

Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

El ‘efecto de sinceridad’ en *samples* del hip hop argentino: *S.P.I.* y la autenticidad a partir de la tradición, lo mediático, la identidad y la nación.

Trabajo final presentado para optar al título de licenciado en comunicación.

Autor: Mateo De María

Tutora: Laura Musto

Co-tutor: Gabriel Galli

Montevideo, 2025

El ‘efecto de sinceridad’ en *samples* del hip hop argentino: *S.P.I.* y la autenticidad a partir de la tradición, lo mediático, la identidad y la nación. © 2025 by Mateo De María is licensed under CC BY-NC-ND 4.0. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Hoja de aprobación

El Tribunal docente, integrado por los abajo firmantes, aprueba el trabajo final de grado:

Título:.....

Estudiante/s.....

Carrera.....

Calificación:.....

Tribunal:

Prof.....

Prof.....

Prof.....

Fecha.....

Contenido

| | |
|---|-----------|
| 1. Resumen..... | 6 |
| 2. Fundamentación..... | 7 |
| 1.2. Recorte del corpus y justificación..... | 8 |
| 3. Antecedentes..... | 10 |
| 4. Marco Conceptual..... | 14 |
| 4.1. Sample..... | 14 |
| 4.2. Autenticidad..... | 16 |
| 4.3. Otros conceptos..... | 18 |
| 5. Preguntas y objetivos..... | 19 |
| 5.1 Preguntas..... | 19 |
| 5.2 Objetivos..... | 19 |
| 6. Diseño metodológico..... | 20 |
| 7. Análisis..... | 21 |
| 7.1. El sampleo como característica del género..... | 21 |
| 7.1.1. Orígenes del sampleo en la música hip hop..... | 21 |
| 7.1.2. Ejemplos de sampleo en S.P.I., su uso en diferentes medios e intertextualidad..... | 23 |
| 7.1.2.1. El sampleo en la música de S.P.I..... | 23 |
| 7.1.2.2. El sampleo en el medio del videoclip: “Intro + A o B”..... | 26 |
| 7.1.2.3. El sampleo en el medio de la letra de S.P.I. y su extrapolación al medio del videoclip..... | 27 |
| 7.1.2.4. Multimodalidad de la técnica del sampling..... | 30 |
| 7.1.3. La repetición como legitimadora..... | 30 |
| 7.1.3.1. El sampleo como tropo y su relación con la autenticidad...30 | |
| 7.1.3.2. Posibles explicaciones a partir de Groys (2008) y Foucault (2005)..... | 32 |
| 7.2. Marcas interfonográficas y autenticidad..... | 35 |
| 7.2.1. Definición de “marca interfonográfica”..... | 35 |
| 7.2.2. Algunas aserciones acerca de las marcas interfonográficas..... | 35 |
| 7.2.2.1. Ruidos y distorsiones..... | 35 |
| 7.2.2.2. La apariencia de sample a través de su similitud con la tradición..... | 36 |
| 7.2.3. Marcas interfonográficas y el efecto de sinceridad..... | 39 |
| 7.2.4. Ejemplos de marcas interfonográficas en S.P.I..... | 40 |
| 7.2.4.1. Diferentes fuentes sonoras..... | 40 |
| 7.2.4.2. El sample y la ejecución en vivo..... | 41 |

| | |
|--|----|
| 7.2.4.3. La transmisión televisiva..... | 42 |
| 7.2.5. El “found footage” y el efecto de sinceridad..... | 44 |
| 7.2.6. El sample, las marcas interfonográficas y su relación con el trabajo..... | 46 |
| 7.2.6.1. El sentido del trabajo tras el sample..... | 46 |
| 7.2.6.2. La relación entre la autenticidad y la legitimidad..... | 47 |
| 7.3. Apropiación e identidad: la superposición de Mir Nicolás y Spinetta en SPI..... | 49 |
| 7.3.1. La autenticidad como identificación a partir del sample..... | 49 |
| 7.3.2. El fenómeno de la identificación y psicología de las masas en Freud (1924)..... | 51 |
| 7.3.3. La psicología de las masas aplicada al rock nacional: Spinetta como ícono de la música argentina..... | 53 |
| 7.3.4. El canto sirénico como mecanismo de identificación en la música según Sloterdijk (2017)..... | 55 |
| 7.3.5. El Sample como acto de amor: rastros de identificación en SPI.... | 58 |
| 7.3.5.1. Identificación con Spinetta en SPI..... | 58 |
| 7.3.5.2. ¿Quién canta en el sample?: autoría, identificación y confusión..... | 59 |
| 7.3.6. Identificación y sinceridad: el sample como homenaje y suplantación..... | 62 |
| 7.3.6.1. El efecto de sinceridad a través de la identificación..... | 62 |
| 7.3.6.2. Identidad, sacrificio y economía simbólica en la cultura musical..... | 64 |
| 7.3.7. Sinceridad a partir de la copia..... | 67 |
| 7.4. La nación imaginada..... | 69 |
| 7.4.1. El hip hop como expresión de lo local..... | 69 |
| 7.4.2. El empleo de “íconos” nacionales..... | 72 |
| 7.4.3. El efecto de sinceridad al hablar de la nación a partir del contraste en los samples de SPI..... | 73 |
| 7.4.4. Definiendo a la nación a través de Anderson (1993) y su relación con los samples presentes en SPI..... | 74 |
| 7.4.5. El nacionalismo banal..... | 76 |
| 7.4.5.1. Definiendo nacionalismo banal..... | 76 |
| 7.4.5.2. Algunos ejemplos de nacionalismo banal en SPI..... | 78 |
| 7.4.5.3. El nacionalismo banal y su relación con el efecto de sinceridad..... | 79 |

| | |
|--|-----------|
| 7.4.6. La exclusión de signos en la representación de una nación..... | 80 |
| 7.4.6.1. El efecto de sinceridad a partir de la exclusión..... | 80 |
| 7.4.6.2. La discusión entre el mainstream y el underground en el hip hop..... | 81 |
| 7.4.6.3. El efecto de sinceridad a partir del signo corriente y su relación con el nacionalismo banal..... | 82 |
| 7.4.7. El barrio y la autenticidad..... | 83 |
| 7.4.8. La autenticidad entre lo local y lo global..... | 85 |
| 7.4.9. La autenticidad en la identificación con lo local..... | 87 |
| 8. Conclusiones..... | 88 |
| 9. Bibliografía..... | 90 |
| 10. Anexos..... | 95 |

1. Resumen

A lo largo de este trabajo se desarrolló un ensayo acerca del uso de *samples* en el género del hip hop argentino y su relación con la autenticidad mediática. Para el análisis se establecieron lazos entre la autenticidad y el “efecto de sinceridad” planteado por Groys (2008). Se tomó como caso de análisis al álbum *SP.I.* de Mir Nicolás lanzado el 6 de junio de 2024, perteneciente al género del hip hop argentino. Se discutieron los diferentes *samples* que aparecen en tres diferentes medios (música, video y letra) a lo largo del álbum en clave del análisis del efecto de sinceridad mediática postulado por Groys (2008). Se encontraron relaciones entre la ‘autenticidad’ y los diferentes sentidos de adhesión a un género musical, adhesión a una comunidad particular, la identificación con demás artistas dentro de una comunidad específica, el sentido de nación y localidad, y la explicitación de la intertextualidad a lo largo de la obra.

Abstract:

This paper presents an essay on the use of samples in Argentine hip hop and its relationship with media authenticity. The analysis draws connections between authenticity and the “sincerity effect” as proposed by Groys (2008). The case study focuses on *SP.I.*, an album by Mir Nicolás released on June 6, 2024, within the Argentine hip hop genre. The discussion centers on various samples found across three different media—music, video, and lyrics—analyzed through the lens of Groys' theory of media sincerity. The findings reveal links between authenticity and multiple layers of genre affiliation, community belonging, identification with other artists within a specific scene, notions of nationhood and locality, and the deliberate use of intertextuality throughout the work. ¹

¹ Traducción hecha con ChatGPT.

2. Fundamentación

El objetivo de este trabajo es la creación de un ensayo que se centre en el estudio del empleo de *samples* en el hip hop rioplatense y cómo los mismos podrían llegar a ocasionar un efecto de sinceridad en el oyente. Se tomará el disco “SP.I.” de Mir Nicolás, lanzado el 6 de junio de 2024, para el análisis de este fenómeno. Se analizarán las grabaciones y videoclips pertenecientes al disco, y específicamente, se analizarán los *samples* presentes y cómo estos se podrían relacionar con una sensación de autenticidad. Tomaremos el término ‘autenticidad’ como análogo a ser “verdadero” o “sincero” tal como lo evalúa Moore (2002). También será fundamental en el análisis del efecto de la sinceridad mediática-ontológica establecido por Groys (2008) que utiliza los términos “sinceridad” y “autenticidad” de manera intercambiable.

Es importante recalcar que este estudio no intentará develar una especie de verdad detrás de los enunciados de los raperos, ya que los espacios subjetivos resultan inaccesibles incluso para ellos mismos. Según Groys (2008) el estudio fenomenológico de la sinceridad suele verse invalidado por la suposición de que la sinceridad debe tener algo que ver con la conciencia del enunciador (p. 84). Pero el efecto de la sinceridad al ser expuestos a un enunciado se produce en los oyentes (p. 85). La autenticidad no es una propiedad inmutable de un objeto, sino que está bajo una constante evaluación por parte de un sujeto externo y es ahí donde la propiedad de la autenticidad existe. Este estudio se centrará en el análisis del discurso a través del recurso del sample y el efecto que esto puede lograr en el oyente.

Fue seleccionado para su estudio el concepto de ‘autenticidad’ ya que en la tradición del hip hop, el valor de la ‘autenticidad’ parece ser central en la producción y recepción de la música (Burns y Woods 2004; Free, 2016; Jeffreys 2011). Según Jeffreys (2011) los trabajos de los artistas son mejor o peor valorados según qué tan “auténticos” se perciban. Debido a esto, los

artistas pertenecientes a la cultura hip hop proclaman la autenticidad de las narrativas que construyen sus propias identidades dentro de su obra. “(...) el mensaje de la autenticidad domina por completo canciones, álbumes y carreras.” (Jeffreys, 2011, p. 120).

Acerca del interés por el fenómeno del sample, la música hip hop es un género fundado en el uso de samples (Rose, 1994). En música, un sample es una extracción de una grabación externa que se utiliza en una nueva grabación. De esta manera, la música hip hop sería un género fundado en la intertextualidad explícita (Rose, 1994, p. 51), lo que se hace evidente a partir de la práctica del sampling. Estos samples se reordenaban y reproducían en bucle para crear una base sobre la que se desarrollaría el rap, herramienta que hasta el día de hoy se sigue utilizando. En una primera instancia será considerado que el uso de samples refuerza los sentidos de identidad ligados a la comunidad hip hop. A su vez, también consideraremos que la selección y la manipulación de determinados samples puede llegar a evocar otros sentidos de pertenencia a ciertos grupos, reforzando así un sentido de autenticidad.

1.2. Recorte del corpus y justificación

Se eligió el álbum “S.P.I.” de Mir Nicolás para analizar. Se eligió debido a que se inscribe a sí mismo dentro de la cultura hip hop, contiene varios elementos que hacen referencia directa a trabajos de otros artistas, resaltando el sentido intertextual de la obra. A su vez, tuvo un alcance considerable en cuanto a reproducciones en plataformas de streaming² y tuvo una buena recepción por parte de los oyentes³. El título “S.P.I.” hace referencia al músico Luis Alberto Spinetta, es una abreviación de “Spinettaje Intenso”. Su portada⁴

² En la plataforma Youtube los cortes del álbum han sumado alrededor de 2.486.000 visitas hasta el día de la fecha (22/10/2024). En la plataforma Spotify los cortes del álbum suman alrededor de 2.289.000 visitas hasta el día de la fecha (22/10/2024).

³ Tiene un puntaje de 79 sobre 100 promediando el puntaje de 145 usuarios de la página web albumoftheyear.org, situándose en el puesto #75 de álbumes lanzados en el año 2024 con respecto a la opinión de los usuarios.

⁴ Ver anexo A.

se asemeja a algunas otras portadas de álbumes de otros artistas, como por ejemplo, a la portada de “Illmatic”⁵ del rapero estadounidense Nas, que se parecen por presentar una foto en primer plano del rostro del artista e incluir texto en el margen superior derecho. Además se asemeja a la portada de “Téster de Violencia”⁶ y “Exactas (En Vivo)”⁷ de Luis Alberto Spinetta en la sublimación de una fotografía sobre un fondo rojo. De hecho, el esquema de color de la portada de “Exactas (En Vivo)” es muy similar al de la portada de la versión deluxe de “S.P.I.”⁸. Con respecto a la tipografía empleada, es similar a la empleada en la portada del disco “Vida”⁹ de la banda argentina Sui Generis. Las grabaciones musicales hacen referencia explícita a los músicos mencionados, apoyando la interpretación del arte de portada: Luis Alberto Spinetta es explicitado a partir del título, de Nas se samplea “N.Y. State of Mind” en la pista “Hacerlo Valer”, y se samplea “La Grasa de las Capitales” de Serú Girán, que al igual que Sui Géneris contiene la figura de Charly García, en “La Grasa”. Sobre todo hay un enorme parecido entre la portada de “S.P.I.” y una de las portadas de “Spinettalandia y sus Amigos”¹⁰ de Luis Alberto Spinetta. En el apartado sonoro, el disco samplea diversas grabaciones argentinas como de otros países, desde música hasta entrevistas. A su vez, el disco contiene muchas referencias a íconos de la cultura popular argentina.

⁵ Ver anexo B.

⁶ Ver anexo C.

⁷ Ver anexo D.

⁸ Ver anexo E.

⁹ Ver anexo F.

¹⁰ Ver anexo G.

3. Antecedentes

Este trabajo comenzó recabando antecedentes referidos al estudio de la música hip hop anglosajona debido a la amplia literatura académica producida a partir del estudio de los sentidos de ‘autenticidad’ producidos y cómo se involucra en los mismos a la herramienta del *sample*.

Burns y Woods (2004) indican que la autenticidad de un artista musical se podría definir como la sinceridad de este o un juicio acerca de la pureza del estilo musical que se interpreta, es decir, si la música interpretada es coherente con la identidad percibida del intérprete. Es importante remarcar el doble sentido de la palabra “intérprete”: no solo se refiere al intérprete musical sino al intérprete como audiencia de la música. Burns y Woods (2004) llaman la atención respecto al doble sentido de la palabra y su relación con la “autenticidad”: “The evaluation of an artist's authenticity relies heavily upon the subjective perspective of both artist and listener.”¹¹ (párrafo 2). En este último trabajo (Burns y Woods, 2004) se trae la perspectiva de Moore (2002), donde se identifican tres perspectivas posibles para trabajar la autenticidad en la música dependiendo de a quién se está autenticando: “that artists speak the thruth of their own situation; that they speak the truth of the situation of (absent) others; and that they speak the truth of their own culture, thereby representing (present) others”¹² (p.209).

En el libro *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop* de Jeffreys (2011) se reflexiona sobre los diferentes elementos presentes en la música hip hop a través de entrevistas a consumidores hombres jóvenes que forman parte de la audiencia de la música hip hop. El enfoque está sobre el público y sobre cómo ellos interpretan el hip hop. Términos como

¹¹ “La evaluación de la autenticidad de un artista se basa fuertemente en la perspectiva subjetiva de tanto el artista como del que escucha”

¹² “que el artista diga la verdad sobre su situación; que diga la verdad sobre la situación de otros (ausentes); y que diga la verdad sobre su cultura, representando a otros (presentes).”

“autenticidad” o “realidad” son tratados en el análisis de los discursos de la audiencia. Estos términos y los significados que de ellos se desprenden van a ser fundamentales a la hora del análisis de nuestro caso de estudio, ya que justamente una de las principales tensiones en el mismo es la de la autenticidad en contraposición con el aparentar ser algo que no se es. Jeffreys (2011) investiga acerca de la recepción e interpretación de la ‘autenticidad’ en el hip hop por parte de la audiencia (p. 119), poniendo en juego los contextos socioculturales de los entrevistados como lo son la identidad racial o su situación económica (p. 16). Al igual que en Burns y Wood (2004), también vemos cómo se discute a la autenticidad como un valor social que involucra a un grupo de individuos:

Social authenticity, racial or otherwise, is dangerous terrain. Groups cultivate cultural scripts, or “narratives that people use in shaping their life plans and in telling their life stories” (Appiah 1996, p. 67, como se citó en Jeffreys, 2011, p. 68). As certain narratives become increasingly robust, they grow into more than stories, becoming “truths” about the group in question and part of group members’ individual and social definition.¹³ (Jeffreys, 2011, p. 68)

Se continuó explorando específicamente las posibles conexiones entre la creación de instrumentales en el hip hop a partir de *samples* y la autenticidad. En el libro *Making beats, the art of sample-based-hip-hop*, Schloss (2004) realizó un estudio acerca de la creación de *beats*¹⁴ basados en la técnica del *sample*. Su investigación también se desarrolla a partir de la realización de

¹³ “La autenticidad social, racial o cualquiera, es un terreno peligroso. Los grupos cultivan guiones culturales o “narrativas que las personas utilizan para darles forma a sus planes de vida y para narrar sus vivencias” (Appiah, 1996, p. 67. citado en Jeffreys, 2011, p. 68). A medida que ciertas narrativas se vuelven más robustas, crecen para ser más que historias, se transforman en “verdades” acerca del grupo en cuestión y en parte de las definiciones individuales y sociales de los miembros del grupo.”

¹⁴ Bases musicales sobre las que un rapero rapea/canta.

entrevistas, pero en este caso fueron a productores de hip hop. Refiriéndose a la práctica del *sampling*, Schloss (2004) resalta un peso simbólico en el material sampleado de un *beat* en el ámbito de la producción, en el sentido material de acceso a la grabación original de la cual se extrae un sample (Schloss 2004, p. 75) y en el sentido técnico de la creación de beats a partir de samples (p. 93). Quizás en este texto también se pueda observar las tensiones del género musical entre la autenticidad y la no-autenticidad a partir de la siguiente cita:

La producción de hip-hop constituye un lugar ideal para desarrollar un sentido táctico de cuándo hacer público el conocimiento. De hecho, como discutiré, la lucha constante que enfrentan los productores entre usar su trabajo para mostrar sus conocimientos de discos esotéricos entre sí y hacer beats que atraigan a una amplia audiencia que quiere bailar es un ejemplo perfecto de este proceso. (p. 75)

Aquí se pone en palabras una discusión presente en el hip hop desde que el mismo comenzó a tener éxito comercial, la discusión entre lo “comercial” y lo “auténtico” (Broc, 2002, p. 398). Este será otro de los puntos que nos llamará la atención a lo largo del trabajo.

En su tesis de doctorado, *A Typology of Sampling in Hip-Hop*, Sewell (2013) argumenta que para poder samplear exitosamente y encontrar “lo mejor” de una grabación, el productor debe de conocer exhaustivamente la grabación de la cual se extrae el sample (p. 186). El conocimiento profundo de grabaciones de funk y soul es necesario para lograr desenvolverse exitosamente como productor de hip hop (p. 181). Como indica Sewell (2013) refiriéndose al texto ya mencionado de Schloss (2004), esto se debe a que en los orígenes del género lo que se sampleaba eran grabaciones de funk y soul

de la década de los 70' propias de la música popular negra estadounidense (p. 179). Vale la pena investigar si el músico, al *samplear* estas grabaciones para la creación de beats, se inserta a sí mismo dentro de la tradición cultural. Y de ser así, habría que prestarle atención a cómo esto afecta a la autenticidad percibida del artista.

Otro de los puntos a atender es el de las diferentes localidades en las que se ha desarrollado el género. Pennycook (2007) discute que los diferentes sentidos de autenticidad que se ponen en juego en el hip hop tienen mucho que ver con la localización del fenómeno. En este último artículo se pone en discusión el uso de diferentes idiomas en el rap y cómo afecta esto a la construcción de identidad (Pennycook, 2007). Específicamente, el artículo habla de cómo se adopta el inglés como idioma performático en el rap malayo, mencionando que el uso de un idioma en particular puede ser motivado por fines “pragmatic, aesthetic, or commercial”¹⁵ a la vez que puede también ser motivado por fines políticos que tengan que ver con “language, identity, and authenticity”¹⁶ (Pennycook, 2007, p. 112). También se menciona que desde el punto de vista de la performatividad la tradición y la identidad son acciones performativas (Pennycook, 2007, p. 112).

Es así que la recabación de antecedentes nos brinda un punto de partida para la investigación del fenómeno. Nos interesa remarcar en primer lugar como punto a desarrollar la evaluación subjetiva de la autenticidad de una obra, como mencionan Burns y Woods (2004) y cómo esta evaluación puede llegar a disputar los sentidos de identidad presentes en la obra. También nos interesa poner en juego el sentido estético del *sample* que recalcan Schloss (2004) y Sewell (2013), y cómo su empleo podría llegar a ser una pieza clave para la inserción dentro de una tradición por parte de un artista. Finalmente nos interesará seguir ahondando en los diferentes sentidos de localía y la

¹⁵ “pragmáticos, estéticos o comerciales”

¹⁶ “el lenguaje, la identidad y la autenticidad”

performatividad mencionados en el artículo de Pennycook (2007). Estos son algunos de los primeros indicios a través de los cuáles nos interesará desarrollar este trabajo.

