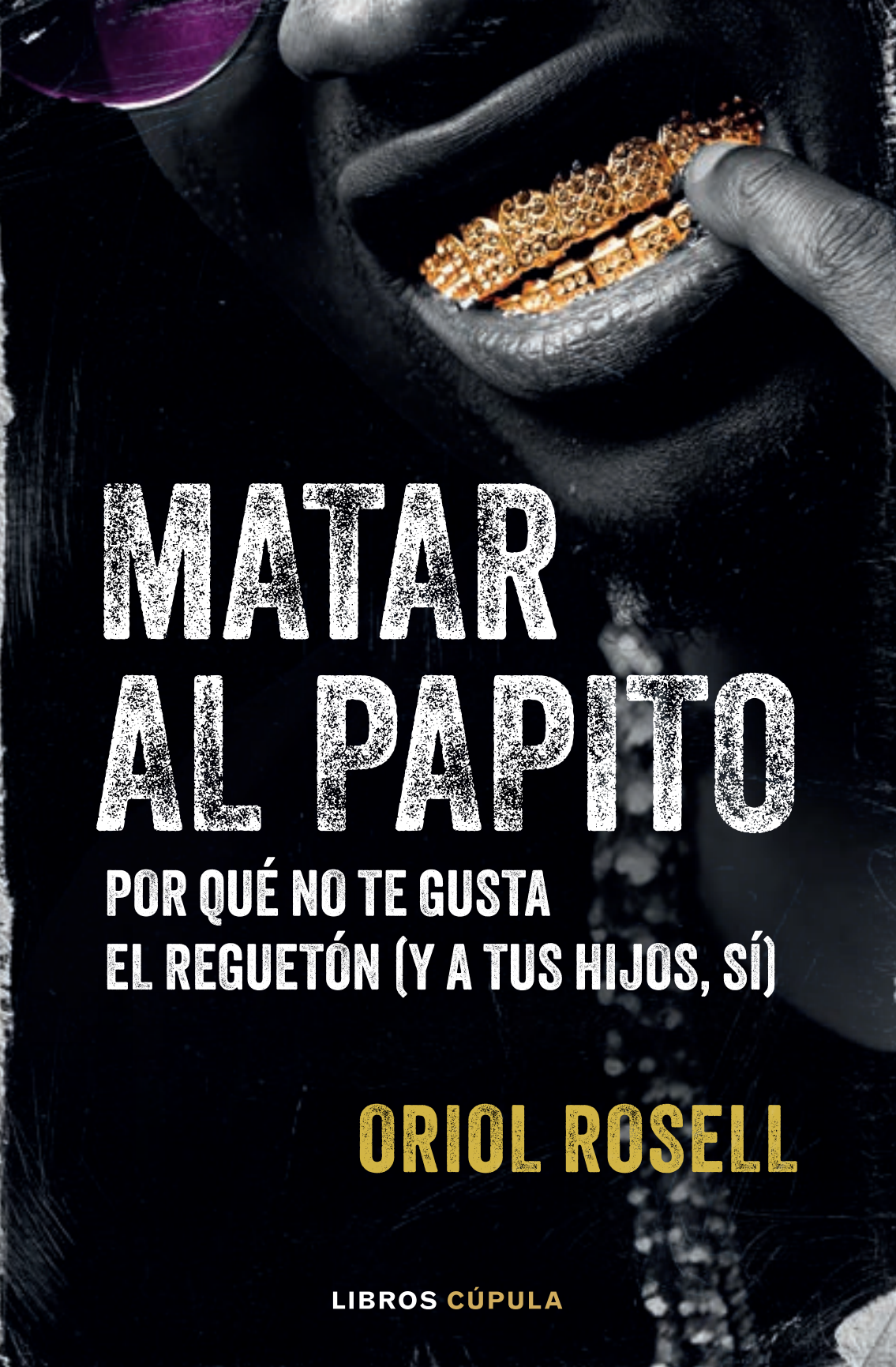


A high-contrast, black and white close-up photograph of a person's mouth. The person is wearing gold grills (dental jewelry) on their upper and lower teeth. A finger is pointing towards the grills. The background is dark and textured.

