

# Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA  
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

[www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans)

SIBE  Sociedad de  
Etnomusicología

TRANS 28 (2024)

DOSSIER: RAP EN ACCIÓN

## Autenticidad, colectividad e identidad: el drill M.D.L.R. en España

### Authenticity, collectivity and identity: M.D.L.R. drill in Spain

Sara Ahmed González (Universidad Complutense de Madrid)

ORCID: 0009-0000-7185-8555

#### Resumen

El presente artículo analiza algunas de las características esenciales del drill *mainstream* en España a partir del acercamiento al fenómeno M.D.L.R. protagonizado por el cantante Morad. A través de ejemplos de una selección de canciones y del videoclip del tema "Eurovision", que congrega a representantes de drill europeos como Central Cee (*main artist*), desarrollamos una propuesta de marco teórico en torno a las tres prácticas discursivas más representativas de esta música: la autenticidad, la colectividad y la identidad. Estos jóvenes representan un colectivo cuya identidad se basa en sus orígenes socioculturales, al proceder de un barrio marginal y ser descendientes de inmigrantes, habiendo crecido con un sentimiento de doble exclusión social. La autenticidad que defienden por encima de sus oponentes (*opps*) nace del carácter autobiográfico de sus discursos narrativos. Así mismo, hablamos de "colectividad viral" para referirnos a las dinámicas que articulan su relación con la industria musical y las plataformas digitales.

#### Palabras clave

Drill, mainstream, M.D.L.R, Morad, industria musical, autenticidad, colectividad viral, identidad, barrio.

**Fecha de recepción:** 30 de abril de 2024

**Fecha de aceptación:** 24 de octubre 2024

**Fecha de publicación:** 31 de diciembre 2024

#### Abstract

This article analyzes some of the essential characteristics of mainstream drill in Spain based on the approach to the M.D.L.R. phenomenon, with singer Morad as its best exponent. Using examples of a selection of songs and the videoclip of the song "Eurovision" that brings together representatives of European drill as Central Cee (*main artist*), we develop a proposed theoretical framework around the three discursive practices considered most representative of this music: authenticity, collectivity and identity. These young people represent a collective whose identity is based on their socio-cultural origins, as they come from a marginal neighborhood and also are descendants of immigrants, having grown up with a feeling of double social exclusion. The authenticity they defend over their opponents (*opps*) stems from the autobiographical character of their narrative discourses. Likewise, we speak of 'viral collectivity' to refer to the dynamics that articulate their relationship with the music industry and digital platforms.

#### Keywords

Drill, mainstream, M.D.L.R, Morad, music industry, authenticity, viral collectivity, identity, neighborhood.

**Received:** April 30<sup>th</sup> 2024

**Acceptance Date:** October 24<sup>th</sup> 2024

**Release Date:** December 31<sup>st</sup> 2024

## Autenticidad, colectividad e identidad: el drill M.D.L.R. en España

Sara Ahmed (Universidad Complutense de Madrid)

Email: saraah01@ucm.es

---

### Introducción

La evolución vertiginosa que la industria de la música está experimentando en paralelo con los avances tecnológicos en el siglo XXI está ocasionando una continua obsolescencia de subgéneros musicales y sus estilos de moda vinculados, esencialmente, en lo que conocemos como “música urbana”, así como un surgimiento cada vez más acelerado de nuevas escenas musicales. Si bien en la década de los 2010s vivenciamos el auge del trap como escena dominante de la música urbana, con unos discursos narrativos y estéticos marcados por la ostentación y los lujos, y asociados, normalmente, al tráfico de drogas, en los últimos años se ha ido asentando en España un nuevo subgénero del rap similar que ya cuenta con distintas escenas locales destacadas y algunos representantes virales: el drill.

Al igual que el origen del trap podría decirse que queda reflejado en su propia etiqueta, ya que traducido del inglés el vocablo “trap” hace referencia a los lugares donde se trapicheaba con droga, la clave del drill estaría también presente desde su propia denotación, pues en el inglés coloquial criminal *drill* podría traducirse como “acribillar a balazos”, una acción rotundamente presente en esta música desde las letras hasta las *performances* pasando por la producción musical de sus canciones: referencias explícitas en los textos, gestos simulando disparos de pistolas, el uso de *samples* de disparos, etc.

En cuanto a los aspectos más puramente sonoros, el músico y productor británico Kit Mackintosh ha estudiado recientemente los procesos de producción musical en los distintos subgéneros que han ido surgiendo a partir de la generalización del AutoTune en su libro *Neon Screams* (Mackintosh 2021). Este autor centra su estudio en la producción musical anglosajona, sin abordar la escena latina urbana al hablar del trap y sus coetáneos, así como otros aspectos característicos de estas músicas, como aquellos relacionados con las letras y los videoclips. Según Mackintosh, estamos viviendo una época de renacimiento futurista de la música gracias al desarrollo del AutoTune junto con otras innovaciones tecnológicas que dan lugar a lo que él mismo llama “psicodelia vocal” (Mackintosh 2021: 24-26).

Volviendo al caso del drill como “(sub)género” en sí mismo, cabe destacar la definición que establece el sociólogo Forrest Stuart en su libro *Ballad of the Bullet*:

Se trata de un género emergente de rap gánster hiperviolento, hiperlocal y de estilo DIY que pretende documentar la vida en la calle y la criminalidad violenta. A través de vídeos musicales y otras subidas a las redes sociales, estos “raperos drill” –a menudo denominados simplemente “drillers”– compiten en un escenario global para demostrar que son más despiadados, más delincuentes y más auténticos que sus competidores (Stuart 2020: 3).

Estos jóvenes que están incurriendo en la relativamente nueva escena del drill pretenden demostrar que realmente encarnan los estereotipos negativos de su estigmatizado grupo social a través de las redes sociales y de su propio proyecto musical. De esta forma, construyen caricaturas moralmente cargadas de sus propias vivencias con la expectativa de hacerse virales y adquirir un éxito financiero legal. Es interesante, en este sentido, señalar la importancia en el género de la apelación a una “autenticidad” real frente a los discursos de sus oponentes, tal y como afirma el mismo autor:

Los drillers saturan su contenido en línea con las pruebas necesarias para autenticar la criminalidad violenta que proclaman en su música. Si hay un mensaje dominante que atraviesa prácticamente todas las canciones, vídeos y contenidos relacionados de los drillers, es una apelación a una autenticidad mayor: Realmente cometo estas acciones violentas. Realmente uso estas armas. Realmente vendo estas drogas. Mis rivales, sin embargo, no hacen nada de esto (Stuart 2020: 20).

La autenticidad ha sido abordada por la musicología desde los *popular music studies* como uno de los rasgos más característicos de las corrientes musicales de las décadas posteriores al surgimiento del rock. Según Simon Frith, “rock and roll, rhythm and blues y punk, cada uno en su momento, fueron experimentados como más auténticos que las formas pop que desplazaron” (Frith 1988: 182). Estos discursos del rock, así como de sus subgéneros y estilos derivados, se han relacionado normalmente con el sentimiento de pertenencia a una comunidad que comparte unos valores y gustos determinados, con la espontaneidad y la verdad de la experiencia compartida a través de la música, y sobre todo con un estrecho vínculo entre artista y público. Pero quizá lo más interesante del desplazamiento del relato de la autenticidad, inicialmente vinculado al folclore o las músicas eruditas, hacia las músicas de masas, es la manera precisa en que interactúan tecnologías, mercados e imaginarios de forma que estos géneros nos dan claves sobre las relaciones de poder, las nuevas subjetividades y las estructuras de la industria (Ochoa 2002).