4. Marco Conceptual

4.1. Sample

Debido a que algunas veces no se puede samplear directamente una grabación, ya sea por problemas de derecho de autor o inaccesibilidad al material original, algunos artistas eligen imitar con sus propios medios el sonido que deseaban de alguna manera samplear o citar. Aquí muchas veces entra en juego la diferenciación entre el sample y la interpolación: un sample es un fragmento extraído de una grabación externa utilizada en una nueva, la interpolación es la imitación de un fragmento de una grabación externa utilizada en una nueva. Muchas veces es imposible de discernir si lo que estamos escuchando es un sample o una interpolación.

Otra situación es la del uso de samples de “*one-shots*”¹⁷ o de librerías de sonido que están destinadas a que los compositores tomen de ellas sonidos para sus producciones. Estos sonidos suelen ser de “stock” en tanto suelen estar perfilados a elementos básicos de ciertos géneros, para que puedan ser utilizados para tener un sonido similar al de una tradición sonora. En el caso de la batería, casi omnipresente en la música popular occidental a partir de mediados del siglo XX, existen un sinnúmero de “one-shots” de las diferentes partes de la batería. Y dependiendo del género al que esté perfilado el sample vamos a observar un sonido característico u otro, incluyendo y excluyendo diferentes instrumentos dependiendo de qué tan importantes sean para el género al que dice pertenecer una librería de “*one-shots*” de batería.

¹⁷ Samples individuales como una caja de batería, efectos de sonidos, platillos, bombos, etc. que son utilizados para la creación de música.

Debido a estas disparidades y usos varios de la herramienta del *sample* es necesario enfocarnos en definir bien qué vamos a entender en este trabajo por *sample*. En el plano de la música Lacasse (2018) ofrece una adaptación de la transtextualidad de Genette (1989) para el análisis de la música popular bajo el término “transfonografía”. Se brindan así herramientas para un análisis intertextual de la música popular.

Dentro del marco de estudio de la transfonografía propuesto por Lacasse (2018), tomaremos 2 términos para enmarcar el fenómeno del *sample* en este trabajo: “hiperfonografía” e “interfonografía”. La definición que realiza Lacasse (2018) de “hiperfonografía” es la siguiente: la hiperfonografía estudia las prácticas que transforman o imitan grabaciones existentes. Esto puede ocurrir en niveles de composición, interpretación o fonografía, y la práctica no está directamente comentando sobre la obra a la que transforma (Lacasse, 2018, p.18). De este modo, canciones que copian una melodía cantada pero cambian la letra, remixes o pastiches musicales caen dentro de la categoría de hiperfonograma, a la vez que se excluyen grabaciones que comentan sobre la obra que se cita, como por ejemplo una reseña o un ensayo teórico.

La definición que utilizaremos de interfonografía es la siguiente: “la interfonografía estudia la compartición entre grabaciones de microestructuras como samples u otras formas de citar” (Lacasse, 2018, p. 26). Aquí tenemos resuelta la confusión entre *sample* e interpolación, ya que ambas formas de cita están contempladas dentro de la definición. Para resolver el problema de los “*one-shots*” y las librerías de sonido propondremos que se estudien los signos interfonográficos que hayan sido extraídos de productos culturales destinados al consumo de un público general. Estos productos pueden ser canciones, conciertos, películas, programas de televisión, noticieros, entre otros productos.

Se analizarán las prácticas presentes en el disco “SP.I.” que caigan dentro de las definiciones de ‘interfonografía’ bajo la perspectiva de cómo estos signos pueden llegar a producir un efecto de sinceridad en el oyente.

4.2. Autenticidad

En el uso moderno del término en inglés: “authentic implies that the contents of the thing in question correspond to the facts and are not fictitious”¹⁸ (Online Etymology Dictionary, 2024). Si indagamos sobre el origen de la palabra “autenticidad”, podemos apreciar que esta proviene de la palabra griega “*authentēs*”, que quiere decir “one acting on one's own authority”¹⁹ (Online Etymology Dictionary, 2024).

En el plano de la musicología, el artículo *Authenticity as Authentication* de Moore (2002, p. 209) entiende autenticidad como “honestidad” - “*Honest*”-, “integridad” - “*With integrity*”-, “genuinidad” - “*Genuine*”-. En este artículo se afirma que la autenticidad no es un elemento que pertenezca a la obra en sí sino que es un efecto que se produce en la interpretación de la obra, depende del intérprete: “rather than ask *what* (piece of music, or activity) is being authenticated, in this article I ask *who*”²⁰ (p. 210). Tomando inspiración en las tres personas gramaticales de la lengua inglesa, se presentan tres posiciones a través de las cuáles analizar el efecto de autenticidad, dependiendo del sujeto gramatical que esté realizando el acto de enunciación: primera persona, tercera persona y segunda persona.

La autenticidad en primera persona surge cuando el “creador (compositor, actor)” crea la impresión de que su enunciado es honesto y pretende comunicarse de una forma directa con la audiencia (p. 214). La autenticidad en tercera persona surge cuando el creador crea la impresión de que su

¹⁸ “auténtico implica que los contenidos de la cosa en cuestión corresponde a hechos y no son ficticios”

¹⁹ “actuar por autoridad propia”

²⁰ “en vez de preguntar qué (pieza musical, o actividad) se está autenticando, en este artículo me pregunto quién”

enunciado es veraz a la hora de representar las ideas de un otro no presente. Y finalmente la autenticidad en segunda persona surge cuando el enunciado logra que la experiencia de vida del que el que escucha se sienta validada, “que la música diga las cosas como son para ellos” (p. 220). Es en clave de estas definiciones que se explorarán las diferentes maneras en la que los enunciados de los artistas generan un ‘efecto de autenticidad’ (Groys, 2008), es decir, cómo se genera un efecto de sinceridad en primera, segunda y tercera persona.

De la mano con la concepción de la ‘autenticidad’ como símil de “honestidad”, “sinceridad”, “integridad”, “genuinidad” (Moore, p. 209), entonces es pertinente y vemos como necesario el trabajo de Groys (2008) y su estudio del “efecto de sinceridad mediático-ontológica”. El autor indica que la sinceridad es un “efecto que se manifiesta solo al espectador, en tanto impresión del repentino auto-descubrimiento del otro” (p. 85). También se indica que este efecto no solo se produce cuando se “auto-desoculta” una persona, sino que “también determinados textos, imágenes, películas, provocan en el espectador una impresión de sinceridad” (p. 87). Este “auto-desocultamiento” se produce a partir de la interpretación de ciertos signos que se encuentran en una superficie mediática, aquello a lo que tenemos acceso. Estos signos vienen a dar la impresión en el espectador de que se revela de alguna manera a un otro submediático, responsable de la comunicación mediática: el artífice, artista, mercado o sistema, provocando así un efecto de sinceridad. Uno de los ejemplos que brinda Groys (2008) es el de la impresión de sinceridad cuando alguien se asocia a sí mismo “con lo bajo, lo vulgar, lo pobre, lo desagradable o lo deprimente. Cuando alguien dice de sí mismo que es un cerdo, los demás piensan: ‘el tipo será un cerdo, pero desde luego es sincero’” (p. 91). Este es un tipo de enunciado donde el remitente se auto-descalifica, y es uno de los casos donde Groys (2008) marca

que se produce un efecto de sinceridad, ya que el remitente no ganaría nada al anunciarlo, en todo caso perdería consideración con otros (p. 91). Se daría la impresión de un enunciado sincero ya que deductivamente no habría otra causa del enunciado más allá de la sinceridad. Pero no es tan sencillo el análisis de estos enunciados. Es a partir de estos signos que se le da la impresión a un receptor de que el sujeto responsable de la comunicación mediática se “auto-desoculta”. Groys (2008) continúa brindando indicios de signos o maneras en las que diferentes superficies mediáticas pueden ocasionar en espectadores un efecto de sinceridad. Conectándolo con Moore (2002), lo que nos interesa es cómo se da este efecto a nivel de pensar en cómo se autentifica el enunciador mismo, un otro del que esté hablando, y el propio enunciatario.

Debido a la similaridad entre el ‘efecto de sinceridad’ planteado por Groys (2008) y las diferentes maneras de tratar a la ‘autenticidad’ en el artículo de Moore (2002), en tanto ambos trabajos enmarcan la autenticidad como un efecto que se produce en un receptor de un mensaje cuando este mensaje es visto como sincero, es que tomaremos finalmente al concepto de ‘efecto de sinceridad’ y las diferentes maneras en que el mismo puede manifestarse para el análisis del corpus de este trabajo.

4.3. Otros conceptos

Se emplearán además conceptos de otros autores para ahondar en la relación entre autenticidad y *sample*. Entre ellos se traen conceptos de Foucault (2005, 2014), Freud (1924), Sloterdijk (2017) y el concepto de nación de Anderson (1993)

5. Preguntas y objetivos

5.1 Preguntas

- ¿Cómo se puede producir un efecto de sinceridad en el hip hop y cuál es el papel de la herramienta del *sampling* en el caso de estudio?
- ¿Cómo el medio de la música se relaciona con del videoclip en el caso de estudio?

5.2 Objetivos

Objetivo general:

- Aportar al campo del análisis de la comunicación a través del estudio de las prácticas discursivas en el hip hop argentino.

Objetivos específicos:

- Identificar diferentes *samples* en los diferentes medios que nos plantea el disco “S.P.I.” de Mir Nicolás: música, video y letra
- Situar al *sample* y sus funciones específicas en los diferentes medios que nos plantea el disco “S.P.I.”.
- Analizar las posibles maneras en las que se logra un ‘efecto de sinceridad’ a partir del *sample* en el álbum “S.P.I.”.
 - Explicar cómo los diferentes mecanismos que se establecen en Groys (2008) acerca de cómo se genera un ‘efecto de sinceridad’ podrían explicar una posible manifestación de este efecto producido por los diferentes *samples* presentes en el disco “S.P.I.”.
 - Indagar sobre qué sujeto se puede llegar a autenticar por medio de de la manifestación de un ‘efecto de sinceridad’ a través de los *samples* presentes en “S.P.I.”, según lo establecido por Moore (2002).

6. Diseño metodológico

El trabajo realiza un ensayo de comprender cómo se puede llegar a entender el efecto de sinceridad a través del empleo del *sample* en el caso de estudio. Esta aproximación amplía las preguntas del trabajo y los conceptos a los cuáles se recurren para explicar la manifestación del efecto.

Se delimitará el corpus de investigación a aquellas grabaciones, videoclips y letras que pertenecen al álbum “S.P.I.” de Mir Nicolás. Ante esto surge la necesidad de traer definiciones tales como las que se expresan a continuación.

Las grabaciones son aquellas grabaciones sonoras que están ordenadas y conforman al álbum “S.P.I.”. Estas grabaciones tienen títulos, como por ejemplo “Valeria Switch”, y son lo que coloquialmente conocemos como “canciones”, pero utilizaremos el término “grabaciones” o “cortes” ya que no necesariamente las mismas siguen la forma estructural musical de lo que se conoce como “canción” en la teoría musical occidental clásica.

Los videoclips son aquellos videos que se reproducen sobre una grabación o grabaciones específicas, donde determinados fotogramas de video están sincronizados con un segundo específico de la grabación musical. En “S.P.I.” encontramos tres videoclips correspondientes a cuatro grabaciones del disco: “Intro + A o B”, “¿Quién dispara?” y “Carretera”.

El medio de la letra es la transcripción de lo que se enuncia verbalmente en la grabación. Esta enunciación puede ser a través de la voz del artista o no, pero estos límites suelen ser difusos, principalmente debido a su naturaleza transcriptiva, como veremos a continuación en el análisis.

Nos interesa abordar cómo, en los tres medios mencionados, a saber, el registro sonoro, el videoclip y el texto de la letra, funciona el fenómeno del *sample* a la hora de poder llegar a producir un ‘efecto de sinceridad’ en el

oyente o espectador. Tras la identificación de diferentes samples en la obra, se propondrá un análisis de acuerdo a lo establecido por Groys (2008).

Adicionalmente, nos interesará identificar qué sujeto del proceso comunicacional se está autenticando, según lo establecido por Moore (2002), si bien los diferentes sujetos que se autentican en un proceso comunicacional se pueden llegar a superponer o confundir, según lo que señala Moore (2002).

7. Análisis

7.1. El *sampleo* como característica del género

7.1.1. Orígenes del sampleo en la música hip hop

Primero, para comprender mejor el accionar de los samples en el caso de estudio, hay que comprender la tradición de la que procede la obra, siendo esta la tradición de la música hip hop. Para una reconstrucción histórica primero recurriremos a Rose (1994).

El género musical surge de las comunidades negras e hispanas de la ciudad de Nueva York, EEUU en la década de los 70'. La zona donde parte de estas comunidades estaban radicadas, y donde iba a surgir el movimiento hip hop posteriormente, es el barrio de South Bronx (Rose, 1994). Sus habitantes estaban sufriendo económica y socialmente debido a políticas de la ciudad que resultaron en “few city resources, fragmented leadership, and limited political power”²¹ (Rose, 1994, p. 33). De las juventudes de estas comunidades es de donde surge el movimiento hip hop, un movimiento cultural donde las identidades estaban fuertemente ligadas a un sentido de pertenencia a su barrio, afiliación a un grupo local y redes de apoyo por fuera de la familia (Rose, 1994, p. 34). Dentro de las manifestaciones artísticas que

²¹“escasez de recursos, un liderazgo fragmentado y poder político limitado”

surgieron en estas comunidades encontramos a la música hip hop, el rap, el breakdancing o el graffiti concebido como arte callejero contemporáneo. Había una convivencia entre estas disciplinas. En las fiestas de los jóvenes se presentaba un intercambio cultural constante donde las diferentes piezas de arte, ideas y estilos se compartían, aunque no siempre de una manera amistosa (Rose 1994, p. 35). Es así que Rose (1994) menciona que el movimiento “hip hop remains a never-ending battle for status, prestige, and group adoration, always in formation, always contested, and never fully achieved”²² (p. 36).

La música hip hop desde sus comienzos estuvo ligada a la cita musical explícita. El DJ²³ de hip hop produce una base musical para las fiestas de la comunidad. Esta base estaba compuesta a partir de fragmentos de grabaciones preexistentes (Rose 1994, p. 40). Sobre la misma es sobre la que se desarrollaría lo que hoy conocemos como música hip hop, a partir de la figura del MC²⁴, quien tomaba un micrófono y se encargaba de animar la fiesta a partir de un discurso o a través del rap. El DJ y el MC llevan a cabo un proceso simbiótico en donde se combinan y superponen las palabras y la música instrumental, letra y música se retroalimentan la una a la otra para la creación del arte. Schloss (2004) resalta ambas partes del proceso simbiótico. Señala de una manera metonímica a la figura del “micrófono” para referirse al MC, en tanto simboliza su capacidad para conmovir al público a través de las palabras (p. 81). Se simboliza al DJ a partir de la figura de la “caja”, en tanto tradicionalmente se utilizaban cajas para almacenar los discos que ellos *samplearían* (p. 81), en referencia también a la actividad del *cratedigging* que veremos más adelante. Relats (2002) también se referiría al DJ como el vehículo de la “música” y al MC como el del “mensaje” (p. 165). Este vínculo entre DJ y MC sigue siendo central para el género musical. Podemos ver una

²² “el hip hop continúa siendo una batalla sin fin por status, prestigio y adoración al grupo, siempre en formación, siempre en disputa, y nunca alcanzado completamente”

²³ “Disk-jockey”, el encargado de reproducir música a través de parlantes para una audiencia.

²⁴ “Master of Ceremony”,

insistencia en este vínculo artístico a lo largo de la literatura acerca del tema, como el ya mencionado trabajo de Rose (1994): “DJs layer sounds literally one on top of the other, creating a dialogue between sampled sounds and words.”²⁵ (p. 39).

En este sentido de producción, para la creación de beats sobre los que se desarrolla el MC, se debía encontrar previamente la materia prima con la que se construiría. Así comenzó la actividad del ‘*cratedigging*’: la búsqueda de material sonoro en “tiendas de cosas viejas, las ventas de garage y los sótanos donde habían quedado almacenadas las discotecas de mamá y papá” (Reynolds, 2016, p. 341).

Williams (2018) por su lado remarca la explicitación de la intertextualidad en las grabaciones musicales de hip hop: “(...) hip-hop recordings demonstrate intertextuality: through digital sampling (in both beat and flow), stylistic allusion, reperforming “samples,” emulating a production style, quotation of music or lyrics, vocal imitation of a rapper’s style, or other techniques”²⁶ (p. 291). Pasaremos a observar algunos ejemplos para observar cómo funcionan estas técnicas en la música.

7.1.2. Ejemplos de *sampleo* en *S.P.I.*, su uso en diferentes medios e intertextualidad

7.1.2.1. El *sampleo* en la música de *S.P.I.*

Vamos a utilizar el siguiente fragmento del disco “S.P.I.” como disparador para hablar sobre las diferentes formas que puede llegar a tomar el fenómeno del *sampling* en la música hip hop:

²⁵ “Los DJ crean capas a partir de sonidos que ponen una encima de otra, creando un diálogo entre sonidos sampleados y palabras”

²⁶ (...) las grabaciones de hip hop evidencian intertextualidad de varias maneras: el sample digital (tanto en la instrumental como en la voz), alusión estilística, la interpolación, la emulación del estilo de producción, citas a letras, imitación del estilo de un rapero, entre otras técnicas.

“Alguna vez pensé que podía escribir una gran historia. Después, supe que siempre en algún lugar, alguien estaría contando una mejor. Hay veces que me veo yendo de un lado a otro, buscando cuadritos de una historieta que no sé cómo termina.”

Se trata de un *sample* extraído de la introducción del programa “El Otro Lado” dirigido por Fabián Polosecki y emitido entre 1993 y 1994 a través de Televisión Pública argentina. Este *sample* está ubicado en el mismo comienzo del disco: “Intro” [0:00]. Creemos que es relevante que se le destinen los primeros segundos del disco a este *sample*, en tanto los primeros segundos nos adelantan lo que podemos llegar a esperar de la obra completa. Este fragmento actúa como epígrafe de la obra, declarando las intenciones del artista y declarando una filosofía de creación artística. Se intenta de esta manera poner en primera plana y como carta de presentación una naturaleza explícitamente intertextual de la obra. En el videoclip “Intro + A o B”²⁷ este *sample* se ubica incluso antes de que el título de la canción aparezca en letras grandes, actuando como preludio de la misma.

Lo primero que nos llama la atención es que la voz que escuchamos no es la de Mir Nicolás, sino que se trata de una voz ajena. Se nos sitúa dentro de una lógica de producción, la del *sampleo* y la de la obra como un mosaico de citas. La expresión “mosaico de citas” fue utilizada por Julia Kristeva (1981) para la descripción del concepto de “intertextualidad”, en tanto “todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p. 190). Podemos ver una conexión entre el uso del *sample* en el hip hop, el primer *sample* del disco “S.P.I.” y las palabras de Kristeva (1981). Como ya se indicó anteriormente, la música hip hop comenzó con la edición y superposición de sonidos

27

https://www.youtube.com/watch?v=zB8eMEoJjvI&list=RDEM9-0JZ0TPx3Wr4m9FbK9qhQ&start_radio=1

encontrados en discos ajenos. Todo un beat estaba constituido de citas directas, siendo el mismo una especie de mosaico sonoro de citas directas. El hip hop tomaba “expresiones artísticas y culturales” como pueden ser películas, deportes, música o movimientos políticos para incorporarlos a través del uso “‘inadecuado’ de la tecnología y de las ricas tradiciones orales afroamericanas” (Relats, 2002, p. 165).

Cuadro de algunos *samples* en SP.I.:

| SP.I. | Material <i>sampleado</i> | Género del material <i>sampleado</i> | Referencia |
|----------------|----------------------------------|---|---|
| Intro y A o B | Amenábar - Spinetta Jade | Música | https://www.youtube.com/watch?v=3pTPASN-aw8 |
| Valeria Switch | Quién tiene más - Valeria Lynch | Música | https://www.youtube.com/watch?v=kLQvAtW436A |
| Hacerlo valer | N.Y. State of Mind - Nas | Música | https://www.youtube.com/watch?v=hI8A14Qcv68 |
| Carretera | Parlante - Spinetta | Música | https://www.youtube.com/watch?v=rSA77W7YbSs |
| Intro | El otro lado - Fabián Polosecki | Programa de TV | https://www.youtube.com/watch?v=kVQJ3XShl4s&list=PLj57p1QgcwlmabXOkSf_HvbZ5eX MVmTKe&index=7 |
| Pachanga | Carlito's way - Brian De Palma | Película | https://www.youtube.com/watch?v=sXRv7UhyKI0 |
| Intro | Entrevista a Spinetta. | Entrevista televisiva | https://www.youtube.com/watch?v=wUdILz4UiM4 |

| | | | |
|--------------------|------------------------|-----------------------|---|
| No vale enojarse 2 | Entrevista a Piazzolla | Entrevista televisiva | https://www.youtube.com/watch?v=syjJpnMCDPY |
|--------------------|------------------------|-----------------------|---|

El disco de Mir Nicolás comienza poniendo en palabras y en práctica este concepto. La “búsqueda de cuadritos de una historieta”, en palabras de Polosecki, se puede tomar como la búsqueda de material sonoro que constituye una obra o una historia. A su vez, esas mismas palabras son un *sample* que hace a la obra. Se toman las palabras de Fabián Polosecki como material que explicita tanto verbal como técnicamente la puesta en práctica de la tradición de la música hip hop. *Samples* como este suenan a lo largo de todo el disco y sospechamos que hay una traslación del sample sonoro a los diferentes medios del mensaje en los diferentes materiales que nos brinda Mir Nicolás en torno al disco “S.P.I.”. Encontramos el uso de *samples* en tres niveles: el sample sonoro, el sample en el video y el sample en la letra.