MATAR AL PAPITO

**POR QUÉ NO TE GUSTA
EL REGUETÓN (Y A TUS HIJOS, SÍ)**

ORIOLO ROSELL

LIBROS CÚPULA

MATAR AL PAPITO

**POR QUÉ NO TE GUSTA
EL REGUETÓN (Y A TUS HIJOS, SÍ)**

ORIOI ROSELL

LIBROS CÚPULA

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor.
La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías.

Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.

En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.

Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Queda expresamente prohibida la utilización o reproducción de este libro o de cualquiera de sus partes con el propósito de entrenar o alimentar sistemas o tecnologías de inteligencia artificial.

© de los textos: Oriol Rosell

Primera edición: junio de 2025

Diseño de cubierta: Planeta Arte & Diseño

Realización: Planeta

© Editorial Planeta, S. A., 2025

Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)

Libros Cúpula es marca registrada por Editorial Planeta, S. A.

www.planetadelibros.com

Depósito legal: B. 6.080-2025

ISBN: 978-84-480-4332-2

Impresor: Black Print

Impreso en España – *Printed in Spain*



SUMARIO

Introducción	7
Capítulo I: El <i>urban</i> mató a la estrella del rock	17
Interludio I: Una breve, muy sintética e inevitablemente incompleta historia del reguetón	45
Interludio II: Una breve, muy sintética e inevitablemente incompleta historia del trap	87
Capítulo II: Hormigas robóticas y cigarras cíborg: el <i>affaire</i> Auto-Tune	117
Capítulo III: Fácil y sucio	137
Capítulo IV: <i>Forever Young</i> (te guste o no)	155
Capítulo V: Perrear con lágrimas en los ojos	177
Apéndice: Los 36 principales (1964-2024)	187
Bibliografía	201

CAPÍTULO I

EL *URBAN* MATÓ A LA ESTRELLA DEL ROCK

Quien se pinta la cara de rojo para parecer un «piel roja» está perpetrando un acto discriminatorio, pues la piel roja de los indios solo existe en las fantasías coloniales de sus opresores y asesinos, igual que «el indio» como tal no existe más que como una fantasía colonial.

JENS BALZER, *ÉTICA DE LA APROPIACIÓN CULTURAL*

El hip hop es lo que hace girar el mundo.

SNOOP DOGG

«I can't breathe.» No puedo respirar. George Floyd se estaba ahogando. Las manos esposadas a la espalda, tumbado con el rostro sobre el asfalto. Sus pulmones no podían expandirse para recibir oxígeno. Pero el agente de la policía de Minneapolis Derek Chauvin no dejó de presionarle la garganta con la rodilla. Los niveles de dióxido de carbono en el cuerpo de Floyd se dispararon y el hombre de cuarenta y seis años, al que acababan de arrestar bajo sospecha de haber pagado un paquete de cigarrillos con un billete de veinte dólares falso, murió por asfixia. Era el 25 de mayo de 2020. La violencia empleada por Chauvin, blanco, para

inmovilizar a Floyd, negro, fue captada por varias cámaras de seguridad y por el teléfono móvil de un transeúnte. El día que los vídeos se hicieron públicos, estalló una ola de protestas por todo el país cuya resonancia internacionalizaría el problema del racismo estructural en la sociedad estadounidense, todavía latente en pleno siglo XXI. Porque George Floyd no fue el primero en no poder respirar. Antes que él, Eric Garner, en 2014, y Manuel Ellis, en 2019, fallecieron en circunstancias idénticas. Entre 2015 y 2022, otra veintena de varones racializados fueron víctimas mortales de la brutalidad policial. «I can't breathe» se convirtió en uno de los eslóganes con los que el movimiento Black Lives Matter (BLM), las vidas negras importan, animó a centenares de miles de personas de todo el mundo a expresar su indignación en movilizaciones masivas en las calles y en las redes sociales. El nivel de crispación fue tal que multitud de empresas y entidades de toda índole se apresuraron a modificar sus políticas raciales para evitar ser acusadas de discriminatorias por la opinión pública. La industria musical fue una de ellas.