Tal y como señalan Harrison y Arthur (2019) en un destacado trabajo sobre el ethos del Hip Hop, este destaca por sus ambivalencias, por sus complejidades y contradicciones. Un ejemplo destacado de esto son las agresivas acusaciones habituales entre artistas en el momento en que se integran en el negocio de las multinacionales, para ellos representantes del capitalismo, de la concentración del capital como encarnación del poder. Una *major* es la antítesis del fenómeno *underground* en el que se originan estas músicas y todavía hoy día para cualquier artista de rap, trap o drill, firmar con una *major* supone una traición al sentimiento de autenticidad. Sin embargo, estos discursos que tuvieron tanto auge con el surgimiento del rock y fueron reproducidos desde el rap *underground* exigen una doble moralidad entre el acercamiento de los artistas a las marcas y sus intentos por mantener una fidelidad, una pureza, frente a sus fans. Toda esta mitología de la autenticidad en las músicas populares sigue hoy día más vigente aún si cabe, pues a pesar de que las nuevas generaciones de artistas posean en este contexto actual una mayor independencia en sus procesos creativos y puedan llegar a alcanzar un gran impacto por sí mismos en las redes sociales y otras plataformas digitales, en la mayoría de los casos acaban recurriendo al respaldo de las

multinacionales que dominan el mercado musical y poseen los mejores medios para la producción y distribución.

El drill nace como un subgénero del rap en Chicago a partir del año 2010 con Chief Keef como uno de sus pioneros más destacados, expandiendo pronto su popularidad en Reino Unido, donde surge el estilo UK drill. En España, podríamos decir que en los últimos cinco años se ha consolidado una escena del drill muy vinculada a la precariedad de jóvenes descendientes de inmigrantes pertenecientes a la Generación Z. Si bien sus temáticas pueden ser muy similares a las del trap (violencia, calle, drogas...), existen una serie de circunstancias características vinculadas al origen de estas canciones que estudiaremos a lo largo del artículo, planteando un acercamiento que nos permita comprender mejor este nuevo fenómeno de masas, y centrándonos en el caso de estudio de dos de los representantes más virales en España: Morad y Beny JR, ambos miembros del colectivo M.D.L.R. A partir de su canción publicada con el mismo título en 2019, fue el cantante Morad quien popularizó las siglas M.D.L.R. (*Mec De La Rue*), que arrasaron en las redes sociales germinando lo que podemos considerar una nueva tribu urbana. Escogida del francés, probablemente por sus raíces marroquíes-francófonas, significa “chico de la calle” y hace referencia a una serie de valores y estereotipos atribuidos a jóvenes de barrios marginales que buscan la supervivencia y acarrear diariamente problemas con la justicia, pero que al mismo tiempo anhelan unos sueños por encima de la falta de oportunidades.

El impacto significativo de este fenómeno local en la cultura *mainstream* impulsado por una nueva generación de oyentes lo convierte en un objeto de análisis que debe ser estudiado, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de un género musical que aún no se ha abordado en profundidad desde la academia hispanohablante. Así, este artículo plantea un análisis sobre el drill en España a través del fenómeno M.D.L.R y su relación con el contexto sociocultural del que emerge hasta ocupar un lugar destacado en la industria. Se pretende relacionar la realidad social, económica y cultural de barrios como L'Hospitalet de Barcelona, de donde proceden estos artistas, identificando algunos datos relacionados con la inmigración y la marginalidad, para observar cómo estos se vehiculan a través de la música como medio de expresión.

Por otra parte, la marginalidad se encuentra con la accesibilidad a la producción musical dentro del contexto tecnológico actual del *home studio*, gracias a la cual se produce un trasvase entre lo marginal y lo *mainstream*, despertando el interés de los sellos discográficos y convirtiendo un mecanismo de protesta en un producto masivo que se canaliza siguiendo las herramientas de difusión digitales. Se pretende asimismo descubrir cómo un fenómeno marginal local se convierte en un fenómeno global mediante una resignificación musical que se produce en función del contexto social: grupos de jóvenes que consumen música como un acto de rebeldía, pero alejados de la realidad social que ha motivado la canción. Mediante una selección de casos de estudio de diversos drillers españoles con un breve análisis final del tema “Eurovision” de Central Cee, que congrega a varios representantes de drill europeos, la investigación pretende, en definitiva, identificar los aspectos comunes transnacionales que definen el drill como género o subgénero musical.

Frente a las dificultades para el acercamiento etnográfico como parte del análisis, por tratarse de

un objeto de estudio integrado en determinados grupos sociales, debemos tener en cuenta que el drill forma parte de una cultura que aspira desde el inicio a ser viral, empleando plataformas digitales que pueden ser monitorizadas y rastreadas. En este sentido, se ha realizado una búsqueda de entrevistas en diferentes medios para extraer los mensajes clave del discurso de los artistas con el objetivo de conectar los principales conceptos de esta investigación con el análisis musical de las canciones.

## Autenticidad

Existe una trayectoria de estudios sobre producción cultural de los grupos desfavorecidos cuyo ejemplo más influyente podríamos considerar *Las reglas del arte* del sociólogo Pierre Bourdieu. Este estudio centrado en la competencia entre novelistas parisinos del siglo XIX sacó a la luz algunas estrategias que los escritores de clase baja se veían obligados a adoptar para competir con sus privilegiados homólogos burgueses. Una de las más poderosas consistía en producir novelas que exotizaran a su propio grupo ya estigmatizado, género al que Bourdieu se refiere como “homenajes autodestructivos”:

Al carecer de los recursos convencionales para forjarse una reputación profesional, vendían estereotipos exagerados y parodias que despertaban el deseo *voyeurista* de los consumidores. De hecho, comercializaron su estigma, convirtiendo los estereotipos negativos -como gente atrasada, salvaje y provinciana- en una nueva forma de capital que intercambiaban por éxito financiero (Bourdieu 1992: 390).

Este concepto de “homenaje autodestructivo”, que acuñó Bourdieu, podría ser especialmente pertinente para aplicarlo a la comercialización del drill en la escena actual. Ante un mundo globalizado en el que vivimos sometidos a estímulos constantes para comprar los mismos productos, cada vez existe “un deseo aún mayor por aquello que parece no comercial y, por tanto, menos afectado por la mano dura del mercado” (Grazian 2003: 6-7).

En cualquier industria, desde la hostelera y turística hasta la de la música, la búsqueda del artículo genuino ofrece a los consumidores la oportunidad de experimentar algo que se percibe como crudo, no adulterado y real. Conocidos por lo negativo del estigma que arrastran, además de, en muchos casos, por su historial delictivo, estos jóvenes han encontrado la manera de crear su propio producto y venderlo con la esperanza de escapar de la falta de oportunidades y la marginalidad del barrio. Ellos representan el producto no adulterado porque los discursos narrativos de su *musical personae* (Auslander 2006) giran en torno a su vida real. Se produce, por tanto, una cierta equiparación entre la persona real y la persona musical que les permite defender su “autenticidad” o “superioridad” frente a otros artistas urbanos al demostrar que realmente encarnan los estereotipos negativos de su grupo social estigmatizado. Es decir, todo su producto artístico comercial en forma de canciones, vídeos y demás contenido en redes gira en torno a la demostración de esa autenticidad. En esta línea predominan los discursos que incluyen las siguientes afirmaciones en primera persona: “yo he crecido en el bloque (*block* en slang)” como símbolo de la crudeza del barrio, “mediante mi música

lanzo agresivas amenazas a mis oponentes (*opps* en slang)” y “soy capaz de llevarlas a cabo, aunque por ello tenga que acabar en la cárcel”.

Y estos negros que dicen que están aquí afuera  
 But really they ain't making no noise  
 Yeah, I'm from the block, a mí me tocó vivir esta vida  
 Y they didn't have a choice (...)

En esto del drill, llámame Supremas  
 Si te corto, lo canto en un tema  
 Tú no quieras que me ponga pa' ti  
 Si me pongo pa' ti, acabaré en la trena

“Actitud” – Elpatron970 y KG970<sup>1</sup>

Elpatron970 es uno de los artistas pioneros del drill en España, perteneciente al colectivo 970BLOCK, del que también forma parte KG970, con quien colabora en esta canción. Tal y como podemos observar en estos fragmentos de letra de la canción “Actitud”, los artistas utilizan la primera persona del singular para reivindicarse artística y socialmente al incidir en la dureza de haberse criado en el “bloque” (“I’m from the block, a mí me tocó vivir esta vida”) y expresan la violencia en sus canciones como resultado de la violencia real que son capaces de ejercer sobre sus oponentes (“Si te corto, lo canto en un tema”). Por otra parte, emplean habitualmente la segunda y tercera persona para dirigirse a sus oponentes en tono amenazante y ridiculizarlos (“Y estos negros que dicen que están aquí afuera, but really they ain't making no noise” / “Si me pongo pa’ ti, acabaré en la trena”).

