sampleado” propio de géneros como el rap o el trip hop, tocaban sus propias secciones, las grababan en vinilo para luego reproducirlas y manipularlas, obteniendo de esta forma el timbre y color propio de grabaciones en este tipo de soporte.

⁷ Para profundizar esto, ver Figuras 5.2 y 5.3 en Sewell, 2013, pp. 203-205.

⁸ Miembro del equipo de producción de *Public Enemy*.

Sewell se ocupa de las particularidades del caso de *De La Soul* y menciona que la respuesta del grupo a las nuevas limitaciones en sus trabajos posteriores fue combinar el material sampleado con material original tocado por músicos de soul, funk y jazz (2013, pp. 215-216), géneros que conforman el canon de sampleo, en el cual abreva gran parte del hip hop más clásico. Un ejemplo de la convivencia de samples con instrumentación tocada en el estudio es la canción *I Am I Be*, editado en 1993 en el tercer disco del grupo, titulado *Buhloone Mindstate*. A lo largo del tema, se da la aparición de distintos elementos melódicos que van acompañando los versos de los raperos y aquellos materiales sampleados que se mantienen a lo largo de toda la duración de la música. La introducción está a cargo de voces habladas y de una sección de vientos tocada a voces por los saxofonistas Pee Wee Ellis, Maceo Parker y el trombonista Fred Wesley, miembros de la banda de James Brown, y partícipes de discos de otros artistas de funk y soul como Parliament, Bobby Byrd y Lyn Collins. A lo tocado por estos músicos se suman una serie de samples que ayudan a establecer el beat del tema. Primero aparece un sample de piano y pandereta (0:32) extraído de la canción *You've Made Me So Very Happy* del cantante de soul Lou Rawls que ayuda a introducir los primeros materiales percusivos así como también los dos acordes que sonarán de manera constante durante el resto de la composición. Durante las secciones rapeadas de *I Am I Be* se escucha una melodía de teclado extraída de *Miracles* de Jefferson Starship (1:34) luego de la cual regresa lo tocado por los vientistas (2:17), integrándose así como un elemento más en una composición basada en samples. Luego de los distintos versos de los raperos del grupo, y para acentuar la sonoridad cercanas al jazz, soul y blues propuestas a lo largo de la canción y a la vez el carácter improvisatorio de estos géneros, se introducen dos últimos samples⁹ que dan cierre al tema. De esta manera, y en palabras de Sewell, *De La Soul* responde a la creciente dificultad para samplear yuxtaponiendo “pasado y presente al incluir nuevo material tocado por intérpretes sampleados a menudo” (2013, p. 2016). A esto se le puede sumar lo dicho en una entrevista por Maseo que explica que fueron los vientistas quienes eligieron el estudio de grabación, lo cual colaboró con la búsqueda estética del grupo ya que según el rapero, ellos querían “tener ese sonido vintage y en la mezcla se unió con la tecnología que usábamos, con las baterías potentes”.

Esto nos lleva a un último punto en la trayectoria del grupo y que plantea problemas propios de la contemporaneidad en un panorama post sampleo. Como ya se explicó,

⁹ Por un lado se introduce la melodía de armónica que da comienzo a *Keep Your Fat Mouth Out Of My Business* del armonicista Snooky Pryor. Por otra parte, se samplea la melodía tocada por el saxofonista Eddie Harris en *The Next Band - Music: Brother Soul Pt. 1*.

según algunos autores esta técnica es un elemento más de la paleta con la que cuenta cualquier músico en la actualidad y se han superado de manera progresiva esas visiones que la tratan como algo “de vagos” o menos legítimo. A pesar de la aparición de dichos planteos, para la tradición del hip hop, el sampleo sigue teniendo un fuerte peso, en tanto es un elemento constitutivo de su sonoridad, por lo cual lo realizado por De La Soul en los últimos años es de relevancia, ya que supone un posicionamiento con respecto a las grandes discográficas y sus maneras de accionar. Esto se relaciona con el hecho de que el grupo hasta la actualidad tiene inconvenientes para utilizar el material de sus primeros discos, los cuales, por ejemplo, no aparecen en las principales plataformas de streaming.

A comienzos de 2015, el grupo inició una campaña de *crowdfunding* o financiación colectiva que tuvo como resultado la grabación y edición del álbum *and the Anonymous Nobody...* En un documental que presenta testimonio de la realización del disco, se observa al grupo comentando las bases principales del proyecto a algunos de sus amigos mencionando que su objetivo es obtener el dinero de la manera antes mencionada, así como evitar todo el proceso de autorización de samples y las distintas instancias legales que esto supone. De esta manera, la propuesta de De La Soul consistió en invitar a distintos músicos a improvisar durante alrededor de doscientas horas y así grabar estas *jam sessions*, para luego poder escuchar esa gran cantidad de música y tenerla como insumo para samplear y componer el álbum.

Por último, cabe agregar que pesar de que esta modalidad de sampleo no permite conocer el material original con el que trabajó la banda, es posible ver la continuidad de procedimientos nodales del género. A pesar de que son audibles tanto la ausencia de fragmentos de músicas ya editadas como una mayor variedad de atmósferas e incluso de géneros, buena parte de las canciones de este disco suelen elaborarse a partir de materiales que duran unos pocos compases y que son trabajados a partir de su constante repetición.

