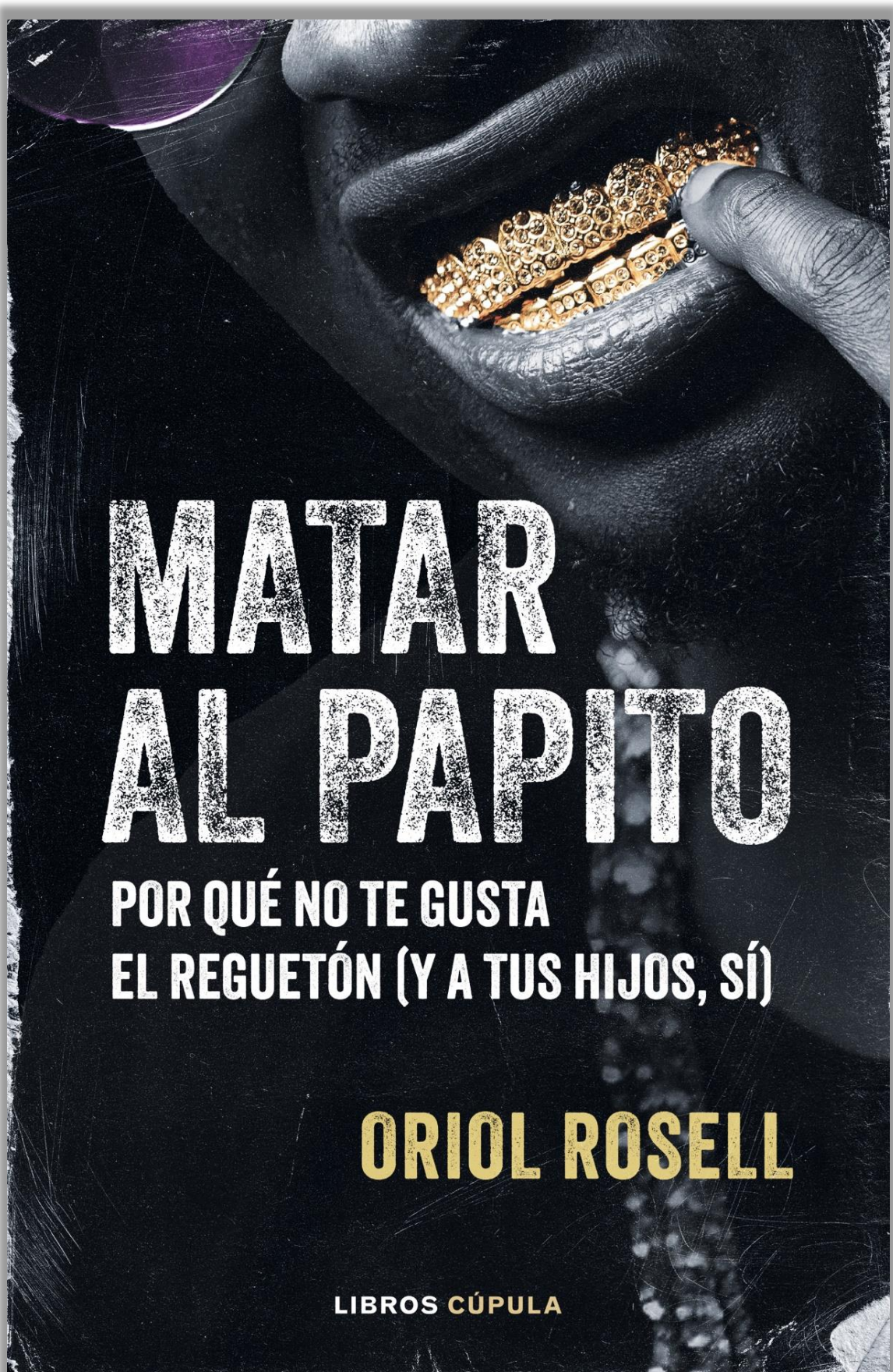


LIBROS CÚPULA



A la venta el 25 de junio 2025





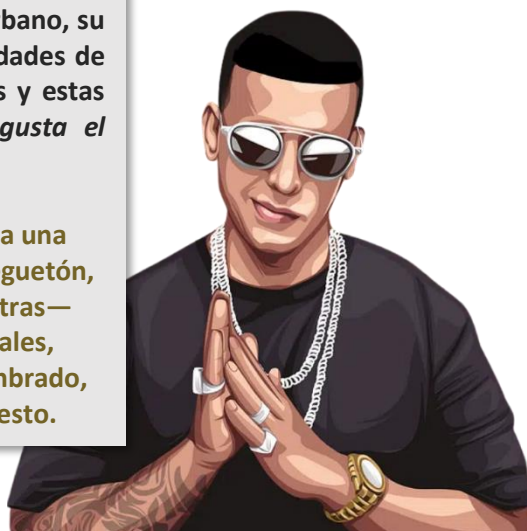
Un acercamiento a la cultura urbana a partir de las músicas que la vertebran (con especial atención a los géneros más populares, el trap y el reguetón) a través de un análisis sociocultural necesario para comprender el fenómeno musical que ha conquistado al mundo.

Monótona. Machacona. Sexista. Artificial. Vacía. Hacía mucho, muchísimo tiempo que la música juvenil no provocaba un choque entre generaciones como el desencadenado por el auge del reguetón y la música urbana. **Es el género más odiado por los adultos y el favorito de los jóvenes y adolescentes.** Mientras los unos se indignan con las letras, los bailes, la jerga y hasta la manera de vestir de los reguetoneros, los otros cantan, bailan, hablan y se visten como ellos. Y nada indica que este conflicto vaya a resolverse pronto.

El fondo del debate en torno al reguetón y la música urbana trasciende lo estrictamente musical. Remite a una sucesión rapidísima de cambios socioculturales difícil de asumir para la Generación X, la de los padres de los fans de Bad Bunny, J Balvin y Karol G. En las últimas dos décadas el pop ha sufrido **un seísmo comparable al que en su momento supuso el nacimiento del rock'n'roll.** Las transformaciones en las maneras de producir, distribuir y consumir música no tienen precedentes. Tampoco las circunstancias que han precipitado estas mutaciones.

Matar al papito interpela principalmente, aunque no de manera única, a los adultos que desean, necesitan comprender qué ha pasado en estos veinte primeros años del milenio: de dónde proviene el hechizo del sonido urbano, su capacidad para conectar con los deseos y las ansiedades de los jóvenes del siglo xxi, y cuáles son estos deseos y estas ansiedades. De ahí el subtítulo, *Por qué no te gusta el reguetón (y a tus hijos, sí).*