Si bien la violencia de las bandas vinculadas a este subgénero musical surge como vía para garantizar el éxito en el tráfico de drogas, a medida que ha ido avanzando la digitalización y democratización de los medios de producción cultural, se ha ido convirtiendo en “una mercancía de primer orden en sí misma” (Stuart 2020: 11). La violencia que estos jóvenes monetizan en internet a través de su contenido audiovisual ha pasado de ser un medio para controlar la venta de droga a convertirse en el producto mercantil en sí mismo en forma de reproducciones, clics y atención online. De esta forma, el subgénero del drill se enmarca precisamente en la transición hacia lo que se conoce como la “economía de la atención” (Goldhaber 1997).

Sin embargo, aunque los pocos jóvenes que consiguen irrumpir en la industria obteniendo cierto éxito artístico y, por tanto, financiero, estén de hecho evolucionando hacia un modelo económico legal, siguen siendo frecuentes en la mayoría de los casos sus condenas por actos delictivos. Incluso en alguna ocasión se inscriben en la línea de los raperos condenados por el contenido de sus canciones, como Valtòny y Hasél. Por ejemplo, la reciente sentencia de la Audiencia de Navarra

<sup>1</sup> Canción disponible en: <https://open.spotify.com/intl-es/track/3dNuNNbVsOeswjA35MPiIV?si=39b84ec51faf4a9c> [Consultado el 15/3/24]

que impone dos años de cárcel a uno de los representantes de la escena drill en España, Black Marfil, por amenazar mediante la letra de su tema “Fuck a cripa 02” a la policía de Pamplona: “corre sinpa [sin papeles] a matar al hijo de un munipa [policía municipal]”<sup>2</sup>.

Otros representantes de la escena drill que han protagonizado diversos enfrentamientos con la justicia al mismo tiempo que se han ido labrando una carrera artística de éxito son los vecinos del barrio barcelonés de La Florida: Morad y Beny JR. Juntos iniciaron sus primeras andadas en la música en el año 2019 y, desde entonces, han ido aumentando su séquito de oyentes hasta acumular millones de reproducciones en sus vídeos de YouTube y posicionarse frecuentemente en las listas de éxitos de plataformas de *streaming* como Spotify. Ambos artistas pertenecen al colectivo M.D.L.R., siglas bajo las que redefinen su sentimiento de superioridad dedicando frecuentemente “tiraderas”<sup>3</sup> a otros colectivos referentes del drill en España:

Loco, si quieres canto el drill y  
 Me río de estos tontos, ya pueden ser como 70  
 Que si, que si bajo con 9 M.D.L.R no les renta  
 “RIP 970 y Pxxr Gvng” – Beny JR<sup>4</sup>

Otra de las características principales de estas músicas es el mosaico jeroglífico de números e iniciales con los que definen los títulos de sus vídeos, canciones y sus propios nombres artísticos. El uso de siglas y números es un signo más de la cultura de las bandas en la que se inscribe el drill. Según Mackintosh, el drill, en su sentido más amplio, más que un género propiamente dicho es una postura estética sobre la necesidad de volver a la realidad callejera documental durante una década en la que el rap se había vuelto cada vez más ficticio. El autor define el drill como “darwiniano”, no solo por su perspectiva de “supervivencia del más fuerte” (o auténtico), sino también por su continua evolución hacia entornos y circunstancias de vida cambiantes: “el drill de Chicago no es más que el antepasado común de todas las diversas especies sonoras” (Mackintosh 2021: 83). Esto es, mediante su diáspora digital han ido surgiendo recientemente diversas escenas nuevas de drill en distintos países del mundo muy divergentes entre sí desde el punto de vista sonoro, social y psicológico.

<sup>2</sup> La noticia de la condena ha sido consultada en la página oficial del Consejo General del Poder Judicial en España a través del siguiente enlace: <https://www.poderjudicial.es/cgpj/es/Poder-Judicial/Noticias-Judiciales/La-Audiencia-de-Navarra-confirma-la-condena-de-25-meses-de-carcel-a-un-rapero-por-amenazas-a-la-Policia-Municipal-en-sus-letras> El vídeo oficial ha sido eliminado de YouTube. Se ha consultado el 23/04/24 un vídeo “resubido” en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=FiKNJMIBIDU>

<sup>3</sup> “Burla con la que se mortifica a alguien”, según el diccionario de americanismos de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Consultado en: <https://www.asale.org/damer/tiradera>  
 Las canciones tiraderas son aquellas concebidas para ridiculizar o criticar a alguien.

<sup>4</sup> Canción disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_V45wG7K45E](https://www.youtube.com/watch?v=_V45wG7K45E) [Consultado el 19/3/24]

## Colectividad viral

Como podemos observar en estas letras, las exageradas muestras de “gansterización” de los drillers están sujetas a una amplia red de colaboradores entre bastidores. Nunca actúan solos, porque cuentan con una banda siempre dispuesta a atacar a sus oponentes (en el lenguaje de drill frecuentemente mencionados como “opps”), ya sea de forma metafórica (a través de las canciones) o incluso física, mediante agresivas amenazas. El sociólogo Howard Becker hablaba del “mundo del arte” como una esfera formada por todos los colaboradores necesarios para que un bien cultural se produzca, incluidos los que conciben la obra, proporcionan equipo y material de producción, participan en la representación y consumen el producto final (Becker 1976, 1982). En este sentido, Stuart propone pensar en términos de un “mundo de drill” para comprender que, aunque los artistas representan la cara visible del proceso de producción, no son el único centro gravitatorio de este fenómeno (Stuart 2020: 6).

El trabajo en colectividad de los drillers queda reflejado en muchos aspectos de su producción, desde las barras que se lanzan entre colectivos con el objetivo de humillar a sus “opps”, hasta las propias colaboraciones entre artistas, pasando por las características *performances* de sus videoclips (que comentaremos más adelante). Además, la colectividad no solo se yergue como algo intrínseco al discurso y al formato de esta música, sino que forma parte de las estrategias de viralización que permiten a los jóvenes drillers posicionarse en la industria como algunos de los más reproducidos sin haber firmado siquiera con ningún sello discográfico. De hecho, humillar públicamente a un conocido driller es una de las estrategias más típicas y poderosas empleadas para labrarse una reputación dentro de la escena.

Por otra parte, resulta fundamental en el desarrollo de su potencial acaparador de reproducciones, la velocidad y eficacia a la hora de subir nuevos vídeos a YouTube. Cada nuevo vídeo tiene una especie de efecto multiplicador, puesto que cada vez que se sube un vídeo musical bajo un mismo nombre artístico, el número de visionados de todos los vídeos anteriores aumenta repentinamente. “Los fans ven uno de mis vídeos, luego ven otro y otro. Por eso necesitas muchos vídeos, porque se ayudan unos a otros” (Stuart 2020: 49). Con esta afirmación de un joven driller estadounidense que comparte el sociólogo Stuart vemos cómo estos jóvenes acaban apoderándose de herramientas para conseguir unos algoritmos favorables hacia su viralización:

Si un driller realmente quiere ampliar su audiencia, tiene que encontrar la manera de introducirse en los flujos recomendados *por* otros. Para ello, necesita ayuda externa. Es hora de recurrir a personal de apoyo. (...) Uno de los métodos más comunes para penetrar en los flujos de contenidos de otros drillers es invitarles a hacer una aparición como invitados, o “*feature*”, en una canción o vídeo musical (Stuart 2020).