7.1.2.2. El *sampleo* en el medio del videoclip: “Intro + A o B”

En el plano del videoclip pondremos como ejemplo al videoclip “Intro + A o B”²⁸. Esto es porque de los videoclips del disco, este es el que presenta el fenómeno del *sample*. Si definimos a un *sample* sonoro como un fragmento de una grabación sonora que se utiliza en otra, entonces podemos definir al *sample* audiovisual como un fragmento de una grabación audiovisual que se utiliza en otra. A lo largo del videoclip observamos un uso constante de grabaciones ajenas reproducidas en una televisión de tubo. La visualización de diferentes recortes de noticieros, entrevistas, conciertos, eventos deportivos y películas van de la mano con lo que rapea Mir Nicolás. Mientras se escucha la introducción de “El otro Lado” de Fabián Polosecki también se ve la introducción del propio programa, se ve una entrevista a Sebastián Battaglia,

²⁸

https://www.youtube.com/watch?v=zB8eMEoJjvI&list=RDEM9-0JZ0TPx3Wr4m9FbK9qhQ&start_radio=1

reportes de noticieros como un video de Alfredo Yabrán en el marco del crimen de José Luis Cabezas a través del noticiero Crónica, un clip de la película “*The Blair Witch Project*”, un partido de fútbol del equipo Club Atlético Chacarita Juniors, a la vez que otros fragmentos de grabaciones ajenas.

7.1.2.3. El *sampleo* en el medio de la letra de *S.P.I.* y su extrapolación al medio del videoclip

En el caso de la letra pasa algo interesante. Dentro de la tradición del hip hop existe un símil a lo que sería un *sample* con respecto a la letra de una grabación musical: citar directamente frases provenientes de otras obras (Williams, 2014). Es legítima la duda de por qué considerar una cita como un *sample* y no como meramente una cita. Debido a la precedencia histórica de la cita entendida como “cita” al *sample* en la música hip hop, nos parecería más natural hablar de cita y no de *sample* cuando una persona dice explícitamente algo que dijo otra y reconoce la fuente original de lo dicho, pero vale la pena discutir si en la tradición del hip hop el *sample* no precede a la cita explícita o si la anterior no le da un nuevo sentido a la última. El rap en sí tiene raíces en la protesta oral y, a pesar de que sus orígenes de forma provienen de tradiciones orales africanas rurales, su mayor desarrollo en dirección a lo que hoy conocemos como rap se dio dentro del hip hop (Rose, 1994, p. 25). Es interesante entonces preguntarse si la cita explícita a otras obras o figuras de la cultura popular en el rap no ha sido de alguna manera potenciada, modificada o incluso inventada por la constante presencia del *sample* en la música instrumental sobre la que posteriormente se desarrollaría el rap. Esta impresión puede hasta acentuarse si tomamos en cuenta que a veces se cita la letra de una obra hasta con la entonación de la frase original que está siendo citada, no solamente citando la letra sino las cualidades sónicas del contexto de la grabación original (Williams 2014, p. 196). Como ya señalamos con

antelación en la sección de los orígenes de la música hip hop, la música instrumental y la oral se retroalimentan la una a la otra, y esto puede llegar incluso la emulación en voz de algunas técnicas musicales desarrolladas en equipos de audio como el *sampling* o el *turntablism*²⁹.

Podemos discutir los límites entre *sample* y letra. El plano de los samples a diálogos de películas, noticieros u otros samples de la voz humana es difuso, sobre todo porque muchas veces ocupan el lugar en la composición que muchas veces ocupa la voz del artista. Se confunden las fronteras de lo que puede ser considerada “la letra” de una canción o grabación y lo que es “el beat” o lo “instrumental”. Esta confusión puede manifestarse en páginas web que se encargan de subir las letras de las grabaciones, este es el caso de la canción “Intro” de Mir Nicolás y su transcripción de la letra en la página web Genius³⁰, una página web que se encarga de officiar como repositorio de letras de grabaciones musicales a la vez que los usuarios pueden postular sus interpretaciones de las mismas. En este ejemplo se pone como cuerpo de la letra de la canción al sample de “El Otro Lado” y al *sample* de la entrevista a Luis Alberto Spinetta.

Esto nos lleva a otro de los elementos de la letra que debemos resaltar y que no pertenecen al orden del *sample* o al de la cita, que son las referencias explícitas a diferentes obras o sucesos de la cultura popular. Esto quizás también sea un elemento que acentúe las raíces de la explicitación de la intertextualidad en el hip hop. Mir Nicolás menciona una gran cantidad de elementos tanto de la cultura popular argentina como de la cultura popular global dentro del álbum “S.P.I.”. Solo en el corte del disco “Intro” podemos ver varias referencias a estos elementos: se nombra a Sebastián Battaglia,

²⁹ El *turntablism* consiste en manipular físicamente los discos de vinilo a partir de los que se reproduce una señal de audio. Un ejemplo de la emulación de esta técnica pero en la voz la podemos encontrar en “Level Up” de CA7RIEL (2015), específicamente en la reiteración de las sílabas “sue-” de “suena” y “so-” de “sonido” que encontramos al comienzo de la grabación:

https://www.youtube.com/watch?v=_Imw0Sppf80

³⁰ <https://genius.com/Mir-nicolas-intro-lyrics>

campeón del mundo con Boca Juniors; se nombra a Sergio Denis y se realiza un juego de palabras con el título de uno de sus álbumes “Reflexiones” al enunciar “tengo reflexiones como Sergio Denis”; se nombra a dos miembros de la banda británica The Rolling Stones (Keith Richards y Mick Jagger); y se hace referencia al videoclip “It’s Mine” de los raperos Mobb Deep y Nas. Burns y Woods (2018) comentan que “las prácticas intertextuales en el hip hop se extienden más allá del *sampling* para incluir extensas referencias líricas, musicales y visuales del trabajo de otros raperos así como también a textos de la cultura popular y mediática”³¹ (p. 215). Los artistas entonces no se servirían solo de citas explícitas a otras obras o sucesos de la cultura popular, sino que también los mencionarían sin citarlas necesariamente.

Esta cantidad de referencias se acrecenta si también observamos el orden del videoclip “Intro + A o B”. En el mismo se ve a Jorge Luis Borges, a Sebastián Battaglia, al Banco Río de Acassuso donde se efectuó un famoso robo³², a Luis Alberto Spinetta, lo que parecen ser saqueos a un local comercial durante la crisis económica argentina de 2001, el obelisco de la Ciudad de Buenos Aires, a Alfredo Yabrán (quien fue el principal acusado del crimen por el asesinato del periodista José Luis Cabezas), una transmisión de un partido de fútbol del equipo Chacaritas Juniors, la lesión de Neymar en el mundial de fútbol 2014, entre otras referencias a la cultura popular argentina y a la cultura popular global. Podemos ver cómo hay una similitud entre las constantes referencias en el plano de la letra y cómo este mensaje de relación de la obra con otras es reforzado por la herramienta del videoclip. En el caso de las referencias en el videoclip, sí las podemos considerar como *samples*, ya

³¹ Original: “hip-hop intertextual practices extend beyond sampling to include extensive lyrical, musical, and visual references to the work of other rappers as well as to a broad range of popular culture and media texts”

³² El robo al Banco Río de Acassuso, apodado como «El robo del siglo», fue un robo efectuado en 2006, en Buenos Aires, Argentina. Para más información: https://es.wikipedia.org/wiki/Robo_al_Banco_Río_de_Acassuso

que son extractos de grabaciones ajenas que se incorporan al mismo, como mencionamos antes.

7.1.2.4. Multimodalidad de la técnica del *sampling*

En resumen, podemos observar que el recurso del *sampling* *está siendo* usado a diferentes niveles dentro de la obra “S.P.I.”. Esto es el empleo de la técnica en los diferentes códigos que podemos distinguir de la obra. Esto nos remite al concepto de la “multimodalidad” del mensaje propuesto por Kress (2010). Según la lectura que realiza Ezquerro (2016) de Kress (2010), los diferentes modos son las diferentes maneras en las que se puede representar y comunicar un mensaje (p. 124). Es así que recursos como “la imagen, el color, la forma, el habla, los gestos, la escritura, la disposición (retórica)” son diferentes modos que se pueden utilizar a la hora de transmitir un mensaje, y un modo específico puede llegar a significar algo que no puede significar otro (Ezquerro, 2016, p. 124). Lo que distinguimos en “S.P.I.” es la reiteración de la técnica del *sampling* a través de los tres diferentes modos que seleccionamos para su análisis: en la música instrumental, en el video y en la letra. Creemos que en parte este suceso resalta la inscripción de la obra en la tradición de la música hip hop, ya que repite o emula en diferentes niveles una de las técnicas originarias y emblemáticas del género. La explicitación de la intertextualidad en el género es considerada como esencial al mismo por diferentes actores e investigadores académicos del mismo (Adey, 2023, p.3).

7.1.3. La repetición como legitimadora

7.1.3.1. El *sampleo* como tropo y su relación con la autenticidad

Por lo anteriormente mencionado, podemos decir que el empleo del *sample* es un recurso característico del género musical hip hop, en tanto fue fundacional y es característico del género al ser utilizado con frecuencia en el mismo. El uso de *samples* está presente en una gran cantidad de obras, incluyendo aquellas pertenecientes al álbum “S.P.I.”. De esta manera,

podríamos afirmar que el uso de *samples* es un “tropo” de la música hip hop. Un “tropo” es un elemento, figura, idea que es utilizado con frecuencia en un género artístico o por un artista (Cambridge University Press, s.f., definición 1). A través del uso de tropos asociados a un género los artistas pueden ubicar sus obras dentro de los límites de dicho género, así como subvertirlos o comentar sobre los mismos. De esta manera, el uso de *samples* en interpretaciones musicales acerca la interpretación al campo de lo que entendemos por hip hop. Aunque claramente no solamente basta que una interpretación contenga *samples* para que sea llamada hip hop, existen otros tropos que hacen al género y demás subgéneros.

Esto nos llama la atención porque, en uno de sus aspectos, la autenticidad se enmarca como la evaluación de lo “fiel” que es una interpretación a un género musical en específico (Burns y Woods, 2004). Nos interesa de qué manera puede ser posible que la autenticidad de una obra sea alterada por la adhesión a un género en particular a partir de la inclusión de tropos del mismo.

Reynolds (2016) alude al autor David Marx al discutir la relación entre autenticidad y originalidad en la tradición musical japonesa. Se postula que en esta tradición la imitación al detalle de un artista consagrado, o “Antiguo Maestro”, es vista como un signo de autenticidad que legitima el arte del imitador, al contrario de lo que se podría pensar en el mundo de la música popular occidental, donde el imitador es denunciado de ser “poco original” por su propia condición de imitador (Reynolds, 2016, p. 191). De esta manera, Reynolds (2016) continúa explicando a través de las palabras de David Marx que el estilo en Japón y la autenticidad producida acerca de la pertenencia del artista al estilo es impersonal. Es decir, la autenticidad se construye a través de imitar las prácticas de un otro que ya está legitimado en la cultura, y esto se extiende incluso hasta imitar el aspecto físico. La

autenticidad “es consecuencia del compromiso obsesivo de acertar con los detalles (...) Uno no puede ‘ser hip hop’ sólo por tener ‘espíritu hip hop’: uno debe tener el aspecto adecuado y poseer todos los discos” (Reynolds, 2016, p. 192).

Es así como podríamos evaluar que, en este último caso, la incorporación de tropos de un género musical específico a la obra podría aumentar lo auténtica que es percibida la obra en sí. Los lugares comunes de un género serían vistos como legitimadores de una obra que se intenta inscribir en el mismo. Williams (2018) argumenta que, específicamente dentro de la tradición del hip hop estadounidense, se utilizan referencias intragenéricas y se alienta el uso de material remitente a la memoria cultural negra estadounidense para la inscripción y promoción de nuevos artistas dentro de la tradición (p. 306). Vale la pena discutir qué lugar tiene la repetición de estos tropos dentro de un género para la valoración de la autenticidad de una obra.

7.1.3.2. Posibles explicaciones a partir de Groys (2008) y Foucault (2005).

Nos preguntamos, al igual que los demás autores, si la adhesión de una obra a un género específico no podría generar un efecto de sinceridad al hablar por el género en sí. Para apoyar esta idea, Groys (2008) plantea que una obra puede generar un efecto de sinceridad en tanto el artista convierta su propio mensaje en el del medio (p. 130). Groys (2008) lo plantea originalmente al hablar del arte de vanguardista plástico del siglo XX y sobre cómo algunos artistas de este movimiento mostraban ‘la pintura por la pintura’, el mensaje del medio sería su propio mensaje (p. 130). Si en este caso pudiésemos entender el hip hop como medio, en tanto es la forma en la que se transmite el mensaje, nos preguntamos si la adhesión a la tradición del hip hop mediante tropos del género no es lo que explicaría que estos autores citados (Burns & Woods, 2004; Reynolds, 2016; Williams, 2018) afirmen que

el seguimiento de la tradición genera una cierta sensación de autenticidad. El artista, al cambiar sus propios signos por los del género del hip hop, podría llegar a dar la impresión de que el mismo hip hop ‘habla por sí mismo’. Según Moore (2002), el caso de hablar por el movimiento cultural se enmarca dentro de la “third person authenticity” ya que el artista “succeeds in conveying the impression of accurately representing the ideas of another, embedded within a tradition of performance” (p. 218).

Adicionalmente, creemos que aquí se puede llegar a dar la oportunidad de incluir el concepto de “disciplina” como procedimiento interno de control de la producción de discurso planteado por Foucault (2005). La disciplina para Foucault (2005) es un procedimiento interno de control de la producción de discurso que delimita las normas por las cuáles se produce conocimiento en un campo específico (p. 38). Para que un discurso sea considerado verdadero dentro de una disciplina, existen una serie de procedimientos, reglas, costumbres, convenciones, técnicas e instrumentos que le dan veracidad a dicho discurso (Foucault, 2005, p. 33). Y estas reglas que delimitan qué se considera verdadero no necesariamente está de acuerdo con lo que se considera como “la pura y simple verdad” (p. 34). Foucault (2005) pone el ejemplo de Mendel en la botánica y en la biología, quien, aunque decía lo que hoy consideramos como ‘verdad’, no empleaba los métodos convencionales de la disciplina de la biología de aquel entonces, y, por lo tanto, su discurso no podía ser tomado como “verdadero” o “válido” (p. 36). “Mendel decía la verdad, pero no estaba «en la verdad» del discurso biológico de su época (...)” (p. 37).

Quizás de esta manera se explique la atribución de ‘autenticidad’ a una obra a partir de la inclusión de rasgos comunes de un género. En la inclusión de una obra dentro de una disciplina, esta obra ganaría una cierta validez dentro de los límites del género en el cuál se inscribe, siempre que siga los

lineamientos del mismo. Como plantea David Marx en Reynolds (2016): “No se castiga al que es considerado un ‘imitador’ o ‘poco original’. De hecho, eso es precisamente lo que otorga legitimidad” (p. 191). Debido a la repetición constante de la técnica del *sample* en varios códigos del disco “S.P.I.” y su posible relación con el efecto de sinceridad mediática-ontológica es que procederemos a analizar en algunos aspectos la cualidad del *sample* en las grabaciones que se inscriben en la disciplina del hip hop. El primer elemento a abordar será el reconocimiento de un *sample* en sí por parte del oyente.

7.2. Marcas interfonográficas y autenticidad

7.2.1. Definición de “marca interfonográfica”

Debido a la fuerte asociación entre el género y las prácticas transfónicas que dieron lugar al mismo, el hecho de que la música de un artista busque sonar como extraída de otro sitio, aunque no necesariamente lo sea, podría ser una búsqueda de inserción en la tradición del hip hop a través de la imitación de los medios materiales que le dieron lugar al mismo.

Definiremos al concepto de “marca interfonográfica” como un indicio auditivo en una grabación sonora que sugiere que el material que se escucha ha sido extraído de otra grabación. Se plantea la palabra “interfonográfica” debido al estudio del compartimiento de microestructuras sonoras entre grabaciones y otras formas de citar propuesto por Lacasse (2018, p. 26) bajo el nombre de “interfonografía”.

7.2.2. Algunas aserciones acerca de las marcas interfonográficas

7.2.2.1. Ruidos y distorsiones

Diaz (2023), en el marco de un estudio acerca de las formas en las que se manifiestan prácticas culturales de la comunidad diaspórica africana en la producción contemporánea de hip hop, anota que a través sonidos de vinilo y demás distorsiones los productores intentan añadir autenticidad a su música, pero no se explora lo suficiente en su explicación de por qué sucedería esto (p. 190). Según Williams (2014), la función que ejerce la inclusión de sonidos y distorsiones propios de medios analógicos o de medios digitales antiguos es la de llamar la atención de que el material presentado procede de una fuente anterior (p. 7). Relats (2002) señala que a veces los ruidos en la grabación eran tan importantes como la misma música (p. 196).

Fisher (2018) también sugiere que a partir de las distorsiones de medios analógicos los artistas denotan la materialidad del medio. Al denotar esta

materialidad también se sugiere que los sonidos son extractos de otras grabaciones, es decir, que estos sonidos evocan un pasado. “Burial³³ conjura audio-espectros a partir del crepitar [crackle] de la púa sobre el vinilo, poniendo en primer plano, más que reprimiendo, las materialidades accidentales del sonido-.” (Fisher, 2018, p. 145). Fisher (2018) argumenta a favor de un análisis hauntológico de las marcas sonoras que sugieren la materialidad del medio. Señala que la marca sonora del crepitar de una púa resalta debido a que estamos acostumbrados a que estos sonidos sean reprimidos, ya que serían considerados como ‘fallas’ o ‘errores’. De esta manera nos damos cuenta de que los sonidos son efectivamente grabados y también nos damos cuenta de cuáles son los sistemas de reproducción de donde se extrae esa grabación (p. 47). Reynolds (2018) también señala el hecho de que las marcas interfonográficas (como ya indicamos, nos referiremos a estas marcas como aquellos sonidos ya mencionados que dan cuenta de que estamos escuchando una grabación) pueden ser utilizadas en primer plano, dejando de lado la “música”, si es que las marcas del medio no pueden formar parte de ella, resaltando “el material específico utilizado y las asociaciones que ese material conlleva” (p. 354). Fisher (2018) resalta el hecho de que la implementación de estos sonidos muchas veces se realiza a través de medios de producción digitales, donde dichas marcas sonoras solo pueden ser forzadas (p. 47). Intuimos que, siguiendo la línea del autor, las marcas sonoras analógicas reemplazan la ilusión de la presencia del mensaje del artista por la ilusión de la presencia del mensaje del medio.

7.2.2.2. La apariencia de *sample* a través de su similitud con la tradición

Algo similar a la emulación de distorsiones y medios analógicos ocurre con el uso de “*samples*” de música soul o funk que no son necesariamente extraídos de discos, sino que son creados directamente por los productores

³³ Productor musical británico. Para más información: <https://es.wikipedia.org/wiki/Burial>

(Relats, 2002, p. 196) . Uno de los principales impedimentos que suponemos que encuentran los productores a la hora de *samplear* es el de los derechos de autor. Gran parte de la literatura académica dedicada a la práctica del *sampling* en hip hop se encarga de analizar las prácticas desde una perspectiva legal (Brøvig, 2023). En 1991, la escena norteamericana del hip hop basado en *samples* sufrió debido a problemas legales con respecto a los derechos de autor (Sewell, 2013, p. 188). Esto hizo que se limitara el catálogo de piezas musicales que los artistas podían *samplear* sin tener problemas legales (Sewell, 2013, p. 188).

Una de las alternativas para evadir este problema es la de la interpolación: la interpretación musical de una pieza ya existente para que sea utilizada como *sample*. Esto se hace principalmente cuando de alguna manera se obtienen los permisos para la interpretación de la grabación que se quiere *samplear* pero no se obtienen los derechos para utilizar la grabación en sí. Y la reversión de las grabaciones es más barata que licenciarlas (Relats, 2002, p. 197). Normalmente las interpolaciones son interpretaciones de fragmentos reconocibles de determinadas grabaciones. La interpolación también caería dentro de la definición de “interfonografía” de Lacasse (2018) ya que es una manera de citar una grabación dentro de otra grabación (p. 26).

Otra alternativa es la de crear sus propias composiciones que se asemejan a aquellas composiciones de funk y soul que se utilizaron a lo largo de la historia del género para la extracción de *samples*. Los *samples* de grabaciones de funk y soul que se popularizaron a lo largo de la comunidad de productores son las que Sewell (2013) considera dentro del canon de *samples* del hip hop (p. 179). Se llama la atención sobre los “*samples* falsos” , es decir, que son creados para luego ser *sampleados* por los propios artistas porque no obedecen a la lógica original del “*cratedigging*” pero son manipulados de la misma manera para crear resultados sónicos similares. El objetivo de ambas

prácticas: la interpolación y la del “falso *sampling*” es que suenen a como sonaría un *sample* original.