Con este objetivo, en *Matar al papito* se despliega una genealogía detallada de las músicas urbanas —el reguetón, claro, pero también el trap y el dancehall, entre otras— conjugada con un análisis de las coyunturas sociales, culturales, políticas y tecnológicas que las han alumbrado, para entender (y quizás valorar) de qué va todo esto.





SUMARIO

Introducción

Capítulo I: El *urban* mató a la estrella del rock

Interludio I: Una breve, muy sintética e inevitablemente incompleta historia del reguetón

Interludio II: Una breve, muy sintética e inevitablemente incompleta historia del trap

Capítulo II: Hormigas robóticas y cigarras cíborg: El affaire Auto-Tune

Capítulo III: Fácil y sucio Capítulo IV: Forever Young (te guste o no)

Capítulo V: Perrear con lágrimas en los ojos

Apéndice: Los 36 principales (1964-2024)

Bibliografía

EXTRACTOS DE LA INTRODUCCIÓN DE ORIOL ROSELL

«No escribo sobre cosas que amo. No escribo sobre cosas que odio... Mi lealtad es al tema, no a mis sentimientos sobre él». Con estas palabras de Susan Sontag se abre una reflexión sincera: «no soy un gran fan del reguetón. A decir verdad, ni grande ni pequeño... Mis gustos van en otra dirección. Pertenecen a otro tiempo». Sin embargo, el autor asume el reto de escribir sobre reguetón, «porque soy consciente de que, generacionalmente, el reguetón no me concierne; y, sin embargo, me atañe. Es de esas cosas que están en el aire... El tipo de cosa que hay que querer entender si uno pretende explicarse el mundo más allá de su venerable ombligo».