Como comenta Stuart, los llamados *featurings* están muy presentes en estas canciones, así como en toda la música actual, puesto que ayudan al artista principal a ampliar sus seguidores colándose en los algoritmos que recomiendan música a los oyentes del artista colaborador, y viceversa. Así, sin ir más lejos, el cantante Morad ha realizado numerosas colaboraciones estratégicas con artistas de la escena urbana nacional e internacional, como Dellafuente, Bizarrap, Bad Gyal, Nicki Nicole,



Central Cee, etc., alguna de las cuales comentaremos más adelante. Por otra parte, cabe mencionar la colaboración entre Beny JR y Bad Gyal en el remix de “Flow 2000” que, a día de hoy, cuenta con más de 30 millones de reproducciones en YouTube, superando en más de 10 millones al vídeo oficial del tema original de la cantante<sup>5</sup>.

En definitiva, entre las estrategias que estos jóvenes emplean muchas veces conscientemente (ya sea por decisiones propias o del equipo con el que trabajan) para posicionarse y adquirir un nombre en el drill destacan las tiraderas a otros drillers o colectivos del “mundo drill”, las colaboraciones con otros artistas del género o de géneros *mainstream* vinculados a la categoría de “música urbana”, y la subida prolífica y veloz de contenido musical, especialmente a través de la plataforma YouTube. Sin embargo, cabe recordar que estas dinámicas no son exclusivas de los artistas de drill, sino que responden a los nuevos procesos de la industria musical relacionados con el *streaming* y los avances digitales de los que los jóvenes de la llamada “generación drill”<sup>6</sup> están formando parte.

### **Identidad: barrio e inmigración**

Según la retórica tradicional de la etnomusicología, la música popular aúna experiencias e identidades arraigadas localmente. Uno de sus ejes centrales es su supuesta relación con el espacio, un lugar concreto, un barrio, una comunidad, una ciudad, un país o algo más ambiguo como una diáspora. Teniendo en cuenta la masificación y globalización que acarrea la música popular urbana en la actualidad, se ha ido constituyendo un debate que pretende comprender cómo una determinada expresión artística que surge de un contexto geográfico y sociocultural particular, expresando la experiencia cotidiana y los valores de un grupo determinado, se apropia a escala global para convertirse en una referencia en personas de muy diversos entornos. En el caso del drill cabría, en efecto, preguntarnos cómo una música que se articula en torno a la supervivencia en barrios marginales y la delincuencia, con unos discursos muchas veces hiperviolentos, puede estar acaparando la escucha masiva de millones de niños y jóvenes de cualquier origen sociocultural y económico que cantan las canciones apoderándose de esos mismos discursos. El debate de la apropiación cultural ha trascendido fronteras, géneros y etiquetas desatando un sinfín de polémicas sobre las que cabría reflexión, cuanto menos, para otro artículo. Sin ir más lejos, el propio concepto de “urbano”, acuñado por primera vez por el DJ neoyorkino Frankie en la década de los setenta para definir su propia música fue tachado como “racista” por una parte del sector de la industria a raíz de las protestas del movimiento Black Lives Matter a partir de 2013.

Nuestra experiencia de la música se entiende mejor como un proceso de autoidentificación en que la música se convierte en crucial para la identidad porque nos proporciona una percepción de nosotros mismos y de los demás: una percepción subjetiva, pero también colectiva (Frith 1996). Pero la música no sólo nos permite reconocer esas fronteras en torno a la identidad, sino a menudo trascenderlas y transformarlas. Es decir, este tipo de identidad no es algo preestablecido, sino que

<sup>5</sup> Se ha comparado el número de reproducciones del vídeo original de “Flow 2000” de la artista Bad Gyal <https://youtu.be/Y3XacUKTdHc?si=YDFCgNXcy7g-U980> con la versión remix junto a Beny JR <https://youtu.be/HHI7p558Yls?si=5JWHpwkEbDCww101> [Consultado el 6/12/24]

<sup>6</sup> Consultado en la página web de la FundéuRAE: <https://www.fundeu.es/consulta/generacion-drill/>

se negocia entre grupos sociales que comparten un territorio común (Baly 1994), como pueden ser grupos de jóvenes descendientes de inmigrantes que comparten el mismo país de nacimiento. Además, tal y como afirman algunos autores (Lull 1995; Slobin 1992; Bennett 2000; Martinello y Lafleur 2008), estos textos musicales adquieren nuevos significados gracias a una recepción activa por parte de las comunidades. Y esta recepción activa está hoy día más presente que nunca a través del uso de las redes sociales. Por ejemplo, TikTok se ha convertido en una plataforma de resignificación de textos musicales en que la canción "Doja" del driller Central Cee, uno de los máximos representantes actuales del UK drill, ha sido acogida casi como un himno LGBTQ+ a través de la viralización de sus dos primeros versos: "How can I be homophobic? / My bitch is gay". Sin embargo, la utilización de este verso para crear contenido de humor también ha generado polémica en la plataforma, pues no solo ha sido resignificado en un lema queer por algunos tiktokers para identificarse a sí mismos o a personas cercanas, también ha sido utilizado para crear contenido de burla homófoba hacia ciertos comportamientos o actitudes consideradas gays, lo cual a su vez fue duramente criticado por la comunidad LGBTQ+. Como consecuencia, el propio Central Cee aclaró en una entrevista para la compañía Genius que la letra de su canción hace alusión a su relación con una chica bisexual y se posicionó en contra de la homofobia<sup>7</sup>.

La ambigüedad, negociación y el conflicto simbólico en las identidades étnicas son aspectos aún más evidentes en los jóvenes descendientes de inmigrantes que viven (o incluso que han nacido) en los países de acogida. El drill no sólo surge de la violencia extrema y del tráfico de drogas, sino también del sentimiento de rechazo y exclusión con el que la mayoría de estos jóvenes crece. Desde sus primeros coletazos en Chicago, hace más de diez años, hasta el momento actual de la escena internacional liderada por jóvenes de la generación Z, como Central Cee, Morad o Baby Gang, muchos de ellos tienen un mismo denominador común: son hijos de inmigrantes de países de origen y etnias racializadas (mayormente negra, árabe o sudamericana). Esta racialización los convierte en especialmente vulnerables pues, simplemente por su aspecto físico, pueden verse expuestos a todo tipo de estereotipos, prejuicios y discriminaciones. La difusión de una narrativa con rasgos colectivos refuerza los lazos de identidad de una generación que comparte una experiencia común y se enfrenta a los mismos problemas.

El tipo de identidad cultural que se forma en los barrios étnicos suburbanos refleja no sólo una experiencia de exclusión, sino también las ambivalencias étnicas y culturales derivadas de vivir en un territorio "fronterizo" (entre la tradición ancestral y la tierra en la que nacieron). (...) Cualquiera que tenga un fenotipo típicamente africano, independientemente de su nacionalidad, es representado simbólicamente como "africano", aunque en realidad haya nacido en Portugal (Sardinha 2016).

La investigación de Joao Sardinha enfocada en Portugal es equiparable a la escena drill en España, especialmente en el caso de los drillers españoles de origen marroquí, como Morad y Beny JR. Aunque hayan nacido en España o, más concretamente, en Cataluña, muchos de ellos han manifestado haber sufrido vivencias personales racistas, tanto en entrevistas como en las letras de sus canciones. Sufren, por tanto, una doble exclusión: la exclusión social por ser de orígenes

<sup>7</sup> Consultado en PinkNews: <https://www.thepinknews.com/2024/02/02/central-cee-homophobic-doja-lyrics/>

humildes y haberse criado en barrios marginales y la exclusión étnica por ser hijos o nietos de inmigrantes a pesar de ser españoles de nacimiento.