En el caso del *sampleo* “falso” lo pertinente no es que un *sample* en específico sea reconocido y que su fuente pueda ser rastreada, sino que se asemeje a los *samples* que se utilizan dentro de la tradición del hip hop. Reynolds (2018) indica lo siguiente acerca de aquellos *samples* que no son directamente rastreables:

Otra posibilidad era conservar ‘lo reconocible’ del *sample* (en el sentido de que lo que se escuchara al final del proceso sonara como música ‘propriadamente dicha’ -groovy, melódica, tocada-a-mano- y perteneciera audiblemente a un género particular -funk, jazz, soul, etc.-) pero recurriendo a fuentes que no sean reconocibles para el 99,8% de los oyentes. (p. 341)

Nos preguntamos si, debido a la historia del género musical hip hop y sus orígenes, el presentar “*samples*” no inmediatamente reconocibles o directamente irreconocibles, independientemente de si fueran extraídos de grabaciones de otros artistas o no, no da la impresión de que el autor utilizó la misma metodología de *sampleo* que sus antecesores. De esta manera se daría a entender una imitación del antecesor ya establecido dentro de la tradición del hip hop. Específicamente se daría a entender una sugerencia de sus medios de producción. A partir de la escucha del producto final se podrían sugerir actividades de producción como el “*cratedigging*”, la selección de *sample* y la manipulación técnica del mismo, elementos enunciados por Rose (1994), Schloss (2001) o Sewell (2013). Al igual que con el uso de distorsiones propias de medios analógicos, se da una imitación, sea intencional o no, de los resultados de los medios de producción de los artistas antecesores, donde sí existían las diferentes etapas de la práctica del *sampleo*.

En resumen, lo que nos interesa en este apartado es la ‘apariencia de *sample*’, en tanto un signo se estilice como tal, aunque no sea necesariamente uno.

7.2.3. Marcas interfonográficas y el efecto de sinceridad

Como ya señalamos en la primera sección, Groys (2008), al hablar de las vanguardias del arte plástico de la primera mitad del siglo XX, señala que se comenzaron a explicitar y a reconocer los “límites” mismos del medio en el arte (p. 122). Se brinda el ejemplo del cubismo, en donde se abandona el afán imitativo para comenzar a explorar las diferentes configuraciones posibles del medio en sí, la pintura por la pintura (p. 122). Se intentó así extirpar a las artes de toda referencia y se comenzó a buscar un mensaje propio del medio, y esto ocasiona un efecto de sinceridad mediática ya que “el medio -normalmente oculto tras el mensaje comprendido- se muestra tal como es” (Groys, 2008, p. 123). Es por esto que los artistas vanguardistas clásicos se preocuparon por reemplazar sus propios signos por los del medio para que se ‘descubra una estructura que está por debajo del mensaje’ (p. 129), convirtiéndose así en “medio del medio” (p. 131).

En este punto, podemos observar conexiones entre la explicitación de la intertextualidad, o de una intertextualidad ficticia, mediante distorsiones sonoras y la imposición del “mensaje del medio” en obras artísticas. Desde un punto de vista puramente técnico, se podrían considerar a las distorsiones como fallas o limitaciones del medio. Cuando estas distorsiones se ponen en primera plana, de alguna manera se está intentando mostrar al medio “tal como es”. Y detrás de esas explicitaciones del medio, también se puede llegar a crear la impresión del trabajo del autor y un esfuerzo por continuar la tradición del *sampling* de una manera implícita.

Debido a lo anteriormente expuesto, dentro de la tradición del hip hop el presentar signos como el crepitar de un vinilo, distorsiones de apariencia analógica, “*samples* falsos” o ecualización para aparentar que el sonido

proviene de un medio analógico u objeto cotidiano, hacen que la obra pueda generar un “efecto de sinceridad” (o autenticidad) mayor en el oyente. En Groys (2008) podemos encontrar dos razones por las cuales se da este efecto. La primera razón es que se explicita una supuesta intertextualidad y se da la impresión de que la obra está empleando material interfonográfico, aunque no necesariamente lo sea, que es extraño en el propio contexto de la grabación y termina por crear el efecto de que se está revelando lo submediático (Groys, 2008, p. 146). Esta es la lógica de la cita, en donde el mensaje del autor cobra más fuerza al parecer apoyarse sobre enunciados ajenos y no solamente en “pensamientos propios” (Groys, 2008, p. 148). La segunda razón es que se cambian los signos propios por los del medio, o los de un supuesto medio, al cual “se le da voz” al evidenciar su presencia y aparentar que el mensaje del artista es el mensaje del medio y, por lo tanto, que el mensaje del artista se valorice como mensaje del medio (Groys, 2008, p.129). Dicho mensaje revalorizado puede generar en el oyente un “efecto de sinceridad” al dar la impresión de que el mundo submediático se devela a través de los signos del medio. De esta manera, las marcas interfonográficas lograrían generar un efecto de sinceridad en el oyente, lo que explicaría una atribución de autenticidad a una obra que los emplea, como enuncia Diaz (2023, p. 190).

7.2.4. Ejemplos de marcas interfonográficas en *SPI*.

7.2.4.1. Diferentes fuentes sonoras

En el marco del álbum “SPI.”, estas marcas sonoras se encuentran a lo largo de toda la obra. Para brindar algunos ejemplos: al comienzo del segundo corte del disco, “A o B”³⁴ [0:00], se escuchan aplausos bajo una capa de estática a la par que un *sample* de la melodía principal de “Amenábar”³⁵ de Spinetta Jade, en donde el que lleva la cuenta de entrada de la banda es Luis Alberto Spinetta. Cuando Mir Nicolás comienza a rapear [0:18], se escuchan

³⁴ https://www.youtube.com/watch?v=al_c1vWOFU8

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=3pTPASN-aw8>

“scratches”³⁶ de vinilo en el eco de su propia voz. En este comienzo encontramos algunas marcas que remiten a diferentes fuentes sonoras: Mir Nicolás, Spinetta Jade a partir del *sample*, la transmisión televisiva y la presentación en vivo de la música. A continuación discutiremos acerca de las diferentes fuentes sugeridas a partir de determinadas marcas interfonográficas en “S.P.I.” y su posible relación con la autenticidad percibida.

7.2.4.2. El *sample* y la ejecución en vivo

La primera fuente sobre la que discutiremos es la de la ejecución del *sample* en vivo, evidenciada por los aplausos y la cuenta de Spinetta. A esta sugerencia de fuente se le agrega que en el videoclip “Intro + A o B”³⁷ [2:50] se escucha la voz de un presentador de televisión enunciando “para las ocho de la noche, con todo su nuevo material, en la primera presentación de este ciclo: el flaco, Luis Alberto Spinetta”. También en el plano de la imagen se ve al artista Mir Nicolás siendo transmitido por una televisión de tubo en el marco de un programa en el cual la ovación del público y la voz del presentador podrían ser perfectamente dirigidas hacia él. La ilusión de una presentación en vivo, creemos que refuerza la noción de que el medio de producción que predomina en la grabación es el del artista material. En este caso se reemplaza la ilusión de la presencia del mensaje de Nicolás Mir por la presencia del mensaje de Spinetta Jade; y no cualquier mensaje es un mensaje que también es ‘tocado en vivo’.

La difuminación entre la figura que ocupa Mir Nicolás y la que ocupa Spinetta crea un sentido de autoría compartida entre ambos y legitima el mensaje de Mir Nicolás, al fusionarse con el de un artista ya legitimado en la tradición de la música argentina. Aquí podemos observar también la lógica de la cita, en donde la presentación de signos extraños en el propio discurso

³⁶ La acción de mover un disco de vinilo contra la aguja del reproductor, lo que ocasiona un sonido característico conocido como “vinyl scratch” o “record scratch”.

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=zB8eMEoJjvI>

parece producir una especie de revelación de lo submediático. Según Groys (2008), el uso de la cita hace parecer al que la utiliza como capaz de manejar los signos ajenos para la realización de sus propios fines, en este caso se da la impresión de una autoría más poderosa (p. 148). Volviendo al enunciado de Reynolds (2016), en donde se señala la imitación de un “antiguo maestro” como un signo de autenticidad que legitima el arte del imitador (p. 191), aquí quizás lo vemos de una manera clara y explícita en la conjugación de los elementos mediáticos como la televisión de tubo, la voz del presentador, los aplausos y la figura que ocupa Mir Nicolás en el centro del escenario. Se le atribuyen de esta manera, o se anclan a su figura, los elementos que hacen que Spinetta pueda ser celebrado como monolito de la música nacional argentina en el juego mediático de la imitación del artista y la imitación de los medios de comunicación mediante los cuales se legitima a la figura de un artista.

7.2.4.3. La transmisión televisiva

Otro elemento que llama la atención es que los signos televisivos no son signos de la televisión actual, son signos de una televisión anterior. La televisión que se ve es de tubo y el programa que se desarrolla, por las vestimentas y la escenografía parece también remitir a la televisión en la década de los 80 o 90³⁸. Otro signo anterior del videoclip que nos puede remitir a la televisión es la gráfica que anuncia el título de la grabación [2:45]. El título que se ve en la televisión tiene una gran semejanza con el título que se veía en el programa argentino “Badía y compañía”. Ambos presentan letras azules con un sombreado blanco sobre un cielo estrellado³⁹. El programa “Badía y compañía” fue emitido en una primera instancia de 1983 a 1988,

³⁸ Debido a que la primera transmisión a color por televisión abierta en Argentina fue el 1ero de mayo de 1980:
<https://radio.perfil.com/noticias/podcasts/el-1-de-mayo-de-1980-empezo-la-television-color-en-la-argentina.p.html>

³⁹ Dicha apreciación se puede realizar comparando el videoclip de Mir Nicolás y en el minuto 0:00 del siguiente recorte del programa brindado en Youtube:
https://www.youtube.com/watch?v=2RwgnwdMoUM&list=PLxu6y8YBXFr804EKeNSyxJk1FsIxGrA_h&index=6

luego se emitió una segunda etapa entre 1996 y 1997. Consistía en la presentación en vivo de música de artistas populares argentinos, con la conducción de Juan Alberto Badía. En el programa se presentaron artistas como Spinetta, Charly García, Soda Stereo, Fito Páez, Andrés Calamaro, Virus, entre otros.

Foucault (2014), en un análisis del canto XXIII de la Iliada, en donde dan lugar los juegos funerales de Patroclo, manifiesta que la carrera entre Eumelo, Diomedes, Menelao, Antíloco y Meriones puede llegar a ser entendida como una liturgia de lo verdadero (p. 49). Esto es debido a que los héroes entendían la carrera más como un desfile ceremonial de orden de fuerzas que como lo que hoy entendemos como una carrera competitiva en donde se supone que los competidores quieren ganar utilizando los medios disponibles (p. 49). Foucault (2014) considera que es por esto que existe la discusión entre Antíloco y Menelao cuando el primero no deja pasar delante a Menelao durante el desarrollo de la carrera, siendo considerado Menelao más fuerte que Antíloco. La función de la carrera es entonces la de reafirmar y manifestar el verdadero orden de fuerzas entre los “competidores”, pero no mediante la competición, sino que ese orden de fuerzas ya viene dado de antemano previo al desarrollo de la carrera. Nos preguntamos si podría existir una relación entre la carrera litúrgica como medio de manifestación de una verdad y la televisión y la presentación en vivo como medio.

Se podría teorizar una relación entre ambos medios debido a que la carrera litúrgica tiene como función manifestar la verdadera fuerza de los héroes, y la presentación en vivo televisada tiene como función manifestar una obra artística aclamada por una audiencia a nivel regional, nacional o global. Ambos medios obedecen lógicas jerarquizadoras. La televisión diferencia el arte que puede ser transmitido por la misma del que no es merecedor de ser transmitido, o al arte que es considerado “alto” y no se “rebaja” a ser

transmitido por televisión. A su vez la carrera diferencia la fuerza de los héroes: el que merece salir primero, el que merece salir último, y todas las posiciones intermedias. Los aplausos que se escuchan en el video de Mir Nicolás también son, y quizás de forma más evidente, dictaminadores de admiración por la acción observada por los espectadores. De esta manera se enmarca también a la presentación en vivo exitosa como una instancia legitimadora del artista, trayendo de nuevo el programa “Badía y compañía”, del cuál Mir Nicolás toma una referencia directa para enmarcar a su música dentro del marco de un programa similar, los artistas ahí presentados se encuentran entre los más aclamados dentro del panteón de la música nacional argentina.

7.2.5. El “found footage” y el efecto de sinceridad

En el minuto [1:20] del videoclip “Intro + A o B” podemos observar un clip⁴⁰ de la película “El proyecto Blair Witch” (Myrick & Sanchez, 1999) mientras se escucha el enunciado “Y mierda de mi infancia de pelis de horror”. Resulta intrigante preguntarse por la relación entre “S.P.I.” y “El proyecto Blair Witch” en tanto ambas piezas ponen un énfasis en la materialidad del medio (Chabot, 2020), y esto creemos que tiene efectos en la autenticidad percibida de ambas obras.

La película trata sobre un grupo de estudiantes de cine que van a filmar un documental sobre una leyenda urbana que describe una bruja que habita en el bosque. A medida que la película avanza vemos cómo los estudiantes interactúan en la grabación del documental mientras son presuntamente acosados por una entidad. Lo que nos importa es la manera en la que se nos narra esta historia, que es a través de grabaciones que realizan diegéticamente los personajes. En la película se diferencian dos metrajes separados, el de un documental que graban los protagonistas y un “detrás de escenas” de ese

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=cmYsRcLMvO8&t=82s>

documental, ambos metrajes se van alternando a lo largo del filme (Chabot, 2020, p. 3). “El proyecto de la bruja de Blair” pertenece al género del “found footage”: películas que nos presentan una grabación diegética de los sucesos que se nos narran, que de alguna manera se extravió, y que fue encontrada y ahora es exhibida por primera vez un público (Chabot, 2020, p. 4). “El proyecto de la bruja de Blair”, desde su premisa le pide al espectador que “suspenda su incredulidad”⁴¹ frente a la naturaleza del material que se le presenta. Esto es debido a que el género “found footage” propone el juego de la rotura de la cuarta pared al insertar al filme en el plano de lo “encontrado en el mundo real”.

Debemos preguntarnos qué hace esta película para generar en nosotros la sensación de que lo que se nos cuenta es verosímil, o, puesto en palabras de Groys (2008), cómo genera en nosotros un ‘efecto de sinceridad’. Nos referiremos por supuesto en la explicitación de la materialidad del medio que realiza la película. De un modo similar a cómo se realiza a lo largo del álbum “S.P.I.”, “El proyecto de la bruja de Blair” sugiere la sensación del “objeto encontrado” a partir de resaltar las imperfecciones del medio. De alguna manera el espectador encuentra la obra más verosímil porque esta obra se está, en palabras de Groys (2008), “auto-descubriendo” a partir de dejar ver las costuras que la hacen. En el caso de “El proyecto de la bruja de Blair” vemos las costuras de un supuesto documental: el temblor de la mano que graba, los cortes abruptos, la mala imagen y sonido, los diálogos improvisados, las escenas “tras bambalinas”. En “S.P.I.” también se nos muestran las costuras de un supuesto proceso de producción que implica al “objeto encontrado”: las crepitaciones del vinilo, las distorsiones, las reverberaciones, el loop, las entrevistas, los recortes de programas de televisión. Pero sobre todo se pone en primera plana el elemento del *sample* y

⁴¹ Expresión que en el campo de la literatura hace referencia a dejar de lado el sentido crítico de lo factible cuando se es expuesto a una obra de ficción. Originalmente acuñada por el poeta inglés del siglo XIX Samuel Taylor Coleridge. Para más información: https://es.wikipedia.org/wiki/Suspensi3n_de_la_incredulidad

su propia naturaleza de objeto encontrado, que de alguna manera le evidencian al oyente un cierto proceso de producción del arte que se deja ver a sí mismo y evidencia sus propios límites e inspiraciones.

7.2.6. El *sample*, las marcas interfonográficas y su relación con el trabajo

7.2.6.1. El sentido del trabajo tras el *sample*

Varios autores (Reynolds 2016, Schloss 2001, Sewell 2013) resaltan que lo que es valorizado en gran medida no es la inclusión de *samples* solo por la inclusión de los mismos, sino que es cómo se trabaja con ellos. Aquí los sentidos de trabajo y esfuerzo sugeridos por las marcas interfonográficas entrarían en juego. Se señala que lo importante es reconocer “buenos” *samples* a partir de las fuentes, que no basta solo con tener acceso material a las mismas: “Su mayor ventaja era esa sensibilidad aguzada que les permitía detectar un potencial *sample* que otros no advertían” (Reynolds, 2016, p. 341).

Debido a esto creemos que varios artistas pertenecientes a la tradición de la música hip hop se preocupan por crear una estética sonora que da a entender que el sonido que ellos reproducen proviene de otra fuente y, sobre todo, que esa fuente ha sido tallada por el artista con esfuerzo y trabajo. Se pueden mencionar las marcas como la del sonido de un vinilo, la ecualización del audio para hacerlo sonar como que proviene de, por ejemplo, una radio antigua, o los skits que contienen “correos de voz” de otros artistas o personajes de la historia que quieren contar⁴², con la emulación propia para que parezca que proviene de un parlante de teléfono celular. Todas ellas son un esfuerzo por colocar a la grabación “en la verdad” (Foucault 2005, p. 37). También cuando Mir Nicolás nos muestra que está leyendo el libro “*The*

⁴² Varios artistas de renombre en el hip hop han utilizado el recurso de incluir correos de voz falsos en su música. Entre ellos se encuentran artistas como Kendrick Lamar, Dr. Dre, Eminem, Drake, Travis Scott, Dano Zionifik o Trueno, entre otros. Para más información acerca del uso de mensajes de voz en la música hip hop: <https://pitchfork.com/thepitch/1524-a-guide-to-voicemails-in-hip-hop/>

Creative Act: A Way of Being” (Rubin, 2023) en el *visualizer*⁴³ del disco “S.P.I.” nos está intentando sugerir el trabajo de fondo que tiene la obra y la cantidad de material que ha digerido un artista para llegar a crear, lo que genera una sensación de seguridad en el oyente de que lo que está por escuchar está de alguna manera curado y tiene una historia legitimadora detrás. Lo mismo puede llegar a ocurrir cuando, por ejemplo, en el despacho de un abogado aparecen estanterías repletas de tomos de derecho, hayan estos sido leídos o no, se le da la sensación al cliente de que el abogado es una persona instruída y que su palabra tiene un peso de “verdad” dentro de la disciplina, lo que suele venir atado a un costo monetario mayor.

7.2.6.2. La relación entre la autenticidad y la legitimidad

La manera en la que la música hip hop explicita sus fuentes es quizás la causa por la que las sutiles desviaciones de la norma en tanto a la lógica de la cita como en su proceso de producción son fuertemente castigadas por parte de la comunidad. Por ejemplo, el rapero canadiense Drake en su single “Taylor made freestyle” (2024), que fue lanzado en el marco de una riña con el rapero estadounidense Kendrick Lamar, utilizó emulaciones de figuras del hip hop como lo son los artistas 2Pac y Snoop Dog creadas a partir de herramientas de inteligencia artificial. Este suceso generó repudio por parte de la comunidad de oyentes de hip hop y Drake fue amenazado de ser demandado por parte de los que poseen la propiedad intelectual del difunto músico 2Pac⁴⁴.

Si la autenticidad se puede analizar en clave de qué tan veraz es uno al hablar de sí mismo, qué tan veraz es al hablar de otros y qué tan veraz es al hablar de su propia cultura (Moore, 2002), entonces la legitimidad se juega en

⁴³ Un *visualizer* es un tipo de videoclip que normalmente suele ser más simple que un videoclip corriente, a menudo presentando imágenes en loop. En el caso de “S.P.I.” se utiliza un mismo *visualizer* para diferentes canciones del disco: <https://www.youtube.com/watch?v=qIMpcYhZqdQ>

⁴⁴ <https://www.usatoday.com/story/entertainment/music/2024/04/24/drake-ai-tupac-shakur-estate-cease-and-desist/73446213007/>

torno a qué tanto derecho tiene alguien a enunciarse sobre estas cuestiones. Independientemente de qué tan veraz uno pretenda ser, un análisis sobre la legitimidad parece ser distinto, si bien los términos de autenticidad y legitimidad se tocan en varios puntos. Alguien más auténtico suele tener mayor legitimidad para hablar del tema en el que demuestra autenticidad. Pero alguien considerado auténtico para otros también se puede ver involucrado en actos ilegítimos, afectando así su autenticidad percibida.

Sobre los sentidos de apropiación legítima e ilegítima, Boon (2007, como se citó en Brøvig 2023) comenta que existe el sentido de ‘apropiación’, “*appropriation*”, en tomar algo y “hacerlo propio”, y también existe en tomar algo que resulte ‘apropiado’, “*appropriate*”, para uno mismo. En la primera definición se enfatiza en tomar algo “ajeno”, y en la segunda se enfatiza el tomar algo que es “apropiadamente propio” (Boon 2007, como se citó en Brøvig 2023). Aquí entran a su vez los sentidos de legitimidad y su relación con los sentidos de autenticidad ya mencionados. Nos ocuparemos de los sentidos de apropiación, refiriéndonos a la apropiación del *sample* y de la música ajena, más específicamente en el siguiente apartado.

7.3. Apropiación e identidad: la superposición de Mir Nicolás y Spinetta en *SP.I.*

7.3.1. La autenticidad como identificación a partir del *sample*

En esta sección nos interesa indagar acerca de la superposición de las figuras de Mir Nicolás y Spinetta en “SP.I.” a partir de los *samples* y los sentidos de autoría que los mismos implican. Creemos que se da una confusión entre ambos artistas en la obra presentada, no sólo a partir de la inclusión de *samples* de Spinetta que confunden la autoría de la obra a nivel musical, sino que también a nivel de los videoclips se da este fenómeno, al apropiarse Mir Nicolás del lugar que ocuparía Spinetta en una transmisión televisiva, como sucede en el videoclip “Intro + A o B”. Como ya mencionamos, continuaremos discutiendo los sentidos de apropiación de la música de Spinetta y qué implica para el estudio de la autenticidad.