Algunas ideas finales

Lo aquí expresado es de carácter preliminar y supone la puesta en discusión de distintos abordajes del problema para poder realizar un acercamiento entre hip hop, una de sus principales técnicas y los inconvenientes a la que esta se enfrenta al encontrarse inscripta en un marco legal que pareciera responder a otras estéticas y a valorar ciertos aspectos específicos de lo musical. El análisis de caso de De La Soul evidencia las adaptaciones estéticas de un grupo que nunca dejó de usar esta técnica y que ha procurado alternativas para evitar los conflictos legales. Si bien ha contado

con éxito comercial, sobre todo en los inicios, se ha posicionado como referente de cierta visión de carácter personal y alternativo del género que, a su vez, lo ha convertido en un claro ejemplo de resistencia y fidelidad inculdicable a los principios constructivos del hip hop.

Referencias bibliográficas

- Behr, A.; Negus, K.; Street J. (2017). The sampling continuum: musical aesthetics and ethics in the age of digital production. [The sampling continuum: estéticas musicales y éticas en la era de la producción digital]. *Journal for Cultural Research*, 21:3, 223-240, DOI: 10.1080/14797585.2017.1338277
- Brewster, B. y Broughton, F. (2000). “Las raíces del hip-hop” y “Hip-Hop”. En *Anoche un DJ salvó mi vida: Historia del DJ, desde los orígenes hasta el garaje* (pp. 244-311). Barcelona: Robinbook Ediciones.
- Broc, D. (2002). Equipo en expansión la nueva escuela del hip hop (1989-2002). En J. Morera; O. Blánquez (Eds.), *Loops. Una historia de la música electrónica*. España: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.
- Chang, J. (2014). *Generación hip-hop*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Katz, M. (2010). *Capturing Sound. How technology has changed music* [Capturando sonido. Como la tecnología ha cambiado la música] (pp. 146-176). Los Angeles: University of California Press.
- Sewell, A. (2013). *A Typology of Sampling in Hip Hop* [Una tipología del sampleo en el Hip Hop] (Tesis doctoral). Bloomington: Indiana University.
- Schloss, J. G. (2004). *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop* [Haciendo Beats: El arte del hip hop basado en samples]. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Théberge, P. (2006). “La tecnología y la música popular” (pp. 25-51). En S. Frith, W., Straw, J. Street (Eds.) *La otra historia del Rock*. Barcelona: Editorial Robinbook.
- Williams, J. A. (2010). Musical borrowing in hip-hop music: theoretical frameworks and case studies [Préstamo musical en la música hip hop: marcos teóricos y estudios de caso] (Tesis Doctoral). University of Nottingham.

Discografía

- Biz Markie. (1991). *Alone Again*. En 'Need A Haircut [CD]. Estados Unidos. Cold Chillin'. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OebqNsNRbU>
- De La Soul. (1989). *Cool Breeze On The Rocks*. En 3 Feet High and Rising [CD]. Estados Unidos. Tommy Boy Records. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HLXdl1XdgF4>
- De La Soul. (1989). *Transmitting Live From Mars*. En 3 Feet High and Rising [CD]. Estados Unidos. Tommy Boy Records. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iJt5r4TT11U>
- De La Soul. (1991). *A Roller Skating Jam Named Saturdays*. En De La Soul Is Dead [CD]. Estados Unidos. Tommy Boy Records. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TU-qDHSSZo>
- De La Soul. (1993). *I Am I Be*. En Buhloone Mindstate [CD]. Estados Unidos. Tommy Boy Records. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=guBCLIPfufg>
- De La Soul. (2016). *and the Anonymous Nobody...* [CD]. AOI Records. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IY7TXSOYA-M>
- Harris, E. (1976). *The Next Band - Music: Brother Soul Pt. 1*. En The Reason Why I'm Talking S--t [Vinilo]. Estados Unidos. Atlantic. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rgmq2UvMMFs>
- O'Sullivan, G. (1972). *Alone Again (Naturally)*. En Alone Again (Naturally) / Save It [Vinilo, 7", 45 RPM]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jTF3BTKlj9Q>
- Rawls, L. (1970). *You've Made Me So Very Happy*. En You've Made Me So Very Happy [Vinilo]. Estados Unidos. Capitol Records. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tY_LJr3-ji0
- Snooky Pryor (1973). *Keep Your Fat Mouth Out Of My Business*. En Do It If You Want To (Vinilo). Estados Unidos. Bluesway. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3XDh2TMF0us>
- The Turtles. (1968). *You Showed Me*. En You Showed Me [Vinilo, 7", 45 RPM]. Estados Unidos. White Whale. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=UI3K_e-ZgiE

Videografía

- 247HH.COM. (2018/15/03). DJ Maseo - Working On "Buhloone Mindstate" With The J.B.'s. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ARFcPV0LeKQ>
- Franzen, B.; McLeod, K. (2009). *Copyright Criminals*. Estados Unidos.
- WeAreDeLaSoul. (2016/26/08) We're Still Here (now)... a documentary about nobody. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=tmpGJ7P_xsw