Y tu padre facha me llamaría "mena"  
Y yo pago los impuestos por lo menos  
Un racista que critica to' mis temas  
Es porque su hija se enamoró de un nene  
De una sociedad donde lo repelen  
"Seguimos" - Morad<sup>8</sup>

Entre las principales características de esta música destaca el carácter narrativo y autobiográfico de unas letras a través de las cuales comparten historias sobre su vida en el barrio y sus problemas cotidianos: enfrentamientos con la policía, discriminación, pobreza, etc. El barrio como espacio donde conviven determinados grupos étnicos y sociales se convierte en una especie de seña de identidad para muchos jóvenes que crecen en estas zonas suburbanas, lidiando no sólo con unas condiciones de vida precarias que a muchos de ellos acaban arrastrando a la delincuencia, sino también con tener que cargar con una etiqueta social que les impone su propio país de nacimiento. Esta realidad no es privativa del mundo del drill, sino que ya quedó ejemplificada de manera representativa a finales siglo XX con el Hip Hop americano. Mientras que las migraciones de millones de personas negras a las grandes ciudades se toparon con la segregación forzada produciendo lo que conocemos como guetos, esos barrios fueron también una fuente de fortaleza comunitaria y estabilidad común (Rose 2008: 44). Como señala el académico Earl Lewis, "convirtieron la segregación en congregación".

Porque eres de la calle, de la calle  
Sus modales y lo llevan en la sangre  
En su mesa comerá, porque con él pasaron hambre  
Al pequeño pero demente su nombre  
No confía ni siquiera en su sombra  
Si te mata te lo juro no te asombres  
A su familia nadie la nombra  
Él quería ser Messi  
Y acabó en comisaría  
Para él nunca fue muy fácil  
Y tampoco una tontería

---

<sup>8</sup> Canción disponible en: <https://open.spotify.com/intl-es/track/1MrRrD8A0aUdRcuAhCh1Ui?si=a2d355a2f9bb4ae2>  
[Consultado el 12/3/24]

Investigan solo por las pintas

Pero él nunca las pinta

Y tiene a la policía

Corriendo como en una cinta

“M.D.L.R” - Morad<sup>9</sup>

Tanto para el rap en general como para sus distintas variantes en particular (como el propio drill), la calle cumple una doble función: una concreta y otra metafórica. La mayoría de los fenómenos más básicos del rap tienen lugar en el marco de “la calle” o “el barrio”, tratándose, por tanto, de una actividad localizada, vinculada al espacio colectivo del barrio y sus habitantes. Por otra parte, en un sentido más metafórico, estos conceptos evocan las experiencias cotidianas narradas en las letras de este tipo de rap (Forman 2002), convirtiéndose también en un espacio simbólico que representa la dureza de la vida cotidiana en el barrio (Sardinha 2016). En la línea de investigación de Joao Sardinha, enfocada en la escena de Portugal, se inscriben otras autoras como Vanessa Knights, que expone unas observaciones similares a través de su estudio aplicado al caso del rap en Francia:

La mayoría de los miembros de los grupos de rap proceden de los *quartiers difficiles* [barrios difíciles] que rodean las grandes ciudades francesas, muchos de ellos de familias inmigrantes de segunda generación. (...) Esta capa de jóvenes suele ser demonizada en la retórica política, no sólo en la propaganda del racista Frente Nacional, sino también en el discurso de los partidos políticos mayoritarios (Knights 2007).

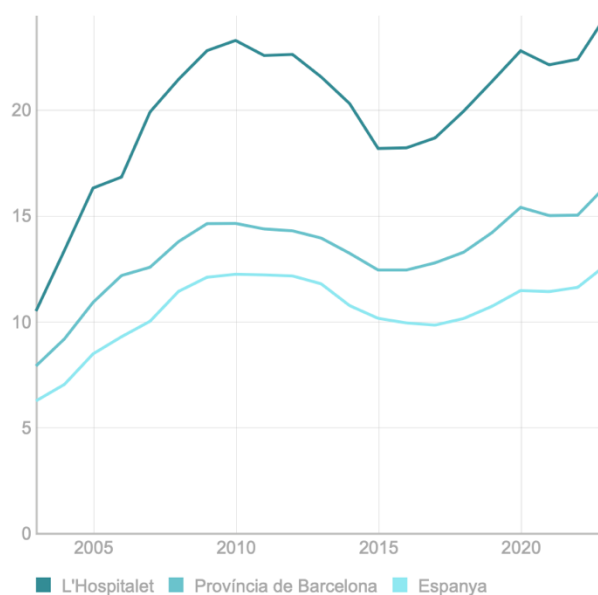
En definitiva, podemos ver cómo la experiencia muchos jóvenes de segunda o, incluso, tercera generación de inmigrantes de distintos países europeos, como Portugal, Francia y España, que han nacido y crecido en barrios marginales, está marcada por distintas situaciones de exclusión social y étnica asociadas a una serie de rasgos potencialmente estigmatizantes (bajos niveles educativos, “guetificación” étnica y residencial, desempleo, etc.). Aunque estas realidades no pueden ser generalizadas, pues responden a elementos diferenciadores, tanto de integración como de rechazo, en cada país, ciudad y barrio, sí que podemos considerar un paradigma común en que se originan estas músicas actuales. Ante diversas situaciones precarias, y siendo testigos del surgimiento de artistas de éxito internacional que proceden de sus mismos barrios y encarnan las mismas problemáticas en sus letras, muchos de estos jóvenes comienzan a labrarse un hueco en el panorama del rap con la expectativa de alcanzar un éxito mediático igual que el de sus referentes o amigos predecesores.

Dos de los artistas más representativos del drill viral en España, Morad y Beny JR, proceden del barrio de La Florida, considerado como el área con mayor densidad de España y Europa<sup>10</sup>. Este barrio

<sup>9</sup> Canción disponible en: <https://open.spotify.com/intl-es/track/6kVOgKUjTePZxoFLbc4OSB?si=2cc2888df8bb479a> [Consultado el 12/3/24]

<sup>10</sup> Consultado en la página web del Departamento de Geografía de la Universidad Autónoma de Barcelona:

experimentó a partir de la crisis de 2008 su segunda fuerte ola migratoria, aumentando las tensiones entre autóctonos e inmigrantes. La crisis intensificó los fenómenos de segregación urbana provocados por el aumento en las diferencias de rentas entre los territorios, traduciéndose en malestar social y crispaciones en la convivencia entre culturas (Manfredini 2020). En efecto, este distrito se caracteriza por su gran diversidad cultural. Si bien la población de nacionalidad extranjera representaba en 2023 el 24,4%, según fuentes oficiales<sup>11</sup>, hay que tener en cuenta que estos datos son obtenidos a través de las cifras de empadronamiento y, por tanto, no incluyen a la población inmigrante en situación irregular<sup>12</sup>, por lo que deducimos un porcentaje aún mayor. Por otra parte, los pocos espacios públicos disponibles para el uso de los habitantes del barrio conducen a fenómenos negativos como la segregación y el enfrentamiento entre colectivos y comunidades.



Gráfica 1: Datos del Portal Estadístico del Ayuntamiento de L'Hospitalet sobre las personas extranjeras empadronadas en L'Hospitalet en comparación con Barcelona y España.