Planteamos que en esta confusión tanto sonora como visual de ambos artistas es que podría llegar a darse un fenómeno de identificación. Según el *Online Etymology Dictionary* (2024), el sustantivo “*identification*” en inglés quiere decir “tratar a una cosa como lo mismo que otra” o como “el acto de asumir o probar que son lo mismo”. Y es probable que este sustantivo tenga raíces etimológicas, morfológicas, semánticas con “*identify*”, que tiene un significado parecido: “considerar como lo mismo” (*Online Etymology Dictionary*, 2024). Comparten la misma raíz etimológica con el término “*identity*”, en español “identidad”, que equivale a “igualdad, unidad, estado de ser lo mismo” (*Online Etymology Dictionary*, 2024). Esta palabra proviene del francés “*identité*”, que a su vez proviene del latín medieval “*identitatem*”, que a su vez proviene del latín “*idem*” (*Online Etymology Dictionary*, 2024). Las acepciones de estos términos remiten a un sentido de igualdad, en tanto se consideran a dos o más entidades como equivalentes en algún sentido. Creemos que el fenómeno de la identificación es pertinente para un estudio

acerca del uso de *samples* en la música y los sentidos de autenticidad que estos despiertan, debido a que un *sample* es justamente una equivalencia de las cualidades sonoras entre una grabación y otra. No dudaríamos en decir que la melodía principal que suena en “A o B” de Mir Nicolás es “la misma” melodía principal que la melodía de “Amenábar” de Spinetta Jade, y que hay una apropiación, en tanto tomar algo ajeno para un uso propio, de la melodía.

Es debido a estas razones que consideramos el fenómeno de la identificación como parte vital a la hora de construir los sentidos de autenticidad en la música construida a partir de *samples*. Adicionalmente, Moore (2002) también toma al fenómeno de la identificación como parte de la percepción de autenticidad en la música (p. 220). Específicamente se menciona una “autenticidad en segunda persona”, que, definida por Moore (2002), surge en el oyente cuando una interpretación musical crea la impresión de que la experiencia de vida del oyente está siendo validada (p. 220). Es decir, que esta forma de autenticidad está condicionada por la capacidad de la música de que los oyentes se sientan identificados con lo que la misma representa. Aquí la “verdad” está en que la música enuncie la “verdad” del oyente.

Nos interesa conocer cómo es que a partir del *sample* se puede tratar el fenómeno de la identificación, tanto en cómo se podría demostrar su manifestación en el artista, y a la vez, en cómo se podría demostrar su manifestación en su manifestación en la audiencia. Para esto debemos definir qué entendemos por “identificación”. Específicamente nos va a interesar el trato de Spinetta como ícono y el empleo constante de material referido a Spinetta utilizado a lo largo del álbum. Esto es debido a que, además de que la abreviación “SP.I.” refiere a “Spinettaje Intenso”⁴⁵, se hace un uso reiterado de *samples* extraídos de su música en “SP.I”.

⁴⁵ Como se hace notar en algunas entrevistas a Mir Nicolás. También se menciona la frase “Spinettaje intenso” a lo largo del disco.

7.3.2. El fenómeno de la identificación y psicología de las masas en Freud (1924)

Ya mencionamos las raíces etimológicas del término “identificación” o “*identification*”, pero yendo a un texto importante que ha tratado el fenómeno de la identificación creemos que un buen punto de comienzo para empezar a esclarecer esta cuestión lo podemos encontrar en el texto “Psicología de las masas y análisis del yo” de Freud (1924). Hay que hacer notar que Freud (1924) toma la identificación como un fenómeno que surge en un ser humano. En su trabajo, Freud (1924) define a la identificación como la primera exteriorización de ligazón afectiva hacia una persona (p. 99). La persona que se identifica con un objeto desea verter sobre sí las propiedades del modelo con el cuál se identifica (p. 100). Es decir, desea imitar las propiedades de una persona, representación de una persona o imagen que se toma como modelo.

Esta explicación se da en el marco de su teoría de la psicología de las masas. Una masa en este texto es definida como un conjunto de personas que están unidas entre sí por lazos libidinosos (Freud, 1924, p. 88). Un lazo libidinoso es un lazo afectivo de “amor” entre individuos, se puede referir al amor con una meta sexual, al “amor filial y el amor a los hijos, la amistad y el amor a la humanidad” (Freud, 1924, p. 86), incluso al amor hacia “objetos concretos o ideas abstractas” (p. 86). Las manifestaciones de amor que sugiere Freud (1924) son aquellas que impulsan a uno a sacrificarse por otro, aproximarse a ese otro (p. 86). La identificación es un lazo libidinoso de “amor”, el imitar a un otro, el apropiarse de sus características, sea una persona o una idea abstracta sería considerado un acto de “amor” según Freud (1924). Nos hace falta averiguar dónde entraría el sentido de sacrificio que señala Freud (1924) a la hora de imitar a una persona o idea abstracta. Próximamente lo señalaremos en el análisis de “SP.I.”.

También nos interesa su análisis sobre el fenómeno de las masas artificiales. Las masas artificiales, según Freud (1924), “emplean cierta compulsión externa para prevenir su disolución” (p. 89). El individuo que integra una masa artificial no tiene la opción de abandonar a la masa, y de hacerlo sería penado con rigurosidad (Freud, 1924, p. 89). Se brindan los ejemplos del ejército y de la Iglesia católica, en tanto conjunto de creyentes. En el caso del ejército sobre el cual escribe Freud (1924), el individuo se encontraba automáticamente a disposición del mismo por ser ciudadano de la nación a la que correspondía el ejército. En el caso de la Iglesia, según la lógica cristiana, uno cuando nace ya se encuentra en el reino de Cristo, donde se profetiza el amor del mismo para el prójimo. Freud (1924) hace notar que en ambas masas hay un jefe, el general en el ejército y Cristo en la Iglesia, y la particularidad que tiene este jefe es que ama por igual a todos los individuos de la masa (p. 89). Se postula este amor que se siente por parte del líder como una ilusión de la que depende la estabilidad de la masa (p. 89), sin el amor percibido de Cristo en la comunidad cristiana no existiría la comunidad de los creyentes. Y sin el amor del general a los integrantes de un ejército, entiéndase que llega según el orden jerárquico del aparato que acerca al cadete al cuerpo del ejército, el ejército se desbandaría. Además de este vínculo libidinoso entre el individuo que forma parte de la masa y el jefe, también existen lazos libidinosos entre individuos en la justa medida de que el jefe los ama a todos por igual, y, así se configura, según Freud (1924) una doble ligazón libidinoso, entre individuos y el líder, y entre individuos (p. 91).

Debido a lo expuesto anteriormente, podemos ver enlaces entre el fenómeno de la identificación y la adhesión a una masa. En el trabajo de Freud (1924) se procede a explicar que el fenómeno de la identificación se da dentro de una comunidad afectiva: se da una ligazón con el conductor de identificación por parte de sus integrantes, y se da otra ligazón entre

integrantes debido a este primer vínculo común con el objeto de amor (p. 101). Freud (1924) dice: “Mientras más significativa sea esa comunidad, tanto más exitosa podrá ser la identificación parcial y, así, corresponder al comienzo de una nueva ligazón” (p. 101). Trasladándolo a este trabajo, el disco “S.P.I.” y las constantes menciones a Luis Alberto Spinetta que encontramos dentro del mismo, nos preguntamos si la figura de Spinetta, y sus diversas representaciones, así como aparecen dentro del disco “S.P.I.”, no podría ser considerada como una figura a la cual se pone en el lugar de “líder” para lo que es la comunidad de oyentes de la música de Spinetta. Esta comunidad, debido a la magnitud del trabajo de Luis Alberto Spinetta podría incluso a escalar a la altura de la comunidad de oyentes de música argentina, incluso latinoamericana, pero vamos a quedarnos antes de cualquier análisis con el fenómeno de la identificación de la comunidad de oyentes de Spinetta.

7.3.3. La psicología de las masas aplicada al rock nacional: Spinetta como ícono de la música argentina

El argumento de por qué considerar a la comunidad de oyentes de la música de Spinetta como una comunidad afectiva parece ser sencillo: la figura de Spinetta manifiesta amor a sus oyentes a través del “regalo” de su música, que se puede considerar un sacrificio de sí debido a que se trata de trabajo para un otro y de pretensión de aproximación al oído del oyente, estos oyentes también demuestran afecto a la figura de Spinetta y entre los propios oyentes debido a su admiración conjunta a Spinetta en primer lugar. El fenómeno de la identificación se da entonces de los oyentes hacia la figura de Spinetta, los oyentes desean tener rasgos de su figura, ya sean entendidos estos rasgos como virtuosismo, creatividad, repercusión, fama, inmortalidad en la historia de la música.

Mediante la recopilación de archivos periodísticos y educativos, Favoretto (2022) postula a la figura de Spinetta como mito de la cultura argentina. En

esta postulación se entiende al mito como un producto que conecta al individuo con una sociedad al explicar su historia, sus orígenes, sus luchas y sus creencias (Favoretto, 2022, p. 22). A través del trabajo de Campbell y Moyers (1988) en “*The Power of Myth*”, Favoretto (2022) sugiere que es posible que los artistas trasciendan al estado de mito para una población particular al convertirse en un “modelo de vida” y en una referencia cultural (p. 22). De esta manera, Spinetta se transformaría en un héroe para la cultura musical argentina, adquiriendo rasgos de divinidad en la concepción colectiva, no solamente siendo celebrado sino también adorado (Favoretto, 2022, p. 14).

En el sentido de este trabajo, también es importante remarcar a la figura de Spinetta como originaria del rock latinoamericano. Esto es debido a que en muchos casos es asociada la “originalidad” con la “autenticidad”. Favoretto (2022) enmarca los orígenes del músico en el contexto de “las dictaduras militares y la represión política y social de las décadas de los sesenta, setenta y parte de los ochenta” (p. 21). Spinetta fue uno de los pioneros del rock en español latinoamericano, ya existían bandas de rock en latinoamérica como por ejemplo “Los Shakers”⁴⁶ en Uruguay en la década de los sesenta, pero estos cantaban sus canciones en inglés. Spinetta fue uno de los primeros en traducir el rock al rioplatense, tanto en la traducción literal de las letras como en la selección de referencias locales que crean una conexión con el barrio, la ciudad, su país y la región (Favoretto, 2022, p. 40).

Es por estas razones que Favoretto (2022) considera a la comunidad de oyentes de Spinetta como una comunidad afectiva en donde se da una ligazón personal y entre individuos con la figura del artista (p. 25). Acerca de esta comunidad, Favoretto (2022) menciona: “los seguidores de Spinetta, (...) los que experimentan una comunión con cada una de sus canciones como si ellas

⁴⁶Para más información: https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Shakers

estuvieran expresando de alguna manera eso mismo que ellos sienten pero que no han podido manifestar” (p. 25). Esto resuena con lo establecido por Moore (2002) cuando se menciona a la “autenticidad en segunda persona”, en tanto es definida como la identificación del oyente en una obra artística (p. 220), como ya se mencionó al comienzo de esta sección.

Nos interesa este tema debido a que pensamos que la inclusión de *samples* en una obra es de alguna manera “imitar” el sonido de otro artista. Incluso se podría debatir si presentar *samples* de Spinetta no es una manifestación de deseo de adquirir sus rasgos, en este caso literalmente la de las cualidades sónicas de su obra en tanto un *sample* es un análogo perfecto de una grabación original. Esto es justamente lo que nos interesa en este apartado. Queremos preguntarnos si un *sample* a un artista, o a un género en concreto no podría considerarse como una manifestación de amor a través de la puesta en práctica del fenómeno de la identificación en una obra artística. Y si esta muestra de amor no refuerza también los sentimientos de identificación entre los oyentes que escuchen el disco.

7.3.4. El canto sirénico como mecanismo de identificación en la música según Sloterdijk (2017)

En el ámbito del arte musical, nos parece pertinente el aporte de Sloterdijk (2017) en su obra “Esferas I” para entender mejor el fenómeno de la identificación dentro de una comunidad de oyentes de un artista. Específicamente nos interesa el capítulo “Estadio-Sirenas”, en donde se desarrolla una concepción psicoacústica sobre la conmoción del sujeto en tanto su actitud frente a lo que escucha sea la de una atención crítica o no (Sloterdijk, 2017, p. 433). Se pone en juego como un sujeto puede llegar a conmocionarse por las palabras de líderes como “sacerdotes, políticos, representantes” (Sloterdijk, 2017, p. 433), poniendo en suspensión una constante vigilancia de la veracidad de un discurso. Sloterdijk (2017)

entonces sostiene que “la subjetivación crítica se basa en la des-fascinación en tanto contención en conmoverse” (p. 134). Es importante observar las relaciones entre lo planteado por Sloterdijk (2017) y lo planteado por Groys (2008), en tanto el “efecto de sinceridad” postulado por Groys (2008) se enlaza directamente con la suspensión de una tela de juicio a la hora de escuchar un enunciado debido a que este crea la impresión en el oyente que el mismo se está auto-develando y mostrando algún tipo de “verdad”. Y cuando esta “verdad” está presente es porque ya está de alguna manera exenta de cuestionamiento. Por esto consideramos que Sloterdijk (2017) podría aportar a este trabajo, ya que el mismo trabaja sobre la conmoción auditiva que puede llegar a sufrir un oyente. Y, en un trabajo que involucra tanto el arte musical como el efecto de sinceridad provocado por la misma, su trabajo parece pertinente.

Refiriéndose al episodio de las sirenas en el canto XII de la Odisea, Sloterdijk (2017) intenta explicar cómo es que los navegantes son seducidos frente al canto sirénico, cómo bajan la guardia y se ven conmovidos por su canto. Se expone que las sirenas no tienen un repertorio propio, sino que el repertorio que cantan siempre es el del navegante (Sloterdijk, 2017, p. 439). Sloterdijk (2017) señala que sus voces no son ni siquiera consideradas bellas, más bien son señaladas como “chillonas”, pues su carácter de irresistible no reside en sus cualidades sónicas, sino que se canta desde el otro al cuál se quiere seducir (p. 439). “Las cantantes fatales componen sus canciones en el oído del oyente: cantan desde la laringe del otro” (Sloterdijk, 2017, p. 439). Así es como a Odiseo, al pasar por la isla de las sirenas, se le entonan versos heroicos que podrían ser cantados por aedos; en este canto de su propia gloria es que Odiseo se ve seducido (Sloterdijk, 20017, p. 440). Es entonces que la eficacia y la infalibilidad del canto sirénico reside en su capacidad de cantar los anhelos del oyente, sus deseos, como se querría ver él (Sloterdijk, 20017,

p. 441). Odiseo venía de ser un héroe en la guerra de Troya, entonces el canto de las sirenas tomó la forma de su anuncio triunfal como héroe y en la fanfarria de sus vivencias en el retorno a través del Egeo. Pero las sirenas no lo cantan de la misma manera en la que se canta la Odisea, “como emblema de una forma nueva, postheroica de humanidad”, sino que se canta a Odiseo como un héroe entre héroes donde el único cantado es él (Sloterdijk, 20017, p. 442).

Si combinamos la noción del canto sirénico de Sloterdijk (2017) con el fenómeno de la identificación de Freud (1924) entonces podemos observar cómo efectivamente lo que se da en el canto sirénico, y lo que hace que el oyente se sienta atraído por el mismo, es el fenómeno de la identificación. Odiseo se siente identificado con su propio canto ya que el desea adquirir los rasgos de ese otro cantado y eso genera en él las ganas de aproximación a su otro cantado que de no haber sido restringido por sus propios compañeros lo hubieran conducido a la muerte por atrofia de las sirenas. El otro cantado en el que se siente identificado Odiseo es el Odiseo héroe cantado por las sirenas. Al navegante que pasa por la isla de las sirenas y escucha su canto se le manifiesta entonces el vínculo libidinoso con un modelo con el que se quiere sentir identificado. “(...) si tal música ha de resultar irresistiblemente dulce para cada uno de esos oyentes cantados-cantantes, es porque presenta al héroe su deseo constitutivo como realizado” (Sloterdijk, 2017, p. 442). Sloterdijk (2017) se pregunta si el fenómeno del canto sirénico no es el mismo que se acciona en la música popular en tanto “seducen a sus oyentes en la medida en que promete convincentemente la entrada en escena decisiva del sujeto en el núcleo-canción” (Sloterdijk, 2017, p. 444). Aquí es donde se intersecta el análisis de la música popular con el fenómeno de la identificación en los oyentes.

7.3.5. El *Sample* como acto de amor: rastros de identificación en *SP.I.*

7.3.5.1. Identificación con Spinetta en *SP.I.*

Debido a todo lo anteriormente expuesto, ya indicamos entonces que nos interesa entonces cómo podría ser posible este fenómeno de identificación en el disco “SP.I.” a través del empleo de los *samples*. Además establecimos que los fanáticos de una figura pop puede ser considerada como una comunidad afectiva según lo establecido por Freud (1924). En esta comunidad se darían lazos de identificación con el líder de la misma. En el caso de la comunidad de oyentes de Spinetta, este líder sería su figura y su obra.

Uno de los primeros indicios que tenemos acerca de esta identificación es la presentación de un *sample* de una figura popular en sí. *Samplear* es literalmente tomar un objeto ajeno para insertarlo dentro de la propia obra, es copiar los rasgos sónicos de un autor para sí mismo, aún cuando el fragmento copiado es intervenido. Cuando se *samplea* “Amenábar” de Spinetta Jade durante “Intro” y “A o B” creemos que se pone en primer plano una identificación de Mir Nicolás con la figura de Spinetta en tanto las grabaciones de Mir Nicolás adquieren los rasgos de las grabaciones de Spinetta. Y es importante resaltar, aunque parezca redundante, que se adquieren los rasgos de aquello por lo que se le reconoce y aquello que es el objeto de amor de la comunidad: la música. También cabe destacar que se copian sus rasgos físicos y mediáticos en el videoclip “Intro + A o B”, ya sea a partir de la imitación del lugar físico-mediático del lugar de Spinetta en el programa *Badía y Compañía* (1983) o del mismo *sample* del documental “Quizás porque” (2011) que retrata una entrevista a Luis Alberto Spinetta, voz e imagen incluidos.

Creemos que es en esta muestra de amor de Mir Nicolás por Spinetta que el oyente fanático del mismo se puede sentir identificado con la obra. En la identificación compartida con Spinetta es que reside la autenticidad en

segunda persona. Esto es porque según Freud (1924) los lazos libidinales con el objeto de amor son los que sostienen a la comunidad, y en el reconocimiento de un otro que ama al mismo objeto que uno mismo es que se genera la ligazón libidinal con otro miembro de la masa. Esta es la doble ligazón libidinal. El sentimiento de comunidad a partir del *sample* podría ser generado entonces a partir de la demostración de amor hacia el *sampleado*, en tanto se explicita el vínculo libidinoso de la identificación al copiar los rasgos sónicos del objeto amado. Sin embargo esto no quiere decir que todo *sample*, o cita, se tenga que tomar como una demostración de amor. En este caso el uso de *samples* cobra un sentido de homenaje, en tanto su inclusión cobra una función evaluativa positiva de la música que se *samplea*, pero si fuera en un sentido peyorativo de lo *sampleado* estaríamos hablando de un sátira (Brøvig, 2023).

7.3.5.2. ¿Quién canta en el *sample*?: autoría, identificación y confusión

Anteriormente hablábamos de cómo las figuras de Nicolás Mir y la de Spinetta se confunden en el disco “S.P.I.”. Esta confusión también se da a nivel del *sample*, ¿estamos escuchando a Spinetta o a Nicolás? Esta confusión quizás sea más evidente y extrapolable a otros artistas y otros casos de sampleo cuando tenemos en cuenta que ha habido diversas demandas de artistas por uso indebido de su material al ser este *sampleado* por otro (Brøvig, 2023). Reynolds (2016) establece lo siguiente: “En cierto sentido -ni literalmente cierto ni forzosamente metafórico-, el *sample* es sinónimo de esclavitud: trabajo involuntario separado de su medioambiente original y puesto al servicio de otro contexto con el objetivo de generar ganancias y prestigio para otros” (p. 334). Se pone de manifiesto el trabajo del otro al que se *samplea* y se pone en juego la autoría de una obra. Reynolds (2016) menciona que algunos autores señalan que el sentido de autoría y originalidad propio del mundo occidental globalizado actual pone al autor como una

persona o conjunto de personas individuales, mientras que otras culturas tienen una “noción de autoría mucho más laxa y colectiva” (p. 334). Y una de estas culturas en las que el concepto de “propiedad intelectual” es difuso y no está atado a un individuo en específico es la cultura de la música negra de la cuál se origina el hip hop (Relats, 2002, p. 195). Cultura en la que “(...) siempre ha habido artistas cantando la misma canción. La creación ha sido más interpretación que composición” (Relats, 2002, p. 195). Vale la pena preguntarse si el uso de obras ajenas no está presente en cualquier tipo de manifestación artística humana, en una concepción intertextual del texto se contestaría que sí, al considerarse cualquier texto como un mosaico de otros que lo preceden (Kristeva, 1981). Pero es en el caso específico del *sample*, o de la cita explícita, que se pone en primer plano esta intertextualidad. Se nos muestra una explicitación de la identificación con Spinetta, y en esa identificación es que el oyente se puede ver reflejado. En palabras de Reynolds (2016), “la música es un autorretrato del artista como consumidor” (p. 164).