«Ni el más obtuso de los observadores puede negar que en las últimas dos décadas el paisaje pop ha sufrido un seísmo comparable al que en su momento supuso el nacimiento del rocanrol». La publicación de *Gasolina* en 2004 marcó «el día que se publicó el reguetón que rompió la frontera idiomática del mercado de habla hispana». Desde entonces, la canción de Daddy Yankee ha acumulado cifras astronómicas: «casi ochocientos millones de escuchas en Spotify y trescientos millones de visualizaciones en YouTube», además de estar incluida en el Registro Nacional de Canciones de la Biblioteca del Congreso. Pero lo relevante no fue solo su impacto inmediato, sino que «todos estos hitos no tendrían mayor relevancia de no ser por lo que sucedería después de *Gasolina*. Y, sobre todo, por lo que dejaría de suceder».

«A muchas personas de aquello que llaman mediana edad... nos ha costado asumir el nuevo orden de las cosas pop». La dificultad no reside únicamente en los gustos musicales, sino en un desfase con el presente: «nos desencajamos del presente, y el ahí, entonces empieza a parecer más atractivo que el aquí, ahora». Las canciones de la juventud «se adhieren al carácter como una segunda piel... Volver a ellas alberga la posibilidad de habitar otra vez, ni que sea durante tres minutos, ese lugar de definición cada día más lejano».

Y sin embargo, algo ha cambiado en el modo en que habitamos el pasado: «en su libro *Foreverism*, Grafton Tanner propone el concepto del *porsiemprismo*, una dinámica comercial que promete “crecimiento sin cambio y vida sin pérdida”». En este nuevo modelo, «ya no se trata de que todo vuelva, sino de que nada se vaya... Todo sigue siendo. Siempre». Las industrias culturales ya no venden nostalgia, sino presencia perpetua. «Hoy, ni siquiera puede echarse de menos a la princesa Leia... La actriz falleció en 2016, pero en 2019 volvió a interpretar a la heroína espacial gracias a la inteligencia artificial». Lo mismo ha ocurrido con Amy Winehouse, Glenn Gould o Elvis: «el mundo sin ellos ya no existe».

El mercado musical tampoco es ajeno a esta lógica: «prácticamente cualquier vinilo, CD y casete alguna vez publicado... está al alcance de quien disponga de una conexión a internet», alojado en «esa nube de hechuras en apariencia también infinitas donde todo permanece». Así, conviven «las imágenes de ayer y hoy con nuestros mensajes de texto y audio, nuestras agendas de contactos y las incontables bobadas que alguna vez dijimos en las redes sociales». Este presente continuo plantea una pregunta inquietante: «¿qué sucede si nunca dejamos de ser jóvenes?» ... Las resonancias de este fenómeno son todavía impredecibles, pero su influencia es ya incuestionable.

¿POR QUÉ NOS DUELE EL ÉXITO DEL URBAN?

“¿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 clasificatoria, no se utilizó el genérico *rural* para agrupar al country, el folk y el bluegrass? Porque, en esencia, *urban* era sinónimo de “negro”. (...) *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. (...)

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. Ninguno alcanzó el número uno, permanentemente copado por artistas de hip hop y R&B como OutKast, Usher, Ludacris, Alicia Keys y Kanye West. (...)



(...) El ascenso del hip hop al frente del negocio discográfico estadounidense coincidió con el deterioro de la capacidad económica de la población caucásica. (...) El debilitamiento de la musculatura financiera de los adolescentes blancos tuvo mucho que ver con el cambio de las pautas de consumo cultural juvenil. (...) **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.**

(...) El paso del utopismo al cinismo estableció la frontera invisible e infranqueable que separa a la generación X, la de los nacidos entre 1965 y 1980, de la Z. A los padres de los fanes del *urban* de sus hijos. La música de los primeros fue incapaz de asimilar el cambio de paradigma. La de los segundos se impuso una vez que este había culminado.

El rechazo persistente hacia el reguetón y otras músicas urbanas latinas por parte de un sector importante de la población española puede interpretarse como una manifestación de actitudes postcoloniales que aún perviven en la sociedad. (...) No se trata de un rechazo de la música *per se*, sino de su éxito. En la aversión española al reguetón late un deje colonial oculto en el inconsciente colectivo. Lo latino, como lo negro en el caso estadounidense, responde a un arquetipo desarrollado desde la perspectiva del colonizador. También como lo negro, sostiene y protege un orden jerárquico: lo español por encima de lo latino.