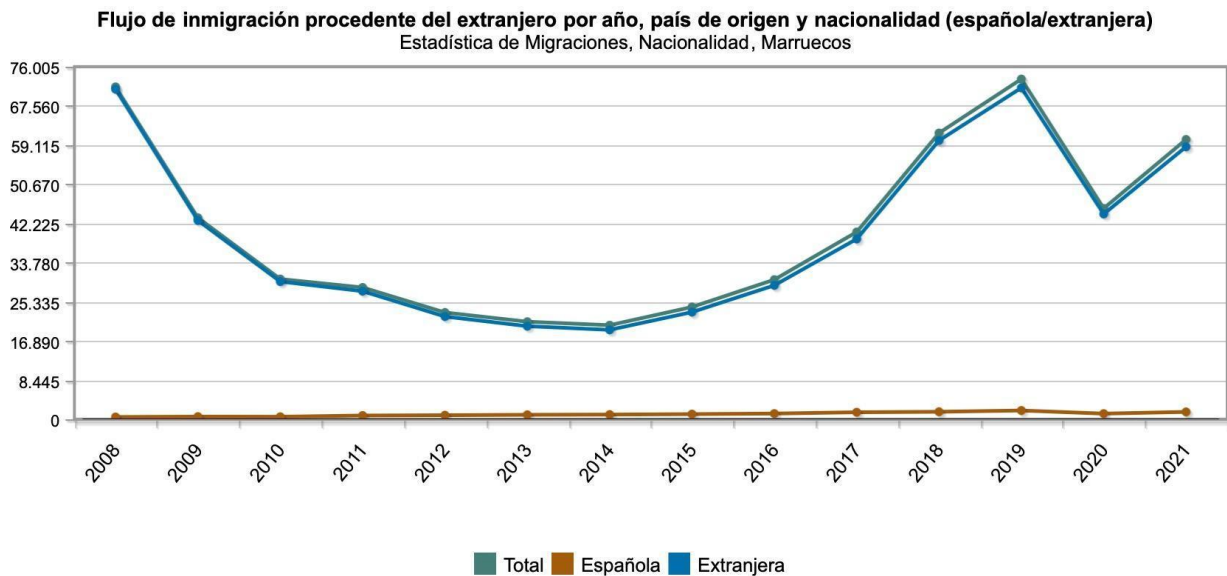
Resulta interesante poner en relación el incremento en la población de este barrio de L'Hospitalet a partir de la segunda ola migratoria de 2008, así como todas las consecuencias negativas que han ido dándose en el marco de la convivencia de sus habitantes, con otros datos específicos relacionados con el contexto sociocultural en que se inscribe esta música. No podemos obviar que el drill más *mainstream* en España lo encabeza actualmente el cantante Morad, quien basa su música en sus vivencias en el barrio del que procede. Además, en este barrio se cría también su vecino y amigo Beny JR, otro de los principales drillers de la escena actual, y ambos son hijos de inmigrantes marroquíes. Esto no es una casualidad aislada al caso de estos dos artistas ni al caso del

<http://geografia.uab.cat/metip/index.php/la-florida-y-les-planes/>

<sup>11</sup> Portal estadístico del Ayuntamiento de L'Hospitalet del Llobregat. Se puede consultar online en: <https://portalestadistico.com/municipioencifras/?pn=l-h&pc=GMX55&idp=2&idpl=1382&idioma=cat>

<sup>12</sup> Según el periódico La Vanguardia, Cataluña estima en cerca de 170.000 la población inmigrante en situación administrativa irregular en el año 2024. Consultado en: <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20240828/9895131/catalunya-estima-170-000-inmigrantes-situacion-irregular.html>

barrio de la Florida, sino que están surgiendo nuevos jóvenes drillers virales en YouTube, hijos de inmigrantes marroquíes, que se inscriben tanto en la escena catalana como en otras regiones españolas.



Gráfica 2: Datos del Instituto Nacional de Estadística sobre el flujo migratorio en Cataluña con país de nacimiento Marruecos<sup>13</sup>.

Como vemos en la gráfica 1, el incremento poblacional de inmigrantes marroquíes en Cataluña está experimentando un gran aumento progresivo desde el año 2013, exceptuando el pico de descenso con la pandemia del Covid-19 entre los años 2019-2021. Estos datos, ligados al surgimiento de artistas como Morad y Beny JR, ambos nacidos en Barcelona, que se convierten en “modelos a seguir” para muchos niños y adolescentes, ha ido propiciando, a grandes rasgos, el asentamiento de lo que ya podríamos considerar una escena drill “de origen marroquí” en España, en la que están empezando a incurrir otros jóvenes, como Skinny Flex y Aiman JR. Todos ellos comparten unas temáticas en sus discursos narrativas asociadas a sus orígenes socioculturales, al barrio, a los actos delictivos y enfrentamientos con la policía y la justicia, al tráfico de drogas, al racismo que arrastran a pesar de haber nacido en España y al anhelo de alcanzar una vida exitosa y legal a través de la música.

Nos buscábamos la *vie*  
 Ahora salgo en la TV  
 Te canto lo que viví  
 El orgullo, el orgullo magrebí  
 Suena "Top Criminal"  
 Recuerdo que andaba cargao' con metal (*iPo-po!*)

<sup>13</sup> Disponible en: [https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=24295#\\_tabs-grafico](https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=24295#_tabs-grafico) [Consultado el 22/4/24]

Traficaba ilegal

Ahora el negocio lo quiero legal, *ah-ah*

“Top Criminal” - Skinny Flex<sup>14</sup>

Resulta habitual en estas canciones la tendencia a expresar cierto orgullo por los orígenes socioculturales, en este caso magrebíes, de sus antepasados. Sobre “segundas generaciones” de inmigrantes (término que ha generado cierta controversia en el mundo académico) el antropólogo Moncusí Ferré propone una revisión de la inmigración como “condición hereditaria” ligada a la trayectoria migratoria de los padres. El autor repasa varios enfoques de autores americanos, como Portes y Zhou (1993) y Portes y Rumbaut (2001), quienes sugieren que la adaptación en EE.UU. de los descendientes de inmigrantes responde a un proceso de “asimilación segmentada” o “aculturación” hacia distintos sectores de la sociedad que parte de la trayectoria migratoria de sus progenitores. Entre los tres posibles modelos o rutas que propone la última pareja de autores, destaca la “aculturación selectiva”, que permite asimilar los lazos sociales, étnicos y familiares sin impedir la incorporación de los nuevos. En esta línea, suscribimos como algo intrínseco a los orígenes del drill en España la conclusión de estos autores, que afirman que son las formas de discriminación el mayor obstáculo en el proceso de asimilación y sugieren una tendencia a la etnización de los descendientes hacia las categorías que portan los padres (Moncusí Ferré 2007: 12).

Además, en la línea de muchas canciones de trap, resulta muy común también en este subgénero el alardeo sobre el ascenso social que supone para ellos permitirse abandonar el mundo ilegal de la venta de drogas y los hurtos gracias al “negocio” legal de la música.

No tenía para entrar en las tiendas

Dudo que ese mundo tú ya lo entiendas

Me tenía que robar to' las prendas

Ahora pago to' los meses a Hacienda

“Bzrp Music Sessions, Vol. 47” - Morad<sup>15</sup>

### **Producto y performance**

Respecto de su relación con la industria, el drill se enmarca en la línea de otras vertientes del rap que, a partir de la globalización del Hip Hop y su comercialización, han ido generando un debate interno sobre su autenticidad (Slapleton 1998; Bennett 2000; Forman 2002; Clay 2003). Tal y como

<sup>14</sup> Canción disponible en: <https://open.spotify.com/intl-es/track/6yLCS2oNfrPqEiCbdJR0m1?si=c614b5f61d4846f3> [Consultado el 17/3/24]

<sup>15</sup> Canción disponible en: <https://open.spotify.com/intl-es/track/39yyHtQ4tkjZzd8TfIBKQw?si=e606e60706774bf8> [Consultado el 18/3/24]

comentábamos en la introducción, el discurso narrativo de estas músicas tanto en entrevistas como en las propias canciones se basa normalmente en la oposición a “venderse” a las multinacionales discográficas, puesto que supone una traición a esa “autenticidad” con la que se autodefinen. En este sentido resultan interesantes las siguientes observaciones de Forrest Stuart sobre el caso del driller Chief Keef:

Al adoptar la distribución *en línea*, Cozart superó la mayoría de estos pasos, eliminando a los intermediarios. No necesitó rogar a los directores y a los creadores de gustos para que le dieran una oportunidad. En todo caso, invirtió esta relación, haciendo que las discográficas *le* cortejaran. (...) Cozart ofrecía a las discográficas una base de consumidores grande y creciente que podían aprovechar fácilmente, convirtiéndose en el niño modelo de la industria discográfica de un nuevo modelo: genera suficientes visitas en YouTube, seguidores en Twitter y otras medidas de popularidad, y empresas como Interscope y magnates como Dr. Dre llamarán a tu puerta para sacarte del barrio (Stuart 2020: 33).