Las reflexiones de Reynolds (2016) con respecto a la autoría de una obra y la inclusión de material reciclado en la misma genera algunas reflexiones que requieren también señalar la ambivalencia del fenómeno de la identificación según lo expuesto por Freud (1924, p. 99). Freud (1924) señala que el sentimiento de identificación es ambivalente en tanto “puede darse vuelta hacia la expresión de la ternura o hacia el deseo de eliminación” (p. 99). Se menciona que es en la “devoración” del objeto amado en donde se asemeja y se aniquila al mismo (Freud, 1924, p. 99). El artista se muestra como un consumidor que ama y elimina de alguna manera a sus maestros. La primera expresión de la ternura y amor ya la señalamos, es la del sentido de homenaje de la obra. Pero también creemos que el deseo de eliminación se da en la confusión de las figuras, y las autorías, de Mir Nicolás y la de Spinetta. Hay

una especie de suplantación de la identidad que se da, no solamente a nivel de código musical, sino también, como se mencionó antes, en el código del videoclip: la puesta en escena que da a entender una presentación en vivo de Spinetta en donde vemos en realidad a Mir Nicolás. Una frase de Reynolds (2016) que resume de buena manera este fenómeno del uso del *sample* es la siguiente: “tomar un segmento de tiempo vivo -eso es, justamente un *sample*- y encadenarlo en un loop no es sólo una apropiación: es una expropiación” (p. 334).

Sloterdijk (2017) también, al hablar del estadio-sirenas como estadio de la conformación del yo a través de la escucha del auto-motivo musical (p. 444), señala este sentido fagotizador de la identificación. Opinamos que la conformación del yo está ligada a los sentimientos de identificación con los diferentes “héroes” presentes en las canciones. Los héroes son homenajeados a partir de la canción, como lo fue Odiseo cuando las sirenas cantaban sobre él, y es en este homenaje entendido como homenaje en el que se da el efecto de identificación. Sloterdijk (2017) hace notar la relación entre los cantos con función de homenaje y el canto sirénico: “erigen monumentos tonales, pabellones de gloria o túmulos sonoros, de los que han salido los héroes para seguir resonando en el oído de las siguientes generaciones” (p. 445). Además plantea que el oyente bajo el efecto-sirenas desea ponerse en el lugar del héroe, sustituyéndolo de alguna manera. En este sentido, el homenaje se desplazaría del héroe cantado hacia la figura del oyente, sustituyendo al héroe por uno mismo. El homenaje a Spinetta, como héroe de la música argentina, se desplaza hacia la figura de Mir Nicolás, y es en este desplazamiento del homenaje que el oyente toma también como propio. El homenaje no solo es un movimiento que involucra al homenajeados, sino que resuena a partir del que homenajea.

Fisher (2018) también va a señalar una ambivalencia en la evocación de voces ajenas en el discurso, pero esta ambivalencia se señala desde el punto de vista de quién la evoca. El que evoca estas voces es poseído por las mismas, pero “también es un desposeído, de su propia identidad y de su propia voz” (Fisher, 2018, p. 78). Fisher (2018) resalta la sustitución de los rasgos del evocador por los del evocado.

7.3.6. Identificación y sinceridad: el *sample* como homenaje y suplantación

7.3.6.1. El efecto de sinceridad a través de la identificación

Ocupándonos de los objetivos de este trabajo, creemos que el sentido que señala Fisher (2018) de “escaparse” hacia otras identidades y subjetividades de alguna manera refuerzan los sentidos de cita y el efecto de sinceridad producidas por las mismas. Si se logra borrar por completo la percepción del intermediario de la cita de la superficie mediática, entonces la cita va a parecer más “directa”, como si el mismo autor nos la dijera y no un mero portavoz. Esto es, a partir de la sustitución de los rasgos del intermediario por los del autor. Nos preguntamos si en la confusión que se da entre artistas no se genera una impresión de que la cita al artista con el que se confunde el artista intermediario está siendo más sincera. El efecto de sinceridad, en este caso, se generaría en una primera instancia en torno a la representación del citado. En la eliminación o difuminación del intermediario a partir de la imitación, la cita y el citado se acercan. Se lograría así una impresión de que la representación del citado es más sincera, porque se da la impresión de que muestra al citado “tal como es” sin la participación de un intermediario. Esto es lo que Moore (2002) denominaría como un caso de autenticidad en tercera persona, que es la representación de un otro que se encuentra por fuera del acto comunicativo. Se da la impresión de que la representación del otro al que se cita es más sincera.

En una segunda instancia, otro efecto de sinceridad es logrado, pero este efecto actúa sobre la impresión de aquel que cita. Ya mencionamos con anterioridad la función de la cita en el efecto de sinceridad producido acerca de aquel que utiliza la cita ajena (Groys, 2008, p. 148). Creemos que esta función puede ser potenciada por la idea anteriormente planteada, la de la representación sincera del otro. Así, la impresión de que la cita es directa gana más fuerza y, por lo tanto, la lógica de que el efecto de sinceridad generado por el enunciador es mayor debido a que el mismo se apoya sobre enunciados ajenos también se ve potenciada. Esto es lo que para Moore (2002) implicaría una autenticidad en primera persona. Es de esta manera que podemos observar cómo ambos sentidos de autenticidad, el de hablar sobre otros y el de hablar sobre uno mismo se pueden llegar a complementar.

Otros autores han hecho notar el sentido de homenaje del uso de *samples* dentro de la tradición de la música hip hop. Rose (1994) señala el *sample* dentro del hip hop como una manera de rendir homenaje dándole voz a un otro para ayudar al que samplea a decir lo que quiere decir (p. 45). El mismo Mir Nicolás le adscribe una naturaleza de homenaje a su obra que surge en parte del uso de *samples* y menciones a otros artistas⁴⁷. De esta manera podemos encontrar conexiones entre la identificación, en tanto tomar elementos de un otro para incorporarlos a uno mismo, y el homenaje. Sloterdijk (2017) también hace notar el lugar del homenaje a grandes figuras a partir de su reproducción en el canto. El autor establece que existe un “sistema de distribución de fama” que coloca a las figuras que acumulan dicha fama en las alabanzas cantadas por una masa (p. 450). Sloterdijk (2017) habla específicamente de “la vida de un individuo que ha conseguido convertirse en canción” (p. 450) como el punto más álgido que puede llegar a alcanzar un individuo dentro de la consideración de una masa (p. 450). Esta canción es cantada por los individuos de la masa (Sloterdijk, 2017, p. 450).

⁴⁷ Esto se menciona en la siguiente entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=Qc3VSnZ4PSw>

Así, no sería extraño pensar que los individuos homenajean a los famosos a partir de darles lugar en sus propias voces, ya que la canción debe de ser cantada, o reproducida, por alguien para que exista y conviva dentro del seno de la vida social. ¿No podría ser éste el mismo mecanismo que existe en la reproducción de *samples*? Sloterdijk (2017) señala que “cuando se consigue enlazar el efecto-sirenas con el efecto-panteón la onda sonora de la cultura se expande en los sujetos discreta e irresistiblemente” (p. 450). Este último fragmento no se consigue explicar del todo, ya que no se menciona el “efecto-panteón” a lo largo de la obra. Creemos que puede ser entendido como un conjunto de figuras de alto valor simbólico dentro de una cultura específica, como los “referentes” de cierta cultura. Por ejemplo, la cultura de la música argentina tiene sus referentes: Spinetta, Astor Piazzolla, Mercedes Sosa o Charly García son músicos que han recibido el suficiente reconocimiento como para ser considerados figuras de la música argentina. Consideramos que al *samplear* a estos exponentes se consigue establecer lazos de homenaje a estas figuras a la vez que confundirse con las mismas, situándose el que toma fragmentos de estas figuras al lado de las mismas.

7.3.6.2. Identidad, sacrificio y economía simbólica en la cultura musical

De la mano del “sistema de distribución de fama” que menciona Sloterdijk (2017), Groys (2008) va a hablar sobre el surgimiento del “rostro” y de la “personalidad” a partir del intercambio simbólico que se da dentro de una economía simbólica (p. 161). Para esto se va a basar en el texto *Ensayo sobre el don* (Mauss, 2009). Según Groys (2008) esta economía es la economía del regalo, la del intercambio de dones (p. 159). Se brinda el ejemplo del relato de Jesucristo, y cómo se sacrificó por la humanidad, así los cristianos sentirían que la sociedad se siente obligada a Jesucristo, ganando la figura de Jesucristo un gran poder simbólico (pp. 159-163). Así es que vemos cómo no necesariamente los sujetos de esta economía tienen que ser personas de carne

y hueso, sino que se ven también involucrados “los dioses, los espíritus y los muertos” (Groys, 2008, p. 159). Es en esta economía simbólica que el sacrificio hacia los dioses, que es materialmente la destrucción de bienes, se entiende como un intercambio del cuál se espera obtener una recompensa (Groys, 2008, p. 159). Pero también los cantos de alabanza, es decir, el empleo de esfuerzo y tiempo para cantar a la figura de Jesucristo podría ser visto como un sacrificio.

Quizás sea en esta lógica que se puede entender al homenaje como un sacrificio, y, como menciona Freud (1924), como una muestra de amor. El homenaje artístico es dedicar un cierto tiempo y trabajo para crear una obra que celebre a otra figura. Lo que se sacrificaría es el tiempo y el trabajo hacia la figura homenajeada. Y puede ser que tomemos el uso de *samples* en la música como un homenaje al *sampleado* (Rose, 1994, p. 45), ya que se están utilizando los medios del que *samplea* para darle un lugar al que se está citando.

En la interpretación de Mauss (2009), Groys (2008) interpreta que, según el autor, solamente a partir del intercambio simbólico es que una persona puede ser poseedora de una identidad, es decir, que solamente se poseería una identidad al copiar los rasgos de una identidad anterior (pp. 160-161). Creemos que evidentemente esta interpretación se complementa con el fenómeno de la identificación propuesto por Freud (1924), no solamente en la raíz etimológica compartida por ambas palabras “identidad” e “identificación” (Online Etymology Dictionary, 2024), sino también por el funcionamiento de ambas a partir de la imitación del comportamiento y rasgos humanos para la creación de una nueva individualidad. Es importante resaltar que para Groys (2008) los límites de las personalidades de los individuos no se disuelven al imitar a un otro, sino más bien que están lo suficientemente bien delimitadas en la superficie mediática como para poder definirse como un individuo único

centralizado, aunque imite rasgos de un objeto u otro (p. 161). Trasladándose al campo que nos compete, Groys (2008) podría indicar que, aunque una grabación contenga fragmentos *sampleados* de otra, aún así los límites de ambas grabaciones están lo suficientemente delimitados como para reconocerlas como dos grabaciones diferentes, aunque una contenga fragmentos de la otra. En el plano de la industria musical esto se debería a que las entidades de lo que hoy conocemos como “canciones” son archivos específicos que pueden ser distribuidos y reproducidos en una variedad de medios, además de contar con un aparato legal que rige los derechos de autoría, regalías, distribución y reproducción de dichos archivos.

Por otro lado, hay quienes defienden al remix⁴⁸ como la “versión moderna de la colaboración” en tanto los artistas pueden manipular sus grabaciones y componer sin siquiera conocerse (Freire, 2002, p. 491). Freire (2002) defiende que el hecho de que se realicen remixes a la obra de un artista, atribuye una cierta credibilidad al remixado (p. 490). Quizás esta credibilidad atribuida que menciona el autor se deba a que los demás artistas reconocen como obra fértil a la obra original que remixean. Freire (2002) menciona que los remix sugieren o “dejan en entredicho la gracia y capacidad evocadora de la primera, ‘auténtica’, ‘genuina’ versión” (p. 490). Puede ser que aquí entre también en juego el sentido de homenaje antes discutido, y esta posible credibilidad sea atribuida a partir del homenaje que supone un remix. Se pone también en tensión al *mainstream* y al *underground* con respecto a la autenticidad en este texto. Se indica que los artistas *mainstream* buscan remixers para conseguir esta credibilidad antes mencionada (Freire, 2002, p. 491), pero esta idea es discutible ya que no sabremos nunca las intenciones detrás de las acciones de una persona o si siquiera es consciente de esta supuesta credibilidad. Este problema también surge al sugerir que el artista

⁴⁸ “Remix” o “Remezcla” es la acción de tomar una mezcla musical y manipularla, re-imaginarla, escuchar a la mezcla original de otra manera. Ya que se toma una grabación ajena para su manipulación, el parentesco con el *sample* resulta innegable.

underground remixa o es remixado por amistad con otros artistas, ya que no busca la credibilidad que ya poseé (Freire, 2002, p. 491). Sin embargo, es interesante la postura planteada de que el remix dentro de “escenas más o menos localizadas (...) posibilita una identidad comunitaria más fuerte, una escena más fértil y, por tanto, más viva, más atractiva” (Freire, 2002, p. 491). Esta idea nos interesará discutirla en el siguiente apartado.

7.3.7. Sinceridad a partir de la copia

Por lo anteriormente expuesto en esta sección podemos afirmar que, al estudiar el fenómeno del *sample* y el efecto de sinceridad que puede ser producido a partir del mismo dentro de las grabaciones musicales, es importante tener en cuenta los fuertes sentidos de autoría que se desprenden a partir de la imitación de obras ajenas y cómo estos sentidos afectan la sinceridad percibida de una obra. Esto no solamente sucede entablando relaciones con la propiedad intelectual como lo es entendida en el mundo legal. Este es un mundo en el que se puede acusar de plagio a una pieza, entendiendo el plagio como una imitación de una obra ajena que se hace pasar por “original”⁴⁹, lo que calificaría al artista como “mentiroso” al no ser honesto con respecto a su proceso creativo, sino que también la implementación de fragmentos de obras ajenas puede resultar provechoso hacia la sinceridad percibida de una obra si nos abstraemos al plano del análisis del efecto de sinceridad brindado por Groys (2008). En este análisis, una obra musical que copia los rasgos de otra podría ser considerada más sincera, tanto en la representación del artista que realiza la obra como en la representación del artista citado. Pero, siguiendo los lineamientos de Freud (1924) y Sloterdijk (2017), también nos llama la atención el posible efecto de sinceridad que puede ser logrado en la identificación del oyente con lo que

⁴⁹ Por lo ya discutido anteriormente, cabe aclarar que esta originalidad está vista desde una perspectiva de la creación artística individual en contraposición con la creación artística colectiva. Para más información consultar Reynolds (2016).

escucha a través de la evocación a figuras ya establecidas como referentes dentro de una comunidad cuando el oyente forma parte de dicha comunidad.

7.4. La nación imaginada

7.4.1. El hip hop como expresión de lo local

En el mundo de la música hip hop existe una fuerte ligazón entre identidades y localidades. Se puede observar un movimiento hip hop global, donde las formas artísticas como la música, el graffiti o el breakdance se han diseminado a lo largo del mundo. En Argentina la popularización de la cultura hip hop se vio truncada en sus orígenes debido al régimen de la última dictadura cívico-militar argentina que se extendió desde el golpe de estado de marzo de 1976 hasta la transición a la democracia en diciembre de 1983 (Biaggini & Ruggiero, 2022). Durante la dictadura se ejerció la censura sistemática de diferentes periodistas, artistas, intelectuales, activistas, que pudieran llegar a representar una amenaza para el gobierno. Se prohibieron así las manifestaciones de índole artística en espacios públicos (Biaggini & Ruggiero, 2022), lugar que había sido vital para el advenimiento de la cultura hip hop en Nueva York (Rose, 1994,). A su vez, el breakdance tendría sus primeras manifestaciones en la cultura argentina en el ámbito de los locales bailables, siendo este el primer elemento de la cultura hip hop en aparecer en el país (Biaggini & Ruggiero, 2022). Esto fue debido a su vinculación con la música disco y su interpretación “complaciente” con la situación política en contraposición con otros movimientos artísticos juveniles como el rock (Biaggini & Ruggiero, 2022). Debido a esta vinculación con la música disco y funk es que algunos álbumes de rap empezaron a lanzarse oficialmente al mercado argentino, figurando como álbumes de música disco o funk, evitando la censura estatal (Biaggini & Ruggiero, 2022). Poco a poco, con el regreso de la democracia, el levantamiento de la censura, la importación de música hip hop y películas extranjeras que retratan el movimiento, el surgimiento del graffiti en la región, competencias de freestyle y el éxito económico que representaron ciertos artistas de hip hop en el mercado argentino, es que el

movimiento fue ganando popularidad y consolidación (Biaggini & Ruggiero, 2022).

Al día de hoy el movimiento hip hop en Argentina ha alcanzado un desarrollo amplio y heterogéneo. En el mercado de la música resaltan aquellos que han logrado éxito internacional y hoy se encuentran entre los más escuchados de la región: músicos como Wos, Trueno o Duki, los tres surgidos de las batallas de freestyle, son algunos de los que gozan de mayor popularidad (Biaggini & Ruggiero, 2022). Sin ser tan escuchado a nivel global como los raperos mencionados, Mir Nicolás y su disco “SP.I” se inserta en esta tradición de la música hip hop argentina.

Díaz (2023) determina lo siguiente: “(...) the ways in which hip-hop culture functions can be seen in both local and global communities, with said communities disseminating their own regional cultures upon both fronts”⁵⁰ (p. 28). Creemos que un ejemplo de esto se da a lo largo de la obra “SP.I”, mezclando signos propios de la cultura hip hop global y signos de la música regional argentina. Es debido a la globalización masiva del hip hop que se ha movido a través de tantos contextos diferentes a lo largo de medio siglo de historia, que resulta imposible establecer sentidos únicos de autenticidad en el movimiento (Díaz, 2023, p. 25). El título completo de “SP.I.” es Spinettaje Intenso⁵¹ y se *samplea* mucha música argentina, pero también se *samplea* a Nas, se menciona a Mobb Deep, a Beyonce, entre otros artistas pertenecientes a la esfera del hip hop global, donde el principal exponente es el hip hop anglosajón.

Es importante remarcar las diferentes escenas globales y locales porque si queremos estudiar un sentido de “autenticidad” en el mundo del hip hop es

⁵⁰ “Las maneras en las que funciona el hip hop se puede observar tanto en las comunidades globales como en las locales, donde dichas comunidades diseminan su propia cultura regional”

⁵¹ Así lo señala el mismo Mir Nicolás en la siguiente entrevista:
<https://www.youtube.com/watch?v=Qc3VSnZ4PSw>

importante indagar sobre la historia y peculiaridades de la escena de hip hop local. Esto se debe a que en el hip hop las percepciones de ‘autenticidad’ están fuertemente ligadas con una “localidad” (Pennycook, 2007). Rose (1994) también señala este fuerte sentido de identidad ligada a “lo específico, a la experiencia local, y el apego y status de uno dentro de un grupo local o una familia alternativa” (p. 34). A través de las diferentes técnicas artísticas del movimiento sus integrantes se apropian simbólicamente del espacio urbano (Rose, 1994, p. 22). El *sampling* se utiliza para tomar sonidos del ambiente local, como es el ejemplo de hijos que *sampleaban* los discos que tenían sus padres (Schloss, 2003, p. 82; Sewell, 2011, p. 179), que representaban la música que se escuchaba cotidianamente dentro de las comunidades negras y latinas durante los orígenes del género. El sonido urbano se infiltraba en las grabaciones a través de las letras, sonidos y temas (Rose, 1994, p. 22).

En este segmento nos interesará abordar específicamente cómo el *sample* puede integrar y representar los elementos de una cultura local. Según Moore (2002), cuando se logra lo que parece ser una representación fiel de un otro se genera lo que Moore (2002) llama “third person authenticity”⁵². Moore (2002) también establece que este tipo de representación tiene que ver con la representación fiel de una cultura específica (p. 218). Es en la representación de un otro, como pueden ser los integrantes de la cultura argentina, que se podría aplicar este tipo de autenticidad, en tanto parezca que se los está representando de una manera fiel. Debemos notar que también puede llegar a suceder que el oyente sea integrante de esta cultura, y que en la representación de la misma también entren en juego los sentidos de identificación ya discutidos en la sección anterior.

⁵² “Autenticidad en tercera persona”.

7.4.2. El empleo de “íconos” nacionales

Llama la atención el empleo constante de íconos de la cultura argentina a lo largo de la obra “SP.I”. Tomaremos una definición general de “ícono”, a diferencia de una definición técnica de la disciplina de la semiótica como puede ser la función icónica del signo de Charles Sanders Peirce. La definición general de “ícono” que tomaremos es la siguiente: “to be ‘iconic’ typically means that something or someone would be expected to be instantly recognized as famous by any fully fledged member of a particular culture or subculture”⁵³ (Chandler, 2007, p. 40).