(...) La generación Z española ha crecido en un diálogo intercultural continuo. La presencia de **latinodescendientes en las escuelas, los parques y las discotecas forma parte de su cotidianidad. Nada hay de exótico ni excepcional en esta convivencia.** Su evaluación de lo latino dista mucho de la de generaciones anteriores. Se modula a partir de una experiencia compartida. En contraste con la ausencia de vínculos orgánicos entre adolescentes de distintos orígenes y etnias en otros países, en la España actual la hibridación de los imaginarios propios de cada comunidad, asistida de manera crucial por el idioma, es un hecho irrefutable. Se refleja en los giros y los modismos lingüísticos, en el baile, en las interacciones sociales. En todos aquellos enunciados que posibilitan que los jóvenes puedan significarse como tales. Y, por supuesto, la música es uno de los más relevantes.”

UNA BREVE, MUY SINTÉTICA E INEVITABLEMENTE INCOMPLETA HISTORIA DEL REGUETÓN Y EL TRAP

Ni el reguetón ni el trap nacieron en un solo lugar. Ambos géneros emergieron como expresiones musicales transnacionales, productos de múltiples raíces y contextos sociales compartidos. El reguetón, según el académico Juan Flores, es “la primera música transnacional en el pleno sentido de la palabra”. Surgió como una hibridación del reggae jamaicano y el hip hop estadounidense, reinterpretada en Panamá y, sobre todo, en los barrios populares de Puerto Rico. Allí, artistas como Vico C, Daddy Yankee, Ivy Queen o Héctor y Tito convirtieron este sonido en un símbolo de identidad y resistencia para una juventud marginada, mestiza y urbana.

En paralelo, el trap también emergió como una voz de la periferia, primero en el sur de Estados Unidos y luego replicado por jóvenes latinos. En Puerto Rico, artistas como De La Ghetto, Arcangel y Yaga & Mackie, inicialmente ligados al reguetón, incorporaron el sonido oscuro y minimalista del trap de Atlanta desde mediados de los 2000. Fue la evolución natural de una generación que había crecido entre beats de reguetón, mixtapes y precariedad. En 2016, el tema “La ocasión”, con Ozuna y Anuel AA, marcó la explosión del trap latino a nivel global.

Mientras tanto, España absorbía ambas oleadas. En los 90, la península vivía una transformación musical. La movida madrileña daba paso al desembarco latino con Juan Luis Guerra, Lalo Rodríguez y luego Ricky Martin o Juanes, allanando el terreno para el reguetón. El dembow llegó a oídos españoles a través de Panamá con “Papi chulo (Te traigo el mmmm)” de El Chombo. A inicios de los 2000, el reguetón se consolidó como sonido popular, sobre todo en barrios obreros y fiestas.

Más tarde, el trap partió la escena del rap español en dos. La generación de Pxxr Gvng rompió con la vieja escuela del hip hop. Su estética provocadora, su tono nihilista y su uso de internet como canal directo conectó con una juventud desilusionada. El episodio entre D. Gómez (Pxxr Gvng) y N-Wise en 2014 simbolizó esa ruptura. Ernesto Castro definió el trap como “la metamúsica de la crisis”, el eco musical de los ninis. A partir de ahí, el fenómeno creció. Y desde 2016, el fichaje de Bad Bunny por Hear This Music consolidó su dominio. Benito Martínez Ocasio no solo cruzó los límites del trap y el reguetón: los dinamitó. Hoy es el mayor exponente global de la música urbana en español.

¿Por qué a los adultos nos gusta el vocoder de Daft Punk y nos repele el Auto-Tune de Bad Bunny? Porque el primero nos retrotrae a la época añorada, cuando creíamos en el futuro y el vocoder era uno de sus embajadores. El uso del Auto-Tune en la música urbana —especialmente en géneros como el reguetón y el trap— simboliza una ruptura generacional y estética que va más allá de lo sonoro. Mientras los adultos lo perciben como un artificio vacío o un engaño vocal, para los jóvenes representa una forma de autenticidad tecnológica, una “experiencia cibernética” que refleja su relación con el presente. Así como el punk o el death metal usaron la distorsión vocal como expresión cruda, el Auto-Tune no oculta su truco, sino que lo exhibe como parte del estilo. Este “simulacro” no es un defecto, sino una declaración estética que conecta con la subjetividad juvenil de un tiempo marcado por la hiperconectividad, la fragmentación y el deseo de diferenciarse del pasado.