Dos semanas después de la muerte de Floyd, el 10 de junio, la Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Grabación (NARAS por sus siglas en inglés), organización responsable de los premios Grammy, cambió el nombre de las cuatro categorías del concurso reservadas a las músicas afroamericanas y latinas. La más llamativa de todas fue Best Progressive R&B Album (Mejor Álbum de R&B progresivo), en sustitución de la hasta entonces llamada Best Urban Contemporary Album (Mejor Álbum de Urban Contemporáneo). Pese a lo peregrino de los argumentos esgrimidos por la NARAS —«[una categoría] destinada a resaltar álbumes que incluyan los elementos más progresivos del R&B y que puedan incluir *samples* y elementos de hip hop, rap, dance y música electrónica»—, la medida se alineaba de manera obvia con otras similares adoptadas a toda velocidad para restaurar la maltrecha imagen del gremio en lo concerniente a la inclusión y, de paso, frenar un posible envite del BLM. Cinco días antes, el 5 de junio, la discográfica Republic, una de las subsidiarias más rentables de la

multinacional Universal Music Group —algunos artistas de su catálogo: Drake, Daddy Yankee, Nicki Minaj—, emitió un comunicado de prensa anunciando su determinación de «eliminar el término *urban* del lenguaje del sello para describir departamentos, títulos de empleados y géneros musicales», dado que «con el tiempo, el significado y las connotaciones de *urban* se han transformado y redundado en una generalización de las personas negras en muchos sectores de la industria musical, incluidos los empleados y la música de artistas negros». El 6 de junio, Eduardo Cepeda, el editor de música de <Remezcla.com>, una de las principales webs sobre cultura latina de Estados Unidos (escrita en inglés y con base en Nueva York), firmó un editorial en el que hacía saber que «con efecto inmediato, Remezcla abandonará los términos *urban* y *música urban* para referirse al reguetón, trap latino, dembow y otros géneros generalmente clasificados bajo el mismo paraguas, ya que estos términos están inextricablemente ligados a una historia de exclusión y segregación en la industria musical».

Estas medidas, ya se ha dicho, se adoptaron contrarreloj para alejarse lo más rápido posible del ojo del huracán BLM. No obstante, el debate sobre la idoneidad del vocablo *urban* ya llevaba años abierto. En agosto de 2018, la plataforma de noticias y análisis especializada en el negocio musical Music Business Worldwide se hacía eco del malestar de muchos ejecutivos negros con la etiqueta; entre ellos el influyente Jon Platt, entonces presidente y director ejecutivo de Warner. Para Sam Taylor, de Kobalt Music Group, *urban* servía «para no tener que decir “hip hop” o “R&B”». A juicio de DJ Semtex (Sony, Spotify), se trataba de «una generalización perezosa de varias formas de arte culturalmente ricas».

El calificativo *urban* fue una ocurrencia de Frankie Chief Rocker Crocker, el locutor estrella a mediados de los años setenta de la WBLS, emisora neoyorquina dedicada a la música afroamericana. El marbete sirvió a Crocker para unificar bajo una misma bandera géneros del momento muy populares en las grandes ciudades: el soul, el funk, el disco. La concepción poliédrica del *urban* propició que en las siguientes décadas el

abanico se expandiera progresiva y sustancialmente, absorbiendo tan pronto al hip hop y el R&B como al reguetón y el *dancehall*: sonidos urbanos, sí, en tanto que surgidos en entornos metropolitanos. Ahora bien, ¿por qué no se consideraron «urbanos» otros también salidos de las grandes urbes, como el pop o el punk? ¿Por qué, siguiendo la misma lógica taxonómica, no se utilizó el genérico *rural* para agrupar al country, el folk y el bluegrass? Porque, en esencia, *urban* era sinónimo de «negro»; un eufemismo que venía a sustituir a descriptores (aun) menos afortunados —y bastante más explícitos— como *race music*, sumamente difundido entre los años veinte y cuarenta para aglutinar discursos como el jazz, el blues y el góspel, y colindante con la *Negermusik* (música de negros) acuñada por los nazis.

Urban no significaba únicamente «negro». También denotaba un sesgo de clase. El marco urbano que evocaba no era precisamente el de los distritos acomodados. Su polisemia estaba contagiada de un prejuicio parejo al de «barrio» en castellano. Todas las ciudades tienen barrios, pero si hablamos de «gente de barrio» o «cultura de barrio», sabemos a qué tipo de realidades nos referimos. En este sentido, *urban* perpetuaba el cliché del gueto; un estigma que homogeneizaba a toda una comunidad, desestimando la posibilidad de lo heterogéneo dentro de ella. Reducía a un único término la voluptuosa diversidad de las músicas surgidas en su seno.