Se trata de un ejemplo paradigmático de lo que iría sucediendo en años posteriores en la industria musical internacional. Chief Keef inició un nuevo modelo de industria discográfica en el que el artista dejaba de ansiar una oportunidad para labrarse un camino por sí mismo gracias a la distribución en línea, consiguiendo que, una vez contase con un buen séquito de seguidores, fuesen los propios ejecutivos los que acudiesen a él para hacerle una oferta. De nuevo, probablemente uno de los “raperos” más representativos en este nuevo modelo de negocio en la industria española sea Morad. El artista ha demostrado estar al tanto de las estrategias de viralización que mencionamos anteriormente, pues desde sus inicios en el año 2019 ha desarrollado una carrera sorprendentemente prolífica en vídeos caseros publicados en la plataforma YouTube. Además, ha protagonizado numerosas polémicas en los medios vinculadas a sus problemas con la justicia, elaborando un discurso en línea con su estética e identidad. Ha acuñado unas siglas propias, M.D.L.R., al estilo de las típicas bandas de drill, enfrentándose junto a otros de su equipo contra grupos musicales oponentes (en la jerga del drill “opps”), como los 970 o la PXXR GVNG, actualmente conocidos como Los Santos<sup>16</sup>.

No obstante, la clave de su éxito viral y financiero podría estar más directamente vinculada con las colaboraciones internacionales cada vez más frecuentes en su música. Como comentábamos al enumerar las principales estrategias de viralización que siguen estos jóvenes, los *featurings* ayudan al artista principal a ganar más seguidores al colarse en los algoritmos que recomiendan música a los oyentes del artista colaborador. Además, la remuneración que percibe un artista a través de la plataforma Spotify, que, al menos en España, es la más importante en cuanto a consumo en *streaming*, depende enormemente de los países desde los que se reproduzcan las canciones. Esto es debido a que la plataforma paga a la distribuidora en función de las suscripciones de los oyentes que reproducen esa determinada música. Las suscripciones gratuitas, las ofertas, los paquetes familiares y los países en que se paga mucho menos por cada suscripción abaratan mucho el porcentaje final que le llega a cada artista. Así, aunque un artista posea más millones de oyentes

<sup>16</sup> Estos enfrentamientos constantes entre grupos oponentes (opps) se materializan a través de canciones con alusiones directas o indirectas. Por ejemplo, la canción *Como es?* De Morad, Beny Jr y K y B.



mensuales que otro, como es el caso de Rels B frente a Morad, percibe mucho más dinero aquel cuyos oyentes poseen las suscripciones más elevadas económicamente. Con un público sobre todo latinoamericano, en el caso de Rels B, donde las suscripciones están muy bajas, frente a otro predominantemente europeo, en el de Morad, encabezado por un amplio abanico de países como Suiza, Bélgica, Alemania y Francia, actualmente Morad ingresaría mucho más por consumo en *streaming* frente a artistas con mayor número de oyentes procedentes de países con suscripciones más económicas, como es el ejemplo del cantante Rels B<sup>17</sup>.

El caso de estudio de Morad como representante de esta nueva ola de drill se hace especialmente interesante si tenemos en cuenta que, en tan solo cinco años desde que empezó a compartir sus vídeos caseros en las redes, ha conseguido labrarse, prácticamente por sus propios medios y los de sus amigos del barrio marginal en el que creció, un séquito de oyentes por toda Europa, acaparando una buena parte de los focos de la industria. Así, cuando Central Cee decide congregarse a “drilleros” de toda Europa para hacer toda una *performance* del (sub)género a través de una canción titulada “Eurovision”, escoge como representantes de España a dos “M.D.L.R”: Morad y Beny JR.

En el videoclip de “Eurovision”, publicado en YouTube<sup>18</sup>, al estilo de los típicos videoclips de drill que protagonizan todos los presentes en la canción colectiva, independientemente del nivel de agresividad de sus letras y de sus *beats* (que varía enormemente de un artista a otro), vemos una serie de características relacionadas con esta música. La estética está representada normalmente por un chándal, muchas veces con riñonera, gorras, joyas, chaquetones y con la cara tapada en algunos casos, haciendo alusión a la criminalidad con la que se le asocia. A través de las letras, el imaginario y las representaciones audiovisuales de la música drill, a menudo se glorifica la actividad de las bandas criminales, lo que ha desencadenado un debate en torno a la necesidad de censurar esta música. Los intentos de censura y algunas medidas tomadas por parte de autoridades como la policía de Londres<sup>19</sup> o el alcalde de Nueva York<sup>20</sup> han desencadenado distintas reflexiones del mundo académico que rechazan la idea de que la música pueda ser causante directo de la violencia (Ilan 2020)<sup>21</sup>. Incluso como podemos ver en una entrevista de YouTube del canal Noisey, algunos de los propios drillers han opinado públicamente al respecto: afirman que la *performance* de la violencia no implica una identificación de ellos mismos como personas violentas, sino que es “la manera que tienen de hablarle al país sobre lo que han visto y han vivido”<sup>22</sup>.

La canción se estructura en las intervenciones de los representantes de las distintas capitales

<sup>17</sup> Ricart, Santiago. “Reparto de derechos digitales y royalties y derechos del productor musical”. Clase ofrecida el 2/4/24 en la 7ª edición del curso *Conocimientos básicos del negocio musical*, organizado por el Instituto de Cultura de la Comunidad Valenciana.

<sup>18</sup> Videoclip disponible en: <https://youtu.be/ZlnLvLDP4Zg?si=1UTiWFm2FcgIOYqc> \h [Consultado el 8/4/24]

<sup>19</sup> Periódico *Independent*. Consultado en: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/digga-d-drill-rap-potter-payper-knife-crime-stormzy-youtube-b1802778.html>

<sup>20</sup> Periódico *El Diario*. Consultado en: <https://eldiario.com/2022/02/17/drill-rap-genero-musical-quieren-prohibir-en-nueva-york/>

<sup>21</sup> Con anterioridad al surgimiento del drill, ya en 2005 el musicólogo Kubrin abordó la cuestión de la violencia en el rap: “the street code and rap music lyrics do not compel one to act, but they do provide an accountability structure or interpretive resource that people can draw upon to understand violent identity and conduct” (Kubrin 2005: 366).

<sup>22</sup> Entrevista disponible en el canal Noisey de YouTube bajo el título “Drill Music in the ‘Happiest Country’ in the World”: <https://www.youtube.com/watch?v=GKvPUvDj74>

europas, con todos los elementos idiomáticos del drill muy presentes en su letra: el bloque (“Pull uppo sul tuo blocco [bloque]”), el sentimiento de rechazo social y los problemas con la justicia (“Why they ban me from my city? Ah, I'm just tryna do my job”)<sup>23</sup>, la ridiculización de los oponentes /opps (“These kids keep tryna get under my skin”), la posibilidad de salir de la delincuencia gracias a la música (“Poli, que no investiguen, que ahora quiero solo cantar”), sus orígenes culturales-religiosos (“Insha’Allah [del árabe “Si Dios quiere”], bientôt j’pull up au bled dans la Lamb”) y las alusiones a futbolistas como símbolo de éxito social (“En proble—, en problema’ Costa, pero me quieren, soy Neymar”), entre otros.

El barrio está muy presente desde la presentación de cada uno de estos artistas, pues se cita el nombre junto al país que representan cada uno de ellos (Spain-La Florida, Italy-San Siro), y se acogen las participaciones estelares de los vecinos que protegen al artista principal defendiendo el discurso narrativo de sus letras. Se reproducen, además, unos gestos característicos en las manos como la “imitación de disparos”, muy frecuentes en estas canciones. Como afirma Stuart en relación con lo comentado anteriormente, debemos tener en cuenta que mostrar violencia en línea no requiere necesariamente ejercer violencia fuera, simplemente requiere una actuación convincente (Stuart 2020: 7). Sin duda, este videoclip resulta paradigmático en cuanto a *performance* de la violencia desde algunos de los barrios considerados más “peligrosos” de distintas capitales europeas.