DEL ROMANTICISMO AL TRAP: EL DINERO EN LA MÚSICA JUVENIL

Hasta el apogeo del *urban*, el dinero fue un objeto problemático en la cosmovisión del pop y el rock blancos. Estos géneros promovían valores como individualidad y espontaneidad, en contradicción con la industria que los sostenía económicamente. Se mantenía una relación ambivalente con el dinero, similar a la de los románticos del siglo XIX, donde se despreciaba el materialismo, pero se dependía de él.

En los 80 y 90, la música juvenil se empeñó en negar su propia fuerza transformadora, marcando una ruptura con lo colectivo. Como señala Thomas Frank, para muchos Gen Xers involucrarse políticamente parecía ingenuo, casi vergonzoso. El cinismo era más cómodo. Esa lógica desemboca en el individualismo del urban. Así, canciones como “Creep”, de Radiohead, y “Hoy cobré”, de Bad Bunny reflejan una desconexión con el grupo, aunque por caminos distintos: el primero desde la exclusión emocional, el segundo desde la autosuficiencia económica.

“Soy un bicho raro / Un extraño / ¿Qué demonios hago aquí? / No pertenezco a este lugar”, canta Radiohead, mientras que Bad Bunny proclama: “Soy leyenda, ninguno ha subido como yo subí / [...] Todos siguen mis pasos, pero no llenan mi huella.” Ambos reflejan una “unicidad drásticamente diferencial”, ya no basada en el vínculo con otros sino en el aislamiento.

La música pop y rock blanca solía defender lo singular desde una perspectiva comunitaria, como en “I’m Not Like Everybody Else” o “¿A quién le importa?”, que canalizaban **“la unicidad sin diferencia de su público”**. Por el contrario, el urban actual celebra el éxito individual sin tapujos, incluso con arrogancia.

“¿Por qué nos molesta tanto que a nuestros hijos e hijas les gusten canciones en las que se dedica tanta atención al dinero cuando les ha tocado vivir en una época en la que se dedica tanta atención al dinero?” Porque desmonta el símbolo que antes disimulaba su peso en el pop. Ya no hace falta fantasía: la música ahora tiene una función más explícita, y quienes seguimos entendiéndola a la manera antigua, romántica no hemos querido o sabido adaptarnos.

LIBROS CÚPULA



El urban, y especialmente el trap, no oculta el origen dudoso del dinero. Una característica del trap, crucial en su proyecto estético, es el alarde del dinero sucio. Esto genera sospecha, alimentada por prejuicios raciales y de clase: **"Un blanco [...] o un japonés con un bolso de diez mil euros no son percibidos como un subsahariano, un latino o un magrebí con el mismo bolso."**

Lo más conflictivo llega cuando nuestros hijos se identifican con estos artistas. **"La cosa se complica todavía más cuando quienes comulgan con esos turbios personajes son nuestros hijos e hijas."** Surge el temor de haber fallado como padres, y el dolor de descubrir que ya no compartimos el mismo marco generacional. **"El shock [...] surge de la constatación insólita por parte de los adultos de que se han convertido en adultos."**

FOREVER YOUNG (TE GUSTE O NO)

Cada generación ha chocado con la que la ha precedido, y volverá a hacerlo con la que venga después. El conflicto intergeneracional responde a la confrontación de dos subjetividades drásticamente diferentes: la de los adultos y la de los jóvenes. Los unos se resisten a ser sustituidos porque no conciben una organización de lo real mejor que la suya. Los otros se sienten apelados a destronarlos porque el orden de los viejos no concuerda con sus ideas.

Pero ¿qué sucede cuando el orden por relevar no se comprende a sí mismo como orden, sino como proyecto todavía en desarrollo? ¿Cuándo todavía falta mucho para que los sujetos de una generación se sientan distintos a los que piden paso? **Por primera vez en la historia, el trauma entre generaciones que provocan el trap y el reguetón tiene que ver con la revelación de que padres e hijos no son lo mismo.** Sorpresa.