Urban operaba igualmente como un dispositivo de preservación del orden hegemónico. Enfatizaba la excepcionalidad de *lo otro* en una industria y una cultura blanco-céntricas. Establecía un perímetro de seguridad para garantizar la continuidad sin alteraciones bruscas de *lo normal* —esto es, lo blanco— y generar un *algo* que atraía y simultáneamente repelía, porque reafirmaba la rareza de lo diferente sin negar su existencia y proximidad. Tan cerca, tan lejos.

En uno de los *sketches* más hilarantes de *The Onion Movie* (2008), incursión cinematográfica de la publicación satírica *The Onion*, Brendan Fletcher interpreta a White Black Guy Tim, un chaval pelirrojo, de ojos azules y piel lechosa que in-

tenta impresionar a sus amigos a las puertas de un 7-Eleven haciéndose pasar por rapero. White Black Guy Tim se viste, habla y gesticula como un negro —o como él y sus colegas blancos imaginan que viste, habla y gesticula un negro— hasta que dos policías en busca de un atracador lo detienen como sospechoso. «¿Está de broma? ¡Soy blanco!», se defiende. «No sé, Frank —le pregunta un agente al otro—, ¿tú ves a algún otro varón negro por aquí?» Poco importa que White Black Guy Tim explique que su padre es irlandés y su madre noruega mientras lo meten en el coche patrulla. En la rueda de reconocimiento posterior, una testigo lo reconoce como «ese, el negro». Finalmente, durante el juicio, al cual se presenta con traje y corbata, el jurado dictamina que «el negro es culpable». Como toda buena parodia, el mecanismo del gag de White Black Guy Tim consiste en tomar una realidad creíble, reconocible para el público, y exagerarla hasta descerrajar su lógica. En este caso, las tintas se cargan en un arquetipo del varón joven afroamericano creado desde una óptica *exotizante*.

El arqueólogo y etnógrafo francés Victor Segalen definió el exotismo como «el sentimiento que nosotros tenemos de lo diverso». Es decir, el exotismo deja contemplar lo distinto a nosotros sin necesidad de abandonar nuestra subjetividad, de poner en crisis nuestros valores. Gracias a él, podemos *apreciar*, incluso *admirar* lo negro sin tener que *entender* lo negro. Y del mismo modo que por vía del exotismo se crean realidades folclóricas artificiales, como un tablao flamenco en Galicia o un bar de *pintxos* en Jaén, la mirada blanca que define lo negro ha constituido una serie de tópicos que lo negro se ha visto obligado a adoptar para poder significarse comercialmente en tanto que *urban*. La imagen estereotipada desde el *mainstream* blanco del rapero duro, violento y bravucón, por ejemplo, ha devenido el canon al que los MCs¹ han tenido que adecuarse si pretendían despuntar en ese *mainstream*. De ahí que la primera crítica a los raperos que se alejan del modelo blanco de lo que

1. *Master of ceremonies*, maestro de ceremonias. Rapero.

debe ser un rapero provenga de la propia esfera del hip hop. En *Los desafinados también tienen corazón*, Luciano Lahiteau lo ilustra con la polémica desatada por la «desviación» sentimental de Kanye West en su álbum *808s & Heartbreaks*, de 2008:

La combinación del canto filtrado con Auto-Tune (en lugar del rapeo ametrallado) y la lírica melodramática de Kanye eran casi vomitivas para un género que lejos estaba de cuestionarse la agresividad, la ostentación y la violencia que parecían inherentes al rol del rapero exitoso. Incluso quienes buscaban un rap más melódico estaban atados a esa consuetudinaria manera de enunciar desde el hip hop.

Así como, a juicio del filósofo y activista Edward Said, Oriente no existe más que en la mentalidad occidental, pues se trata de un concepto con el que la cultura europea define a un *otro* demasiado extraño para poder considerarlo un igual, lo *urban* no existe salvo en la visión blanca de la realidad negra. Una realidad observada, además, desde la distancia y el extrañamiento necesarios para eximirse de toda responsabilidad sobre ella. Sin embargo, el imaginario blanco de lo negro ha tenido un inesperado efecto bumerán. El estereotipo ha hecho un viaje de ida y vuelta y ha devorado a los hijos de sus creadores.