Los íconos tienen un papel representativo de cierta cultura o subcultura, al ser fácilmente reconocibles y asociados a sendas culturas. Uno de los primeros *samples* audiovisuales que vemos en el videoclip “Intro + A o B” es el recorte de una entrevista al escritor argentino Jorge Luis Borges, uno de los escritores más aclamados mundialmente. Algunos se han encargado de mencionar que en parte definió la literatura contemporánea y que la literatura moderna latinoamericana no existiría sin su influencia (Rosenblum, 2023). Su nombre es reconocido fácilmente aún sin haber leído su obra, sobre todo si se es rioplatense. Si nos guiamos por la definición de “ícono” brindada con anterioridad, no sería errado clasificar a la figura de Jorge Luis Borges como un ícono de la cultura argentina. Al igual que Borges en la literatura, Spinetta es uno de los músicos más celebrados de Latinoamérica. “Spinettaje Intenso” se encarga de rendirle un homenaje a la música argentina, ubicando la imagen de Spinetta en el centro. En tanto Spinetta es un ícono de la historia de la música argentina, es utilizado de manera metonímica para referirse a la misma. Pero dentro del disco que estudiamos no solamente se evoca a Borges o a Spinetta, sino que también a Charly García, Sebastián Battaglia, Sergio

⁵³ “ser ‘icónico’ típicamente significa que algo o alguien es esperado a ser instantáneamente reconocido como famoso por cualquier persona exitosamente socializada en una cultura o subcultura particular”

Denis, Alfredo Yabrán, Valeria Lynch, Guido Kaczka, Astor Piazzolla, entre otros, personajes que no solo refieren a la esfera artística argentina.

Tales figuras resaltadas pueden ser consideradas figuras de la nación argentina. Principalmente, se destacan por el rubro musical, o por protagonizar episodios infames de la historia del país, como lo es el caso de Alfredo Yabrán y su involucramiento en el caso de José Luis Cabezas, caso que cobró una gran repercusión mediática⁵⁴. A su vez, en el videoclip “Intro + A o B” se *samplean* algunos episodios de la historia mediática-cultural argentina televisados entre la década de los ochenta y los dos mil diez. Diferentes episodios deportivos como la obtención del oro por parte de la selección argentina de basketball en los juegos olímpicos de Atenas 2004, o un partido del equipo Chacaritas Jrs. son “transmitidos” por la televisión. Pero también episodios como coberturas del robo al banco Río de Acassuso o de saqueos en el marco de la crisis económica de 2001 también son representados. Es importante notar que dichos episodios están estilizados, mediante el uso de marcas interfonográficas, por ejemplo, para remarcar su naturaleza mediático-televisiva, como ya mencionamos con anterioridad al mencionar la explicitación de la intertextualidad.

7.4.3. El efecto de sinceridad al hablar de la nación a partir del contraste en los *samples* de *S.P.I.*

En la representación de tanto episodios considerados gloriosos para el país como episodios considerados infames, quizás podamos encontrar un indicio de efecto de sinceridad con respecto a la imagen del país que se nos muestra. Como mencionamos al comienzo del trabajo, Groys (2008) plantea que se da un efecto de sinceridad cuando se muestran signos amenazadores sobre una superficie mediática (p. 122). Se plantea que si un desconocido nos amenaza, esta amenaza va a ser tomada por norma general como más sincera que un

⁵⁴ Para más información: https://es.wikipedia.org/wiki/José_Luis_Cabezas

cumplido, en tanto “de un modo espontáneo asociamos ‘amable’ con mentiroso, y ‘rudo’ con directo, auténtico, sincero” (Groys. 2008, p. 92). Dicha lógica no solamente aplica a una persona sino también a elementos inanimados como la naturaleza cuando la misma presenta signos que se para nosotros se encuentran bajos en una escala estética en comparación con otros signos presentes en la misma (p. 94). “Cuando nosotros, por ejemplo, descubrimos el cadáver descompuesto de un animal en medio de un hermoso paisaje, pensamos irremediamente: “así de cruel y repugnante es la vida en lo más profundo” (Groys. 2008, p. 98).

En el videoclip podemos observar un contraste entre los diferentes signos referentes a la cultura argentina que se nos muestran. Por una parte podemos observar, y en la mayoría del tiempo, signos que de alguna manera podrían ser considerados positivos para la imagen de un país. Signos como éxitos deportivos u homenajes a los artistas del país podrían caer dentro de esta categoría. Pero por otro lado también encontramos signos que podrían ser considerados negativos para la imagen de un país, como los saqueos debido a las crisis económicas o los reportajes de crímenes. Así es que la representación de tanto signos de alguna manera considerados positivos como también de signos considerados negativos es que se consigue generar en el espectador un efecto de sinceridad acerca del país representado.

7.4.4. Definiendo a la nación a través de Anderson (1993) y su relación con los *samples* presentes en *SP.I*.

Nos gustaría explorar un sentido de nación que nos ayude a situar esta constelación de figuras y sucesos que se mencionan. La definición de nación que tomaremos es la propuesta por Anderson (1993): “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (p. 23). Nos centraremos en el apartado imaginario de la nación propuesta por Anderson (1993). El autor establece que la nación es imaginada porque aunque la

inmensa mayoría de sus miembros no se conozcan entre ellos, pueden aún imaginarse los unos a los otros (Anderson, 1993, p. 23). Aunque una persona no tenga idea de qué están haciendo sus compatriotas, puede igualmente imaginarse su “actividad sostenida, anónima, simultánea” a lo largo de un tiempo determinado (Anderson, 1993, p. 48). Esta es una concepción de la nación como “un organismo sociológico que se mueve periódicamente a través del tiempo homogéneo, vacío (...)” (Anderson, 1993, p. 48).

Anderson (1993) se plantea cómo es que esta comunidad se imagina constantemente los unos a los otros a través del tiempo. Una de sus propuestas es que cada uno de los integrantes participa en las ceremonias de los medios de comunicación masivos como, por ejemplo, el periódico (Anderson, 1993, p. 61). En la ceremonia individual diaria de leer el periódico cada uno es consciente de que la misma actividad está siendo realizada por los demás integrantes de la nación, aunque no se sepa de la situación particular de cada uno (Anderson, 1993, p. 60). La ceremonia de lectura del periódico también puede ser trasladada al medio de la televisión, donde diferentes acontecimientos mediáticos son consumidos por los diferentes integrantes de una nación. Y, al igual que en el caso del periódico, cada integrante que forma parte de esta ceremonia está consciente de que otros integrantes también están realizando esta actividad.

Los diferentes acontecimientos que se *samplean* en el videoclip “Intro + A o B” a través de la pantalla de la televisión no son solamente eventos nacionales de la historia argentina, sino que son eventos mediáticos de la historia de la televisión argentina. El hecho de que sean *samples* mediáticos creemos que es un factor importante. En la reproducción de las ceremonias mediáticas a partir del *sample* es que el espectador se puede llegar a sentir identificado al haber participado en las ceremonias mediáticas que se representan. No se presentan cámaras lentas en alta definición de la última

canasta de Emanuel Ginobili contra Serbia y Montenegro por los Juegos Olímpicos de Atenas 2004, sino que se presentan imágenes de la transmisión oficial del partido, con el contador de puntos en el margen inferior izquierdo de la pantalla. Tampoco se ponen imágenes originales de un documental del caso José Luis Cabezas, sino que se ponen imágenes extraídas de la cobertura mediática que se realizó en el momento, incluyendo la gráfica del canal de TV. Quizás sea el uso de estas imágenes las que evoquen la cotidianidad del espectador con las que el mismo se puede sentir identificado al haber estado expuesto a las mismas con anterioridad, y no aquellas que se escapan del archivo de la ceremonia mediática de ver el noticiero o un partido de la selección nacional.

7.4.5. El nacionalismo banal

7.4.5.1. Definiendo nacionalismo banal

Michael Billig va a hablar del ‘nacionalismo banal’ (Billig & Núñez, 1998). Se refiere al ‘nacionalismo banal’, no en tanto ‘trivial’ o ‘irrelevante’ sino que se refiere a aquel nacionalismo que pasa inadvertido, no de una manera explícita como puede suceder en un acto patrio (Archilés, 2008, p. 60). Desde esta perspectiva se pone el foco en cómo se experimenta el nacionalismo por fuera de donde está explícitamente manifiesto, donde el nacionalismo pasa como “inadvertido” en la vida cotidiana (Archilés, 2008, p. 60). Se analiza al nacionalismo desde una óptica de la “identidad”, y se refieren a las identidades nacionales, no como “un estado interno e inobservable de la mente o del sentimiento, sino que es una forma de vida” que se puede observar, no solo en los actos estrictamente de carácter nacional, pero además en las acciones de la vida cotidiana (Billig & Núñez, 1998, p. 52). Es así que se toma la identidad como un conjunto de elementos que están presentes en la experiencia de vida de un individuo y que comparte, por lo menos de manera imaginaria como señala Benedict (1998), con los demás

individuos de una cierta masa social (Billig & Núñez, 1998, p. 47). Estos elementos pueden estar explícitamente bajo el paraguas de identidad “argentina”, “uruguaya” o “australiana”, o pueden estar de alguna manera subyacente adscriptas a estas identidades (Billig & Núñez, 1998, p. 47).

Quizás uno de los ejemplos más claros que podemos encontrar de un elemento que está presente en la cotidianidad de las identidades familiares es el acento. Reynolds (2016) establece que:

(...) el acento de cada persona es íntimo y no obstante extrañamente impersonal: es una herencia, algo que lo precede a uno, que lo ubica y lo delata. Más allá de la clase social, esas voces están ligadas por la sensación de nacionalidad: esa matriz de carácter colectivo que comprende el gesto y la entonación, la frase y la fábula, y un inmenso despliegue de puntos de referencia comunes que rara vez son captados conscientemente (hasta que empiezan a desaparecer): todo, desde la forma de los buzones de correo hasta la tipografía de los diarios. (p. 355)

En este caso se toma al acento como una característica que liga a un individuo a una identidad nacional o regional y que es a la vez parte de la vida cotidiana que solamente salta a la vista al ser comparado con otros acentos. De esta manera, el acento, aunque presente en todo momento, pasa a un plano inconsciente. Así el elemento del acento caería dentro de la definición de ‘nacionalidad banal’ de Billig. Williams y Stroud (2013) sugieren que al “*samplear*” textos cotidianos, los raperos logran “relocalizar al género musical a la vez que son capaces de promocionar su propia autenticidad al

‘mantenerlo real’⁵⁵, demostrando virtuosismo y satisfaciendo a las métricas que evalúan al género” (p. 31).

7.4.5.2. Algunos ejemplos de nacionalismo banal en *SP.I*.

También se mencionan elementos como la forma de los buzones de correo o la tipografía de los diarios, elementos que quizás no refieren explícitamente a la nación pero que son propias de la misma. Para contrastar, uno de los momentos en el álbum donde este nacionalismo no pasa “inadvertido” es cuando en “A o B” se enuncia “islas repatriadas”, haciendo referencia a las Islas Malvinas. El conflicto Argentina-Reino Unido acerca de la soberanía sobre las islas es un suceso de índole nacionalista en la esfera de discusión argentina, ya que se discute explícitamente sobre el poder sobre un territorio delimitado por parte de la nación. Una imagen recurrente que reclama la soberanía argentina sobre las Islas Malvinas es la ilustración del contorno territorial terrestre de las islas pintadas con la bandera Argentina. De esta manera, la expresión “islas repatriadas” está cargada de un significado explícitamente nacionalista. El ‘nacionalismo banal’ se refiere a aquellos signos que son propios de una identidad nacional pero sin explícitamente mencionar, o sin poner en primer plano, a la nación, su soberanía, su territorio. Este fenómeno lo podemos encontrar en la representación de los medios de comunicación.

Los medios de comunicación transmiten noticias confinadas dentro del territorio de la nación, y el consumo de ellos por parte de los individuos de un territorio constituye los sentidos de identidad nacional (Billig & Núñez, 1998, p. 52). Esto mismo se observa en los *samples* de los medios de comunicación que se presentan en el videoclip “Intro + A o B”, se muestran muchos archivos de los medios de comunicación argentinos, que justamente presentan noticias comprendidas dentro del territorio nacional argentino. Estas noticias

⁵⁵ “*Keeping it real*” es una frase asociada al mundo del hip hop que significa “manteniéndolo real”.

incluyen eventos deportivos, entrevistas a artistas, o representaciones de figuras políticas o vinculadas con la política. Y estas figuras que aparecen en los archivos *sampleados* a su vez representan a la nación, mediante una selección nacional o mediante figuras políticas (Billig & Núñez, 1998, p. 51).

7.4.5.3. El nacionalismo banal y su relación con el efecto de sinceridad

Consideramos que la representación de un ‘nacionalismo banal’ es crucial para lograr un efecto de sinceridad en el oyente. Podemos establecer de esta manera conexiones con la lógica del efecto de sinceridad a partir de la cita postulada por Groys (2008), ya que se extraen “citas” de los medios de comunicación a partir del *sample*. El autor también establece que el efecto de sinceridad producido a través de la cita es aún mayor cuando detrás de esta cita no se siente a un autor famoso o autor particular (Groys, 2008, p. 148). El efecto de sinceridad mediática, según Groys (2008), es mayor cuando la cita extraída proviene “del ámbito -carente de autor- de lo cotidiano, lo bajo, lo extraño, lo vulgar, lo agresivo o lo idiota” (p. 148). Debido a la definición misma de ‘nacionalismo banal’, el universo de *samples* presentes en “S.P.I.” que caen dentro de esta categoría estarían dentro de la cotidianeidad que se desprende de los medios de comunicación. Se presiente de esta manera una autoría mucho más colectiva del mensaje que nos muestra “S.P.I.”, ya que el sentido de lo que se dice no se supone que provenga de un punto de vista individual como puede ser “Mir Nicolás” y los diferentes referentes específicos que se evocan, sino que el sentido se presiente como proveniente de la naturaleza misma de la masa que conforman los individuos de la nación argentina, de su cotidianeidad y las experiencias comunes que justamente por ser comunes cobran un sentido de anonimidad. Se crea la ilusión de esta forma de que se nos muestra la experiencia argentina a través de *samples* cotidianos, “tal como es”.

Es en la presentación de estos archivos que están presentes en la identidad nacional argentina que se puede llegar a dar una cierta identificación del espectador con los recortes televisivos *sampleados* en “Intro + A o B”. Debido a lo cotidiano y común de estos *samples*, que viven en el imaginario nacional donde cada individuo presupone que sus pares también son consumidores de estos medios, es que se da el sentido de identificación a partir del archivo *sampleado*. Esto es lo que para Moore (2002) se consideraría un efecto de “second person authenticity”⁵⁶.

7.4.6. La exclusión de signos en la representación de una nación

7.4.6.1. El efecto de sinceridad a partir de la exclusión

Algo similar a la lógica de la cita anónima y común creemos que ocurre cuando algunos signos nacionales son excluidos. Cuando hablamos de representación de la nación Argentina en el ámbito internacional, es ineludible la figura de la selección argentina de fútbol y la figura de Diego Armando Maradona. Cuando estamos frente a un álbum como “SP.I.” que celebra la identidad cultural argentina a partir de alusiones y *samples* a diferentes sucesos y figuras de la nación, nos llama la atención, no la inclusión, sino la exclusión de las figuras de la selección argentina de fútbol y la de Maradona. Creemos que el razonamiento de Groys (2008), donde el efecto de sinceridad cobra una relevancia mayor al no citar autores famosos (p. 148), cobra sentido en estas exclusiones a “autores” famosos de la cultura argentina. Diferente sería el caso si Mir Nicolás nos bombardeara con imágenes de Maradona y la Copa del Mundo conseguida por la selección argentina de fútbol en 2022. Se sentiría como si se nos expusiese ante un conocimiento superficial de la cultura argentina, en donde el mensaje del artista se vería debilitado. Lo mismo podríamos sentir si, por ejemplo, preguntándole a un presunto fanático de una banda cuáles son sus canciones favoritas de la misma, este nos

⁵⁶ “Autenticidad en segunda persona”.

respondiera nombrando los mejores hits. Puede ser que, efectivamente, habiendo escuchado toda su discografía con atención, las canciones favoritas sean los hits, pero este enunciado no deja de generar sospecha en el oído de quien es fanático de la banda y sus canciones favoritas no son hits.

7.4.6.2. La discusión entre el *mainstream* y el *underground* en el hip hop.

La problemática de la autenticidad en relación con lo “*mainstream*” y lo “*underground*” no es nueva en la discusión del género. Broc (2002) defiende que el *underground* tiene más que ver con una aptitud con respecto a la búsqueda musical y artística que con el éxito comercial (p. 397). Pero no contrapone al éxito comercial en el hip hop al *underground*, al contrario de lo que sugerían algunos sectores en la década de los 90 que señalaban que con el ingreso de artistas al *mainstream* se perdía su identidad (Broc, 2002, p. 397). Aquí se supondría un sentido de que “la verdadera” identidad de un artista se ve cuando el mismo no ha llegado al *mainstream* (Broc, 2002, p. 397). En este sentido, Broc (2002) insiste que el género y su esencia no le dan la espalda al *mainstream*, y que en todo caso puede llegar a utilizar el éxito comercial para potenciarse (p. 399).

Reynolds (2016) también va a escribir sobre las evocaciones demográficas presentes en el hip hop anglosajón *underground*. Comenta que se toman fragmentos de fuentes que “recuerdan la edad dorada del hip hop entre 1987 y 1991 y en algunos casos lo suficientemente viejos para recordar el funk, el soul y el fusión de los setenta en el que se basaban originalmente sus samples” (Reynolds, 2016, p. 369). Remarca que estas alusiones, al no ser directas y solamente “recordar”, en tanto toman una inspiración de los *samples* que se utilizaban en la edad dorada del hip hop, pero no los copian, generan una evocación de los recuerdos tanto de la música como de la comunidad misma que la escuchaba (Reynolds, 2016, p. 369). Reynolds siente que se genera un sentido “proustiano” de la memoria (Reynolds, 2016,

p. 370). Quizás se genera este sentido en tanto no se pone en primer plano una referencia específica, sino que se remite a aquello que queda por fuera de la grabación. Fisher (2018) también va a señalar este sentido en contraposición con lo “icónico”. Acerca de esto Fisher (2018) postula lo siguiente: “El punto es que la Madeleine solo puede lograr ese desplazamiento temporal porque evita la museificación y la memorialización, porque queda afuera de las fotografías, olvidada en un rincón” (p. 84). Broc (2002) también menciona que en el *underground* se rescata como coprotagonista a la figura del DJ, figura que había sido dejada de lado en los videoclips del *mainstream* (p. 400).

7.4.6.3. El efecto de sinceridad a partir del signo corriente y su relación con el nacionalismo banal

Otras de las maneras en las que la literatura de Groys (2008) se podría conectar con un ‘nacionalismo banal’ (Billig & Núñez, 1998) es a partir de lo común y corriente de los signos presentados. Por definición, el ‘nacionalismo banal’ es aquel que se presenta en lo cotidiano de los miembros pertenecientes a una nación y que no alude explícitamente a la nación en sí. Estamos hablando de esta manera de signos comunes en el imaginario colectivo que pasan muchas veces inadvertidos y parecen muchas veces no tener un significado concreto, como ya mencionamos el ejemplo del acento. Groys (2008) argumenta que la inclusión de estos elementos, que parecen ser tan comunes y carentes de significado, funcionan de una manera similar a la supuesta enunciación del mensaje del medio (p. 185), fenómeno que ya mencionamos cuando hablamos de marcas interfonográficas. Y esta supuesta enunciación del mensaje del medio es la que busca el lenguaje poético (p. 184).

En cuanto a lo común y corriente de los signos presentados:

Lo que sucede más bien es que no es nada fácil encontrar un significativo que tenga un aspecto tan extraño que no se le pueda adscribir ninguna significación determinada; o, al contrario, que sea tan corriente, tan común, que parezca no poseer significación determinada alguna. (Groys, 2008, p. 185)

7.4.7. El barrio y la autenticidad

Es interesante también notar que la lógica de las representaciones de un ‘nacionalismo banal’ también pueden ser aplicadas para otras microestructuras dentro de lo que es la macroestructura de la nación, y estas microestructuras serían la ciudad y el barrio. Hay citas de video al monumento del obelisco de la Ciudad de Buenos Aires, que evocan de manera metonímica a la ciudad en sí. Pero también hay una fuerte alusión al barrio de Pablo Podestá, de donde es procedente Mir Nicolás. Se resaltan imágenes del barrio Pablo Podestá a través del sampleo de transmisiones televisivas que explicitan el nombre del barrio. Como por ejemplo cuando se muestra un recorte de un noticiero de TV Pública que lee “Asesinaron a tres jóvenes en Pablo Podestá”. Pero además hay *samples* de imágenes de trenes o trenes subterráneos, que enfatizan su naturaleza de zona metropolitana de la ciudad de Buenos Aires y el traslado cotidiano de personas del barrio hacia la ciudad, sin señalar específicamente a un barrio de la periferia, pero resaltando una experiencia que hace a las identidades barriales. También se ven imágenes de la transmisión televisiva de un partido de fútbol del equipo Chacaritas Jrs., equipo de la Ciudad de Buenos Aires, cuyo estadio se encuentra en el área metropolitana. Mir Nicolás también parece identificarse como fanático de Chacaritas Jrs. al mostrarse con indumentaria del equipo.

Estos datos no son menores ya que el fútbol, especialmente en sudamérica⁵⁷, tiene un fuerte componente de identidad, poseyendo algunos clubes una identificación con un barrio específico. De este modo, al igual que se señala un ‘nacionalismo banal’ también se podría señalar un sentido identitario del barrio banal. Aquel que, sin explicitar, está presente en el inconsciente de aquellos que forman parte de la masa social de un barrio específico.