Entre 1950 y los 2000, el programa simbólico del pop cubría todos los flancos. Canalizaba el *angst* adolescente al tiempo que ofrecía moldes para cualquier perfil de consumidor joven. El pop te enseñaba a ser tú mismo siendo otros. Te prestaba las palabras que te faltaban. Se adhería a tu personalidad con tal hondura que, al final, lo propio y lo ajeno se solapaban. El pop te creaba. Por eso, apartarse de él —la aburridísima vida adulta— tenía algo de derrota. De ahí la promesa insistente —hoy suena a maleficio— de una comunión eterna con él: *Forever Young*.

La conjunción de las plataformas de streaming y las redes sociales ha trastornado nuestra relación con el tiempo cultural. En internet, el todo-siempre-en-el-mismo-lugar genera un solapamiento del tiempo. YouTube y Spotify permiten vivir permanentemente en una época ajustada al gusto de cada uno.

LIBROS CÚPULA

En la actualidad, los cincuenta pueden sentirse como los treinta, y los adultos siguen conectados al presente. Porque sus gustos siguen estando vigentes. Pero resulta que no. La explosión del trap y el reguetón, músicas que encapsulan una sensibilidad radicalmente distinta, te enfrentan al hecho de que otro tiempo ha estado transcurriendo delante de tus narices. **A tus hijos no les interesan las canciones de Arctic Monkeys o Foo Fighters, aunque acaben de salir.**

Los padres y madres de hoy no entienden cómo, habiendo criado a sus hijos con valores como el feminismo, la justicia social o la no violencia, estos se identifican con el trap y el reguetón.

¿Qué lleva a un adolescente blanco, de clase media, a identificarse con un pandillero de San Juan o un dealer de Atlanta? **Justamente, el deseo de negar a sus padres.** La misión del teenager es buscar y destruir. Si les enseñaron igualdad, ahora llaman “putas” a las mujeres. Si les hablaron de diálogo, celebran la violencia. Si les dijeron que el dinero no es lo más importante, convierten la pasta en objetivo vital. ¿Quieren ser narcotraficantes? No. Pero **han sido privados de un espacio virgen en el que construir su propio imaginario. Han optado por girar el sistema desde dentro, por enfatizar los resortes ocultos del realismo capitalista.** Han sustituido la ilusión por el cinismo. Se han vuelto **hiperrealistas capitalistas.** Comprenden las reglas del juego, entienden que el bienestar propio se asienta en el malestar ajeno. Saben quiénes son los Reyes Magos.

¿Qué mejor estrategia que identificarse con aquello que se pretende ocultar? La pobreza, el sexismo, el racismo, la violencia, el materialismo. Todo eso está en el trap y el reguetón.



“El mundo ha cambiado. Pero los jóvenes aún quieren acabar con sus padres.”

¿Y SI EL REGUETÓN FUERA PROFUNDO?

Siempre ha habido canciones sobre beber, ligar, bailar y pasarlo bien. En general, ninguna ha brillado nunca por lo excelso de su lírica. Se diría que la mayoría se regodean con alevosía en su propia futilidad. Asumen la premisa, comúnmente aceptada, de que la euforia, el goce y la alegría no merecen ser tomadas demasiado en serio.

Esta visión se alinea con una tradición cultural más amplia: la de asociar el disfrute, la risa y el goce con la superficialidad, cuando no con la idiotez. En contraposición, al padecer del melancólico se le adjudica «profundidad», «complejidad». Tradicionalmente, en la jerarquía simbólica del pop, ser un *pupas* ha cotizado al alza. Juegan en la misma liga que los amores correspondidos y los finales felices: materiales literariamente poco apetecibles ni merecedores de excesiva atención. No tanto como la desdicha, la tristeza y el dolor.

Esta perspectiva se consolidó especialmente a partir de mediados de los años sesenta, cuando la cultura juvenil blanca renunció parcialmente a las cosas radiantes y bellas. Las canciones, se decía, debían contener un mensaje. Un mensaje serio.