WHITE NIGGERS

Durante la Gran Depresión, los afroamericanos se enfrentaron a problemas no muy diferentes de los que experimentaban otros grupos desfavorecidos de la sociedad. La Gran Depresión tuvo un efecto igualador, y todos los grupos atravesaron tiempos realmente difíciles: blancos pobres, negros pobres.

WILLIAM JULIUS WILSON

En 2004, el dominio de las músicas urbanas en el Billboard Hot 100 fue avasallador. En las cincuenta primeras posiciones de la lista de los *singles* más vendidos en Estados Unidos solo aparecían quince artistas blancos. Únicamente dos lograron situarse en el top diez. Ninguno alcanzó el número uno, permanentemente copado por artistas de hip hop y R&B como OutKast, Usher, Ludacris, Alicia Keys y Kanye West. En un país en el que los blancos representan más del 60 por ciento de la población y los afrodescendientes apenas un 12 por ciento. Y aún estaba por llegar la *latin invasion* vía «Gasolina». Diez años antes, el porcentaje era radicalmente distinto en el mismo ranking: de los tres únicos artistas negros presentes entre los diez más exitosos de 1994 —All-4-One, Boyz II Men y Toni Braxton—, ninguno encajaba en el modelo urbano que dominaría el mercado en el siglo XXI.

Que en 2004 el público blanco comprara música negra no era ninguna novedad. Históricamente, el olimpo popular ha estado bien surtido de estrellas afroamericanas, de Ray Charles y Aretha Franklin a Prince y, por supuesto, Michael Jackson, el Rey del Pop, cuyas ventas solamente han sido superadas por el catálogo de los Beatles. Aun así, el consumo de aquellos artistas se había regido hasta entonces por una dinámica relacional en las antípodas de la de las *rockstars* caucásicas. Los jóvenes blancos no podían identificarse con James Brown o Public Enemy del mismo modo que con Bruce Springsteen o Nirvana. Los mundos socioculturales a los que pertenecían unos y otros eran demasiado distantes entre sí. Y, al fin y al cabo, la maquinaria iconográfica del pop estaba diseñada para que así fuera, desde el día en que convirtió a Elvis Presley en emblema del primer rock and roll. Por muy negros que fueran sus ascendentes, aquella música y todas las que surgirían de ella pasaron a ser propiedad del imaginario blanco, el cual, como se ha indicado, acabaría dictando las pautas éticas y estéticas de la negritud en el pop. Pero en 2004 algo estaba cambiando.

En términos comerciales, el rap venía pisando fuerte desde mediados de los años noventa. El malogrado Tupac Shakur

vendió diez millones de copias del doble álbum *All Eyez on Me* (1996); otro MC fallecido, The Notorious B.I.G., once del póstumo *Life After Death* (1997); en los albores del nuevo siglo, el bum del rap sureño se coronó con los quince millones de *Speakerboxxx/The Love Below* (2003) de OutKast. Y un rape-ro blanco, Marshall Bruce Mathers III, alias Eminem, iba a convertirse en el artista más exitoso de la primera década de los 2000, con treinta y cinco millones de discos vendidos.

El ascenso del hip hop al frente del negocio discográfico estadounidense no se correspondió con un aumento demográfico de su público «natural», la comunidad afroamericana, ni con un incremento de su poder adquisitivo, que en el siglo XXI sigue siendo diez veces menor que el de los blancos. En cambio, sí coincidió con el deterioro de la capacidad económica de la población caucásica. El milenio arrancó con dos recesiones consecutivas, prácticamente solapadas: en marzo de 2001, la burbuja de las puntocom estalló y provocó una caída en picado del índice NASDAQ; seis meses más tarde, los atentados del 11 de septiembre desencadenaron un nuevo desplome bursátil, que se prolongaría hasta 2003. Tras un período de estancamiento, el tímido realce iniciado en 2006 se vería brutalmente truncado por el hundimiento del mercado inmobiliario de 2008, cuyas consecuencias todavía persisten tres lustros después. En la actualidad, los mileniales, el mayor segmento de población activa de Estados Unidos, controlan menos del 4,2 por ciento de la riqueza del país. Son cuatro veces más pobres que los *baby boomers* a su edad. Las perspectivas para la generación Z, nacida en los 2000, son peores.