Hay que recordar que la identificación con un barrio es importante en la construcción de la autenticidad en el hip hop (Rose, 1991, p. 34). Se pone un fuerte énfasis en la infancia de Mir Nicolás y en su crianza en el barrio de Pablo Podestá, sobre todo relatando episodios de violencia en el barrio. Ya señalamos el recorte del noticiero señalando asesinatos que ocurrieron en el barrio en el videoclip “Intro + A o B”. Pero además podemos observar otros recortes, o *samples*, que refuerzan este mensaje acerca del barrio. Cuando se enuncia en la letra “Suck, Shots! Con un veintidós, se llevó a mi ñery desde un Peugeot”, se ven imágenes de la introducción del programa “El Otro Lado”, que ya había sido sampleado al comienzo del disco. Este *sample* contiene dibujos al estilo historieta de hombres con armas de fuego, y es que el presentador del programa, Fabián Polosecki, era dibujante de cómics. A continuación, cuando se enuncia “Solo tengo dolor y sentimientos de maldad en honor, y mierdas de mi infancia en pelis de terror” se ve la escena del asesinato de Carmela Corleone, madre de Vito Corleone, en El Padrino II (Coppola, 1974) en representación de la violencia en la infancia de un protagonista.

A la vez que podemos determinar que se produce un efecto de sinceridad con respecto a lo que se enuncia sobre una nación al mostrar signos asociados con lo bajo o lo violento en el imaginario nacional, este efecto también se produce cuando se colocan estos signos de violencia en el imaginario barrial.

⁵⁷ Pero también en otros continentes como Europa.

También se podría decir lo mismo acerca del efecto de sinceridad que se produce sobre lo que se nos relata acerca de la vida del artista. Del mismo modo, situando signos violentos en el relato de su infancia se puede llegar a producir un efecto de sinceridad en el oyente. Si lo enmarcamos en las proposiciones de Moore (2002), aquí podemos observar cómo se solapan los diferentes tipos de ‘autenticidad’ con respecto a lo que se está autenticando (p. 220). El efecto de sinceridad producido al hablar de el barrio en el que uno se crió involucra a un tercero, que es el barrio como comunidad de personas que habitan un lugar delimitado específico, pero también es hablar sobre uno mismo y la propia subjetividad, es decir, el lugar del enunciador.

7.4.8. La autenticidad entre lo local y lo global

Otro mecanismo para la producción de un efecto de sinceridad que involucra al imaginario de la nación surge en la obra “S.P.I.”. Este mecanismo es el de la combinación de elementos que remiten a la nación con elementos que remiten a una cultura global (Groys, 2008, p. 93). El efecto de sinceridad se produce en el contraste de las dos culturas e identidades, cuando uno presenta signos que son extraños para la cultura que representa. Al presentarlos, esos signos actúan en la superficie mediática develando una supuesta portada identitaria. En ese desocultamiento es que se produce el efecto de sinceridad. “Un artista romántico que se comporta como un romántico parece tan poco sincero como un empresario pragmático buscando beneficios. Pero si un empresario se muestra romántico, y un artista, pragmático, entonces provocan ambos una impresión de sinceridad.” (Groys, 2008, p. 93). Esto mismo ocurre en el contraste de *samples* “locales” y “globales” que conviven a lo largo del álbum “S.P.I.”.

En el plano del videoclip “Intro + A o B”, la identidad nacional que se genera a partir de los *samples* de recortes de la televisión argentina, y los significados desprendidos de los mismos es subvertida de alguna manera en la

superficie mediática a través de los *samples* que pertenecen a una cultura global. Los *samples* de la televisión argentina son los que mencionamos con anterioridad en este apartado: noticieros que relatan noticias comprendidas dentro del territorio nacional argentino, eventos deportivos o entrevistas a figuras de la cultura argentina. Y dentro de los *samples* extraídos de una cultura global podemos observar, a grandes rasgos, aquellos que están alineados con la cultura del hip hop anglosajón, y que comprenden aproximadamente la mitad de los recortes que no refieren a la televisión argentina. En estos *samples* vemos principalmente a la figura del rapero Nas, de quien además se *samplea* musicalmente “N.Y. State of Mind” más adelante en el corte “Hacerlo Valer”. Por otro lado, los demás recortes de índole internacional contienen dos escenas de películas, una imagen de Mick Jagger y Keith Richards⁵⁸, y la lesión del jugador de fútbol brasileño Neymar Jr. en el mundial de 2014.

Esta combinación coloca a la figura de Mir Nicolás, no solamente situado dentro de la cultura argentina, sino que lo enmarcan como conocedor e integrante de la cultura global. Y cuando la identidad cultural argentina a la vez es atravesada por los signos de la cultura global es cuando la identidad nacional se ve como auténtica o sincera (Groys, 2008, p. 93). Puesto en palabras de Groys (2008):

Así, la referencia a la “identidad cultural”, hoy tan conocida, supuestamente recibida con independencia de su origen étnico, se muestra auténtica y sincera cuando aquel que supuestamente posee esa identidad se ha asentado como exitoso representante de la moderna cultura globalizada. (p. 93)

⁵⁸ Miembros de la banda de rock británica The Rolling Stones.

7.4.9. La autenticidad en la identificación con lo local

De estas maneras es que creemos que se logra generar un efecto de sinceridad a través del uso de *samples* que remiten a una identidad nacional. Se crea una identificación en el oyente que forma parte del grupo de individuos que conforman la nación argentina de esta manera. Desde la presentación de figuras reconocidas o momentos históricos de la nación hasta los elementos cotidianos de la misma se ponen en juego para crear esta identificación. Pero este efecto de sinceridad no solo se da cuando el oyente se identifica a sí mismo dentro del disco o los videoclips, sino que se da un solapamiento entre los sujetos autenticados. Se da a entender un decir veraz acerca del grupo de personas que conforman a la nación, involucrando tanto al oyente, como a Mir Nicolás, como también el resto de personas que están por fuera del proceso comunicacional pero que entran dentro de la masa social que es la nación argentina.

8. Conclusiones

A lo largo de este trabajo observamos cómo se puede llegar a dar una relación entre la autenticidad y el uso de *samples* en la música hip hop. Se ha analizado el concepto de autenticidad en la música a través de la óptica del efecto de sinceridad postulado por Groys (2008). A partir de este análisis se evaluaron varias formas en las cuáles se podría ver alterada la relación de sospecha del receptor con el mensaje que se le es presentado a partir del uso de *samples* en el álbum “SP.I.” de Mir Nicolás.

El hip hop parece poner en disputa constantemente al concepto de autenticidad, se mencione explícitamente o no. Con el foco en el plano comunicacional, se han evaluado algunas formas en las que la autenticidad, como símil de sinceridad, puede llegar a ser disputada. De esta manera, inspirándose en el artículo de Moore (2002), se ha visto cómo se puede llegar a generar un efecto de sinceridad al hablar de uno mismo, de un otro, o del receptor del mensaje. Específicamente se han establecido estas conexiones a partir del uso del *sample* en el género musical. A lo largo del trabajo se ha situado al *sample* como factor característico del género que, con su simple “exposición”, puede llegar a jugar un factor en la evaluación de la autenticidad o sinceridad del mensaje presentado.

Específicamente nos centramos en la tradición del hip hop y los ejemplos brindados en el texto obedecen a este campo cultural específico. Pero también sería deseable conocer si dichos mecanismos de producción de sinceridad a partir del *sample*, o, dicho de una manera más tradicional o análoga, de la cita, podrían funcionar en otros campos de la comunicación humana. Esta inquietud nos surge debido a que en el análisis han surgido temas intrínsecamente políticos como lo son la identidad cultural referida a un movimiento cultural específico o a un imaginario de nación. Esto no debería de sorprendernos debido a que en el análisis de un género musical

intrínsecamente político no es extraño llegar a orbitar en torno a temáticas intrínsecamente políticas.

Es así que resultaría interesante ahondar en este tipo de análisis, no solamente acerca de obras musicales o artísticas, sino también de campañas políticas, noticieros, o incluso marketing empresarial. En una primera instancia, el efecto de sinceridad que se produce en un receptor parecería de vital importancia en estos tipos de productos comunicacionales mencionados. Esto es debido a que en ciertas ocasiones se quiere generar un cierto comportamiento en el receptor de estos mensajes, como votar a cierto político o comprar cierto producto, y muchas veces este comportamiento es reforzado por los sentidos de autenticidad que se desprenden del mensaje.

Tanto los sentidos de tradición, adhesión a un género, explicitación mediática, identificación y los demás mecanismos postulados por Groys (2008) juegan un papel fundamental a la hora de valorar la autenticidad de un mensaje. Observar cómo funcionan estos diferentes sentidos y en qué planos del fenómeno comunicacional pueden llegar a operar parece ser relevante para el análisis de este fenómeno.

9. Bibliografía

Todas las traducciones son propias a no ser que se indique lo contrario.

- (n.d.). Etymonline - Online Etymology Dictionary. Recuperado el 15 de diciembre de 2024, de <https://www.etymonline.com>
- Adey, P. S. (2023). 'Nothing New Under the Sun': 1 Literary Allusion, Intertextuality, and Lyrical Performative Stylistic Allusion in Hip Hop Lyricism. Nottingham Trent University.
<https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.886577>
- Anderson, B. (1993). Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo (E. L. Suárez, Trans.). Fondo de Cultura Económica.
- Archilés, F. (2009). Vivir la comunidad imaginada. Nacionalismo español e identidades en la España de la Restauración. *Historia De La Educación*, 27, 57-85. Recuperado de:
<https://revistas.usal.es/tres/index.php/0212-0267/article/view/1598>
- Badía, J. A., & Montejo, J. (Executive Producers). (1983-1988). Badía y Compañía [TV series]. Canal 9, Canal 13.
- Biaggini, M. A., & Ruggiero, J. M. (2022). Argentina. *Global Hip Hop Studies*, 3(1-2), 15-22. https://doi.org/10.1386/ghhs_00062_1
- Billig, M., & Núñez, R. (1998). El nacionalismo banal y la reproducción de la identidad nacional. *Revista Mexicana de Sociología*, 60(1), 37-57. <https://doi.org/10.2307/3541255>
- Broc, D. (2002) Equipo en expansión: la nueva escuela del hip hop (1989-2002) en Blánquez, J., & Morera, O. (Eds.). *Loops. Una historia de la música electrónica*. Mondadori.

- Brøvig, R. (2023). Parody in the Age of Remix: Mashup Creativity Vs. the Takedown. MIT Press.
- Burns, L., & Woods, A. (2004). Authenticity, Appropriation, Signification: Tori Amos on Gender, Race, and Violence in Covers of Billie Holiday and Eminem. *Music Theory Online*, 10(2).
https://mtosmt.org/issues/mto.04.10.2/mto.04.10.2.burns_woods_frames.html
- Burns, L., & Woods, A. (2018). Rap Gods and Monsters en L. Burns y S. Lacasse (Eds.), *The Pop Palimpsest* (pp. 215-251). University of Michigan Press.
- Cambridge University Press. (s.f.). Trope. En Cambridge English-Spanish Dictionary. Recuperado el 18 de septiembre de 2024, de <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/trope>
- Campbell, J., & Moyers, B. (1988). The Power of Myth. Bantam Doubleday Dell Publishing Group.
- Chabot, K. (2020). Tape: Videographic Ruin and the Lure of the Tangible. *Quarterly Review of Film and Video*, 39(2), 442–463.
<https://doi.org/10.1080/10509208.2020.1849915>
- Chandler, D. (2007). Semiotics: the basics. Routledge.
- Coppola, F. F. (Director). (1974). The Godfather Part II [El padrino: Parte II] [Película].
- Derrida, J. (1998). Espectros de Marx. Editorial Trota. Título original: Spectres de Marx, L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale, 1995.
- Diaz, Z. B. F. (2023). Signifyin(g) producers. University of Bristol.
<https://research-information.bris.ac.uk/en/studentTheses/signifying-producers>

- Favoretto, M. (2022). Luis Alberto Spinetta: mito y mitología. Gourmet Musical.
- Floyd, S. A. (1995) The power of Black music. Oxford University Press.
- Fisher, M. (2018). Los fantasmas de mi vida. Editorial Caja Negra, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Título original: Ghost of my life: Writings on depression, hauntology and lost futures. Publicado originalmente en Reino Unido por John Hunt Publishing Ltd, 2013.
- Freire, J. M. (2002) Como una autopista: encuentros de electrónica y música popular (1989-2002) en Blánquez, J., & Morera, O. (Eds.). Loops. Una historia de la música electrónica. Mondadori.
- Ezquerro, J. E. (2016, Julio). KRESS, Gunther R. (2010). Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication. Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso, 12(1), 124-130. 10.35956/v.12.n1.2012.p.124-130
- Free, C. (2016). Diss-topia: Beef as interdiscursive cultural policing in American Hiphop. The University of Chicago.
- Freud, S. (1924). Psicología de las masas y análisis del yo. Biblioteca Nueva.
- Foucault, M. (2005). El orden del discurso. Fabula Tusquets Editores. Título original: *l ordre du discours*, 1970.
- Foucault, M. (2014). Obrar mal, decir la verdad: función de la confesión en la justicia : Curso de Lovaina, 1981 (F. Brion & B. E. Harcourt, Eds.). Siglo XXI Editores de Argentina.
- Genette, G. (1989) Palimpsestos. Editorial: Altea, Taurus, Alfaguara, S. A. Taurus. Título original: Palimpsestes, Editions du Senil, 1962.
- Groys, B. (2008). Bajo sospecha. Editorial Pre-textos.

- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Editorial Caja Negra, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Jeffries, M. P. (2011). *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Kress, G. R. (2010). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica. Fundamentos*.
- Lacasse, S. (2018). Toward a Model of Transphonography en L. Burns y S. Lacasse (Eds.), *The Pop Palimpsest* (pp. 9-60). University of Michigan Press.
- Maingueneau, D. (1989). Introducción a los métodos de análisis del discurso. Librería Hachette S.A. Título original: *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*.
- Moore, A. (2002). Authenticity as Authentication. *Popular Music*, 21(2), 209–223. <http://www.jstor.org/stable/853683>
- Mauss, M. (2009). Ensayo sobre el don: Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas. Katz.
- Myrick, D., & Sánchez, E. (Directores). (1999). *The Blair Witch Project* [El proyecto Blair Witch] [Película]. Haxan Films.
- Nieto, G. (Executive Producer). (2011). Quizás porque [Serie de TV]. TV Pública.
- Pennycook, A. (2007). Language, Localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity. *Journal of language, identity, and education*, 6(2), 101-115.
- Relats, D. (2002) Miedo a un planeta negro: la vieja escuela del hip hop (1973-1989) en Blánquez, J., & Morera, O. (Eds.). *Loops. Una historia de la música electrónica*. Mondadori.

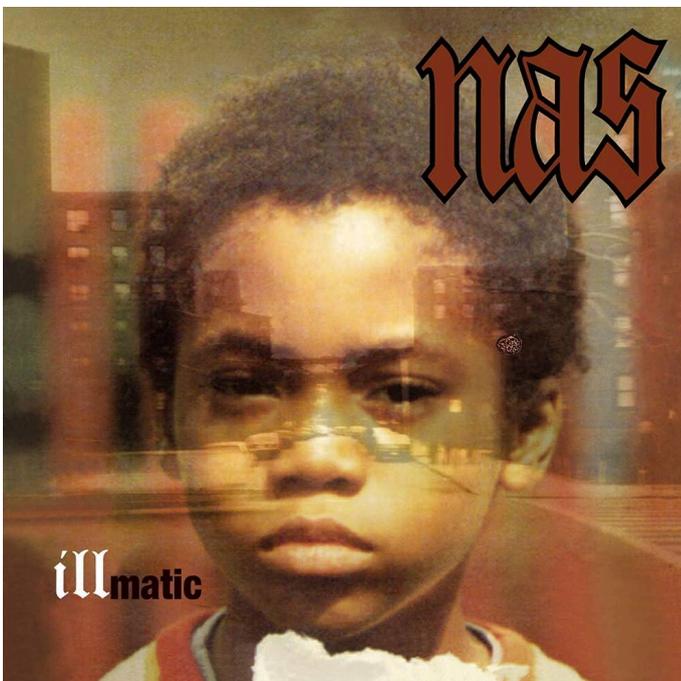
- Reynolds, S. (2016). *Retromanía*. Editorial Caja Negra. Título original: *Retromania*.
- Rose, T. (1994). *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Rosenblum, J. (2023). Jorge Luis Borges. *Salem Press Biographical Encyclopedia*.
- Sanchez, C. (2020, January 24). Citas APA – Normas APA. Normas APA. Recuperado el 16 de febrero de 2025 de <https://normas-apa.org/citas/>
- Schloss, J. G. (2004). *Making beats, the art of sample-based-hip-hop*. Wesleyan University Press Middletown, Connecticut.
- Sewell, A. A typology of sampling in hip-hop. (2013). Extraído de: <https://www.proquest.com/openview/9d3956619526667e122f8d6bf80e67d1/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
- Sloterdijk, P. (2017). *Esferas I*. Ediciones Siruela.
- Williams, J. A. (2014) Theoretical Approaches to Quotation in Hip-Hop Recordings, *Contemporary Music Review*, 33:2, 188-209, DOI: 10.1080/07494467.2014.959276
- Williams, J. A. (2018). Intertextuality and Lineage in The Game’s “We Ain’t” and Kendrick Lamar’s “m.A.A.d. City” en L. Burns y S. Lacasse (Eds.), *The Pop Palimpsest* (pp. 291-312). University of Michigan Press.
- Williams, Q., & Stroud, C. (2013). Multilingualism remixed: Sampling, braggadocio and the stylisation of local voice. *Stellenbosch Papers in Linguistics*, 42(1), 15-36. <https://doi.org/10.5774/42-0-145>

10. Anexos

Anexo A. Portada SP.I.



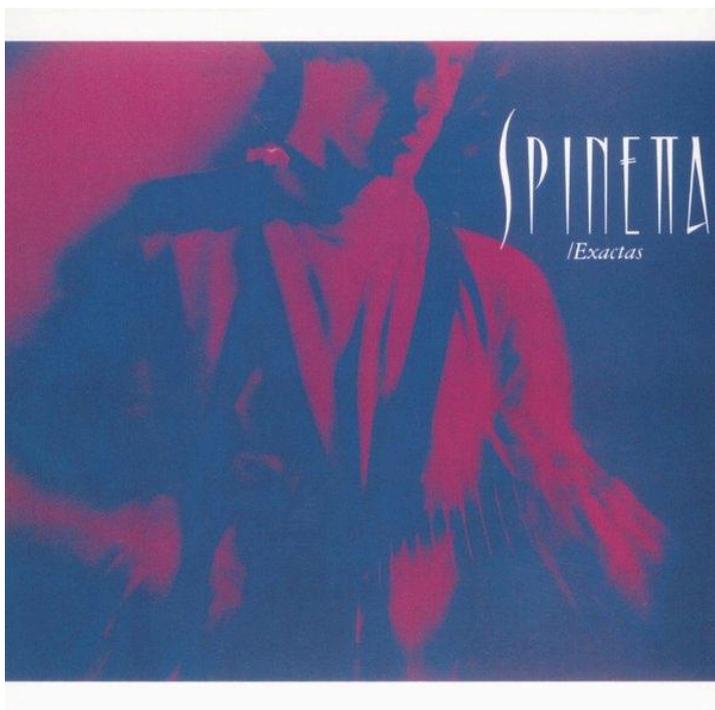
Anexo B. Portada Illmatic.



Anexo C. Portada Téster de Violencia.



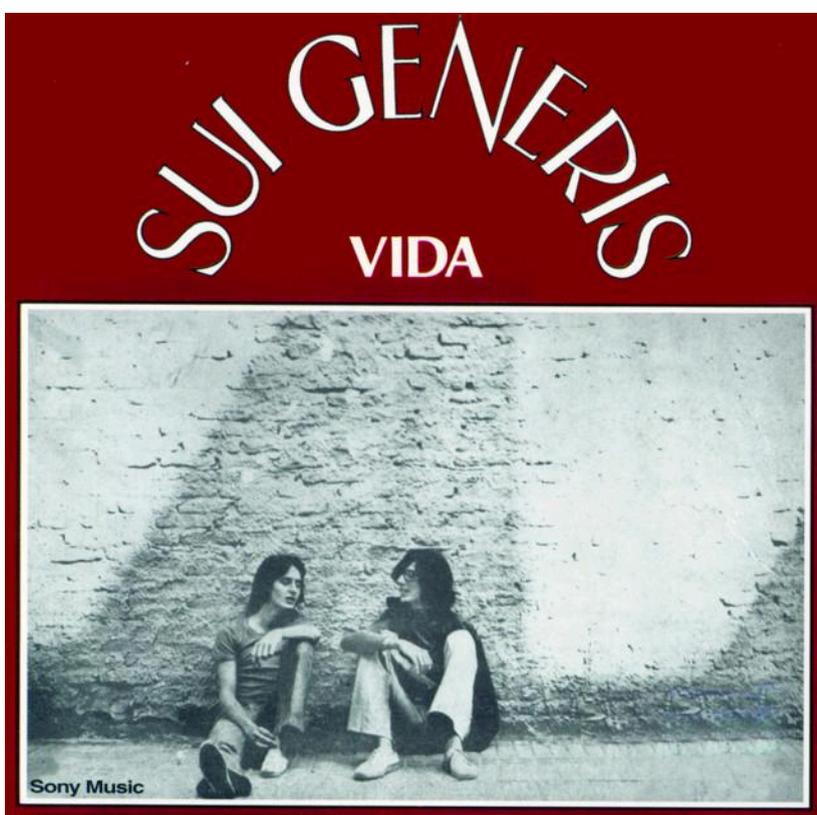
Anexo D. Portada Exactas (En Vivo).



Anexo E. Portada versión deluxe SP.I.



Anexo F. Portada Vida.



Anexo G. Portada Spinettalandia y sus Amigos.