En el inconsciente colectivo del consumidor pop quedó fijada una línea imaginaria. A un lado, la música seria: solemne y perdurable. Al otro, la frívola: boba y fugaz. Es decir, la mayoría de las canciones sobre beber, ligar, bailar y pasarlo bien. Esta línea divisoria sigue activa hoy. **Un reproche habitual al trap y el reguetón es, precisamente, su superficialidad. Para el adulto formado en el pop y el rock blancos, el valor del urban se reduce a lo poco o nada que sus letras aportan.** Este entendimiento netamente literario de la música se evidencia en casos como el de Calle 13. El dúo formado por Residente y Visitante —ambos procedentes del barrio de clase media El Conquistador, en el municipio puertorriqueño de Trujillo Alto, y educados en un entorno artístico e intelectual sumamente distinto al de los caseríos de San Juan— se cuenta entre las escasas formaciones de reguetón que han logrado granjearse las simpatías de los adultos formados en el pop y el rock blancos. La clave de tal aceptación radica en su habilidad para manejarse dentro de los límites de la música seria gracias a los textos reivindicativos de sus canciones. Porque las canciones de Calle 13 **tienen mensaje**. Y eso **gusta** al oyente adulto blanco. No como las fruslerías de Karol G o Rauw Alejandro.

Sin embargo, cabe preguntarse: ¿y si en realidad toda esa frivolidad explicara mucho más de lo que aparenta? ¿Y si el mensaje no estuviera contenido en el texto? ¿Y si, *glups*, lo que pasa es que los adultos nos empeñamos en leer las canciones regidos por un patrón obsoleto?

En este sentido, Simon Reynolds y otros críticos han señalado que la pista de baile no es solo un espacio de evasión, sino también de resistencia. Muchas personas al borde de la ruina encontraron en el funk engalanado de «TSOP (The Sound of Philadelphia)» un motivo para seguir adelante. Las canciones no solo significan algo en sí mismas. **Adquieren nuevos sentidos cuando se las escucha**, al enlazarse con una experiencia determinada.

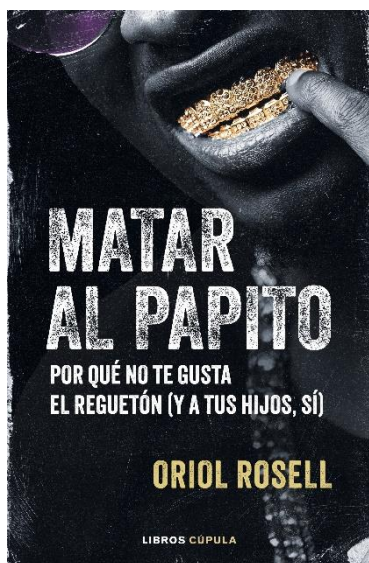
Puede que los temas de *trap* y *reguetón* no cuenten con arreglos sofisticados, armonías complejas ni textos serios. **Qué más da. Lo verdaderamente importante es el modo en que afectan a las personas. Cómo las ayudan.** Porque nadie escucha ni baila música que cree que le hace mal.

SOBRE EL AUTOR

Oriol Rosell (Barcelona, 1972) es crítico y divulgador cultural, además de profesor de Historia de la Música Electrónica, Dramaturgia del Sonido y Narrativa Audiovisual. Con una trayectoria de más de dos décadas en el periodismo cultural (Ajoblanco, Rockdelux, Ruta 66, TV3, La Vanguardia), en la actualidad dirige los espacios *La història secreta* y *La biblioteca inflamable* en Ràdio 4 (RNE), centrados en la historia underground y la literatura de no ficción, respectivamente.



Autor del ensayo *Un cortocircuito formidable* (2024), coeditor de *Teoría black metal* (2025) y colaborador en títulos colectivos como *Loops 1. Una historia de la música electrónica* y *El sonido de la velocidad*, también ha compuesto bandas sonoras para teatro y danza y forma parte del dúo de punk electrónico Dead Normal. Es habitual como prologuista, conferenciante y podcaster en instituciones culturales como Casa Asia, el Centre d'Art Santa Mònica y Fabra i Coats. Desde su blog/podcast *Tácticas de choque*, reflexiona sobre música, política y cultura contemporánea.



MATAR AL PAPITO

Por qué no te gusta el reguetón (y a tus hijos sí)

Autor: Oriol Rosell

Editorial: Libros Cúpula

Formato: 15 x 23 cm 224 pp

Rústica con solapas

PVP c/IVA: 19.95

A la venta el 25 de junio de 2025

Para más información a prensa

Lola Escudero

Directora de Comunicación Libros Cúpula

Tel: 619 212 722

lescudero@planeta.es