El debilitamiento de la musculatura financiera de los adolescentes blancos tuvo mucho que ver con el cambio de las pautas de consumo cultural juvenil. El pop-rock tradicional, atorado en su propia nostalgia, se mostró incapaz de sintonizar con el desasosiego de las nuevas generaciones. El *Weltschmerz* de los jóvenes, el «dolor del mundo», que se manifiesta al comprender que el propio infortunio es producto de la coyuntura y la crueldad del entorno, se explicaba mejor con el cabreo de los

raperos que con la aflicción de los sentimentalmente torturados. Identificarse con quienes clamaban contra la injusticia de ser pobres y expresaban el deseo explícito de dejar de serlo resultaba mucho más orgánico que seguir llorando por los amores no correspondidos. La igualdad, al final, no llegó a través del enriquecimiento de la comunidad afroamericana, sino de la pauperización de la blanca.

En *The Commitments* (1991), Jimmy Rabbitte, uno de los miembros del grupo musical protagonista de la película, formado por norirlandeses blancos de extracción obrera, justificaba así la orientación soul de la banda: «Los irlandeses somos los negros de Europa. Y los dublineses somos los negros de Irlanda. Y los de la zona norte somos los negros de Dublín. Así que decidlo de una vez y decidlo bien alto: “Soy negro y estoy orgulloso de ello”». Rabbitte establecía un paralelismo entre sus propias circunstancias vitales y las de los negros en Estados Unidos: marginados por su origen, condenados a la precariedad, periféricos a los centros de poder institucional y económico. En tanto que jóvenes, irlandeses, dublineses, católicos y pobres, ellos también eran negros.² Unas décadas antes, en 1957, Norman Mailer causó un revuelo considerable con su ensayo breve *El negro blanco*. En apenas nueve mil palabras, el futuro ganador del premio Pulitzer analizaba la mentalidad de los jóvenes hípsteres de la época y concluía que su atracción por el jazz, el existencialismo, el argot y la marginalidad entrañaba el deseo implícito de ser negro. A juicio de Mailer, los hípsteres rechazaban el orden conservador blanco, definitivamente desautorizado por los horrores de la Segunda Guerra

2. Jimmy Rabbitte no iba del todo desencaminado: durante los años del conflicto armado en Irlanda del Norte, los unionistas británicos solían recurrir al despectivo *white niggers*, negratos blancos, para referirse a los irlandeses católicos que apoyaban el Movimiento de los Derechos Civiles en Éire. El origen de la expresión se remonta a los tiempos de la esclavitud, cuando se utilizaba para denigrar a los sirvientes que defendían a sus amos. Posteriormente, el sentido de *white nigger* se invirtió, y pasó a ser un insulto habitual a los blancos que defendían la igualdad racial. En paralelo, también se usó durante décadas en los territorios del sur de Estados Unidos para referirse a los blancos de clase baja.

Mundial, y anhelaban la rebeldía y la emancipación sexual que identificaban en la figura del negro de clase baja, suerte de *bon sauvage* cuya exclusión social le otorgaba un sentido de la justicia no sometido a las normas de comportamiento hegemónicas (y blancas). Por eso, escribió el autor y periodista:

En la peor de las perversiones, en la promiscuidad, en el mundo del proxeneta, de la drogadicción, la violación, los navajazos y la rotura de botellas, la temeridad, el Negro descubre y elabora una moralidad de los confines, una diferenciación ética entre el bien y el mal en cada actividad humana, desde el buscavidas (opuesto al vago) hasta el poco fiable traficante o la prostituta.

A Mailer se lo acusó de esencialista, de no mostrar voluntad alguna de desviarse de la visión estereotipada del negro. Poco puede decirse en su defensa. El escritor remitía, de manera patente, a un arquetipo marcado por el prejuicio. Pero exactamente lo mismo hacían los hípsteres de los que hablaba. Más allá del sesgo, lo verdaderamente trascendente de la tesis de Mailer era la razón por la cual el estereotipo, instituido para repeler, resultaba ahora tan atractivo para aquellos que, en principio, deberían haber seguido el dictado de su raza y su clase.

STAY WOKE

Utilizado por primera vez por el sociólogo Émile Durkheim en *La división del trabajo social* (1893), el vocablo griego *anomia* —formado por el prefijo negativo *à* (no) y el nominativo *nó-mos* (orden o estructura)— define el momento en que las normas sociales se degradan y dejan de tener sentido para un sujeto. El estado anómico es la sensación de desamparo, de alienación, que puede conducir a la transgresión de unas leyes percibidas como insuficientes o completamente inútiles para satisfacer las necesidades de un individuo o un grupo. La invia-

bilidad (al menos aparente) de un futuro mejor, la falta de perspectiva de progreso individual y colectivo y la incapacidad manifiesta de las instituciones tradicionales (la familia, la escuela, el gobierno) para dar respuesta a las demandas de la juventud pueden precipitarla al abismo anómico. El mismo abismo habitado desde hace siglos por minorías económicas, sexuales y étnicas en las que los hijos de los antaño privilegiados se ven ahora reflejados. En los años cincuenta fueron un puñado de bohemios. Hoy, los millones que prefieren el trap y el reguetón a la enésima réplica de la fórmula pop blanca. Como los protagonistas originales de aquellas escenas, ellos también se saben víctimas de una profunda injusticia.

«Florida es donde lo *woke* morirá» fue un pilar de la retórica de Ron DeSantis en 2022. Un mantra repetido de manera incesante durante su campaña para la reelección como gobernador del estado costero. La promesa caló hondo entre sus votantes y simpatizantes. Ganó. Desde entonces, el republicano ha endurecido su postura *antiwoke*, impulsando políticas que restringen la enseñanza de ciertos temas relacionados con la identidad de género y etnia en las escuelas floridanas. Para el sector ultraconservador del que DeSantis forma parte, lo *woke* es una amenaza potencial a la libertad de expresión y de pensamiento; el fantasma cauteloso que se agita a conveniencia como aviso de un eventual avance de la, dicen, dictadura ideológica progresista.

Otros abanderados de la reelaboración del concepto de libertad manifiestan una fobia similar a lo *woke*. Como Donald Trump y, sobre todo, su nueva mano derecha, Elon Musk. El hombre más rico de la Tierra llegó a denunciar los modelos actuales de inteligencia artificial al considerarlos «demasiado *woke*» y «políticamente correctos». Aun siendo defensor a ultranza del libre mercado y la desregulación de lo público, defendió un proyecto de ley para que la administración californiana evaluara los hipotéticos sesgos *woke* de las inteligencias artificiales de OpenAI, Google y Meta. Casualmente, o no, los principales competidores de su empresa xAI.

El diccionario Merriam-Webster define *woke* como «consciente y activamente atento a hechos y temas sociales importantes (especialmente cuestiones de justicia racial y social)». En la misma entrada se puntualiza: «A menudo se utiliza en contextos que sugieren que las creencias expresadas por alguien sobre estos temas no están respaldadas por una preocupación o acción genuinas». Más adelante se menciona la acepción que tanto parece preocupar a Trump y a sus amigos: «Liberal o progresista en términos políticos (en cuestiones de justicia racial y social), especialmente de una manera considerada poco razonable o extrema». Las críticas a lo *woke*, pues, se contradicen del mismo modo en que lo hacen las enmiendas a la inmigración: lo *woke* es charlatanería inofensiva y al mismo tiempo una amenaza letal para el *statu quo*, así como los extranjeros vienen a quitarnos el trabajo y simultáneamente a vivir de subsidios.

El primer uso documentado de *woke* se localiza en un blues grabado en 1938: «Scottsboro Boys», de Lead Belly.³ La canción se inspira en uno de los casos más clamorosos de inequidad judicial basada en prejuicios raciales de la historia de Estados Unidos: el 25 de marzo de 1931, nueve jóvenes negros se subieron a un tren de carga en dirección a Memphis (Tennessee) en busca de trabajo. En el mismo tren viajaba un grupo de jóvenes blancos, entre los que había dos mujeres. Durante el viaje, estalló una pelea y los blancos fueron obligados a bajarse del tren. Al llegar a la estación de Scottsboro (Alabama), los afroamericanos fueron arrestados bajo cargos de violación de las dos mujeres blancas. El juicio poste-

3. Curiosamente, la figura del bluesman de Luisiana sería recuperada en los años noventa de la mano de Nirvana, una de las bandas de la época que se mostró políticamente concienciada con sus críticas al machismo y a la homofobia. En su álbum acústico grabado en directo para la MTV (*MTV Unplugged*, 1993), Kurt Cobain cerró el *show* con «Where Did You Sleep Last Night», una canción «escrita por mi artista favorito», refiriéndose a Lead Belly. Otro peso pesado de la escena de Seattle, Mark Lanegan, vocalista de Screaming Trees, incluyó una versión del mismo tema en su debut en solitario, *The Winding Sheet* (1990), para la que contó con la colaboración de Cobain a la guitarra.

rior fue una farsa que culminó con ocho sentencias de muerte. En «Scottsboro Boys», Lead Belly advierte a los oyentes de que tengan cuidado si pretenden viajar al Sudeste: «Iros con ojo cuando paséis por ahí / lo mejor es estar alerta, mantener los ojos bien abiertos». Ese «estar alerta» —*stay woke*, en inglés— conservará su sentido en las adopciones posteriores del término. Durante el Movimiento por los Derechos Civiles, *stay woke* apelará a la necesidad de tener presente en todo momento el racismo sistémico. En el siglo XXI, la necesidad del estado de vigilia permanente se extenderá a través de las redes sociales para aplicarse en otros frentes, como la lucha por los derechos de las mujeres y de la comunidad LGT-BIQ+.

En el auge de lo *woke* en el vocabulario y la cultura *mainstream* —esto es, blanca— aflora una derivada del sentir anómico. Las acciones de los llamados despectivamente *Social Justice Warriors* (Guerreros de la Justicia Social) o «clictivistas» aparecen como reacción a un doble malestar. Por una parte, el suscitado por la pérdida de confianza en la capacidad de los poderes institucionales para defender a ciertas comunidades; la degradación del *nómos*, la estructura a la que se refería Durkheim. Por otra, a la creciente sensación de que la ciudadanía de a pie, especialmente los jóvenes, ha sido privada de la potestad para influir en el rumbo de la realidad; que el otrora sujeto histórico —el pueblo como impulsor y responsable de los acontecimientos que transforman su propio destino ya sea a través del voto o de la revuelta— es ahora un objeto sometido a los vaivenes de unos poderes abstractos, sin nombre propio ni rostro: principalmente, el mercado. En este sentido, lo *woke* se halla atravesado por el mismo descontento que otras tendencias al alza entre la juventud, si bien de signo opuesto, como la conspiranoia, el movimiento *incel*⁴ y el desengaño gra-

4. El fenómeno *incel* está protagonizado por sujetos, mayoritariamente hombres, que se identifican como célibes involuntarios, en inglés *involuntary celibates*, de ahí la contracción *in-cel*. Los aglutina un resentimiento común dirigido contra las mujeres y

dual con el sistema democrático.⁵ De ahí que la apropiación de discursos propios de minorías como los afroamericanos o el lumpen blanco sirva para identificar una autopercepción precarizada en extremo.

THE SONG REMAINS THE SAME (Y POR ESO YA NO SIRVE)

Es triste pensar en el estado en que estará el *rock and roll* dentro de veinte años.

KURT COBAIN

La música blanca ha perdido su centralidad en el imaginario juvenil del tercer milenio. Ya no es la lengua franca que un día sirvió para enunciar los deseos e identificar los temores de los jóvenes. El principio del fin de su vigencia como discurso generacional tiene nombre de disco: *Nevermind*. En enero de 1992, cuatro meses después de la aparición del segundo álbum de Nirvana, aquel objeto incendiario, de impronta punk pero respaldado por una multinacional, coronó el Billboard destronando al mismísimo Michael Jackson. Muchos quisieron entender el triunfo del trío de Seattle y el bum posterior del rock alternativo como una derrota inesperada —y por ello doblemente disfrutable— de la música «comercial». En realidad, estaban asistiendo al canto del cisne del rock como vehículo contracultural.

el feminismo, a su parecer causantes de su incapacidad de establecer relaciones románticas o sexuales.

5. En septiembre de 2023, el barómetro mundial de Open Society Foundations demostró que solo al 57 por ciento de los menores de treinta y seis años de treinta países distintos —entre ellos Estados Unidos y la mayor parte de la Europa continental— les gusta vivir en un país democrático. El 43 por ciento restante preferiría vivir bajo una dictadura militar o un régimen autoritario sin división de poderes ni sistema parlamentario.