En cuanto a la producción musical, destaca el uso del *beat* lento propio del drill (60-70 bpm), con un bajo marcado sobre los que se suceden los *hi hats* y los *samples* de sonidos de pistolas reforzando los discursos de identidad marginal y violencia de las letras y de la *performance* en sí. Podríamos hablar de una especie de “representación diegética” de las calles, como si a través de estos recursos técnicos se produjese una incursión cinematográfica en la producción musical. Las frecuencias graves del bajo y del bombo destacan por encima de todo, hay una sobreexposición de este rango de frecuencias como si se tratase de una expresión de fuerza, de rabia social. Las frecuencias medias están escondidas en la mezcla muy por debajo de las graves, así como de las frecuencias agudas del *hit hat* que destacan nuevamente. Se trata de una curva de ecualización en la que se exageran los extremos, las frecuencias graves y agudas.

La mezcla de idiomas, así como las intervenciones de los distintos representantes de drill europeos enlazadas bajo una misma línea estética y narrativa, refuerzan la identidad colectiva y multicultural del barrio/bloque como concepto. Podríamos decir que el sentimiento de “identidad” queda más supeditado a su procedencia de barrio marginal y de “bloque” al compartir un mismo *storytelling* en sus líneas discursivas que, como hemos visto, queda reforzado desde la producción musical: la cultura de bandas y la violencia extrema callejera con la que estos jóvenes conviven desde muy pequeños resulta más representativa que el propio país de procedencia de cada uno, del que, de hecho, muchos de ellos ni se sienten parte, a pesar de haber nacido en él.

Este sentimiento de exclusión o no pertenencia al país de origen queda claro en muchas canciones

<sup>23</sup> En este verso, el cantante Rondodelaosa hace alusión a la prohibición interpuesta a este y otro driller italiano, Babygang, de actuar en varias ciudades italianas. Véase la entrevista “The Italian Rappers Banned From Performing” en el canal Noisey de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=mbWtPdRDyXc> \h

de drill, pero también a través de las declaraciones públicas de raperos de distintos países europeos que comparten experiencias similares. Por ejemplo, la banda Shooter Gang, compuesta por los pioneros del drill en Dinamarca, afirma en un reportaje del canal Noisey en YouTube que, “aunque crecieron allí su familia no es original de Dinamarca. No son daneses originales y pueden percibirlo cuando salen por ahí”. Además, insisten: “naciste aquí, sientes que este es tu hogar, pero no al 100%”<sup>24</sup>. En el caso de España, en una entrevista del programa *Salvados* el cantante Morad compartía con Jordi Évole una experiencia de vida similar: afirma que para él “su país es Marruecos” porque “no le han querido ver español en ningún lado”<sup>25</sup>.

## Conclusiones

El artista español Morad, líder del fenómeno M.D.L.R, se inscribe, como hemos podido observar, en el subgénero drill que se está asentando desde hace unos años en España. Prueba de ello es su participación en el videoclip de la canción “Eurovision” capitaneado por Central Cee, uno de los principales representantes del UK drill actual, en el que intervienen otros drillers de distintos países europeos. Sin embargo, Morad encarna un estilo y unos discursos narrativos ciertamente diferentes en muchos sentidos a la música de sus homólogos europeos. Por ejemplo, en el tema “Eurovisión” vemos cómo otros drillers ejecutan un *delivery* más agresivo al cantar más gritado, como en el caso del italiano Rondodasosa, o al proyectar una tesitura mucho más grave, como la de Ashe 22, representante de Francia. Debemos recalcar, en este sentido, el elemento diferenciador de los artistas de drill que hemos analizado. Por supuesto, no todos los países, ciudades y barrios presentan las mismas realidades socioculturales y, por tanto, hay que evitar ciertas generalizaciones en cuanto a los relatos del drill. Sin embargo, sí que existen ciertos elementos vertebradores de este subgénero/estilo. El principal, quizá, podría ser la confrontación entre la oposición al sistema y la pertenencia al mismo. Estos artistas luchan contra un sistema capitalista en el que las multinacionales discográficas congregan el poder de la industria musical y, al mismo tiempo, aspiran a formar parte de él. El uso de YouTube y de las redes sociales como elementos determinantes en su proyección mediática y la ejecución de determinadas estrategias como el *featuring* son instrumentos capitalistas con las que a priori podrían estar enfrentados, pero que definitivamente utilizan como herramientas para optimizar su posicionamiento en los entornos digitales.

Los drillers definen su producto artístico como “auténtico” y facturan una especie de “homenaje autodestructivo” de sí mismos, concepto acuñado por Bordieu que aplicamos al caso de la comercialización del drill en la escena actual. Ellos encarnan los estereotipos exagerados y los insultos que la sociedad les lanza, se apoderan de esos mensajes para ofrecer un producto menos comercial y más auténtico que acaba por traducirse en éxito financiero. La violencia de las bandas vinculadas a los orígenes de esta música ha pasado de ser una vía para garantizar el negocio de la venta de droga a convertirse en el producto mercantil en sí mismo. La *performance* de la violencia

<sup>24</sup> Noisey. *Drill Music in the “Happiest Country” in the World | Gangsta Rap International – Denmark* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GKvPUvDj74>

<sup>25</sup> laSexta. *Morad habla del clasismo y racism en su paso por un colegio jesuita – Lo de Évole* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=5qkaBvbSE94>

destaca como una exageración de los estereotipos que la sociedad les atribuye sistemáticamente por ser en su mayoría personas racializadas. Pero esta forma de violencia y estos discursos son muy diferentes en cada caso concreto de estilo asociado al drill, pues como hemos podido comprobar una de las principales características de esta música es su elemento diferenciador.

En sus discursos narrativos predomina el sentimiento de superioridad o autenticidad respecto a sus oponentes de la escena urbana que, a menudo, ridiculizan a través de sus canciones. Hemos mencionado, además, la “colectividad viral” como un rasgo característico en referencia a las distintas estrategias de viralización de las que hacen uso estos jóvenes: no solo mediante las colaboraciones o *featurings* con otros artistas destacados de la música urbana, sino también mediante las tiraderas que se dedican habitualmente entre drillers y bandas de drill y, por supuesto, considerando la importancia de todo un colectivo dentro del “mundo de drill” en el resultado artístico y el éxito financiero de cada una de las caras visibles del mismo. La música se percibe como una plataforma de ascenso social, al igual que el fútbol, cuyas estrellas internacionales citan en muchas de sus canciones. Se convierte así en la oportunidad de abandonar el negocio ilegal de la droga, de trascender la falta de oportunidades del barrio marginal. No es casualidad que el último disco de Morad, publicado en 2023, se titule *Reinsertado* y contenga numerosas alusiones a experiencias traumáticas en prisión y con los cuerpos de policía.

Ser un M.D.L.R significa perseguir la supervivencia en un barrio marginal como el de La Florida (L'Hospitalet), tener cuentas pendientes con la justicia, pedir la libertad para sus amigos presos y, sobre todo, haber crecido con un sentimiento de rechazo y de doble exclusión social: la exclusión por ser “de la calle”, de bajos recursos, y la que experimentan por ser descendientes de inmigrantes marroquíes teniendo que lidiar a menudo con situaciones racistas. Efectivamente, las siglas M.D.L.R representan a un colectivo y su vida cotidiana en los barrios, son el resultado de una asociación de jóvenes que se enfrentan a unos mismos problemas. La integración y realidad social de las “segundas” o “terceras” generaciones de inmigrantes es el detonante de estas músicas, es el origen del acercamiento de estos jóvenes al drill en España. Se trata, en definitiva, de gritar, de reivindicar, de protestar por situaciones injustas en barrios cuya realidad multicultural ha experimentado un aumento sustancial en los últimos años.

Sus letras son autobiográficas, narran una historia personal con la que pueden verse identificados muchos jóvenes españoles de ascendencia marroquí de barrios similares, pero que trasciende todas las barreras de origen sociocultural y de clase, colándose en las *playlist* más virales de Spotify y acumulando millones de reproducciones en YouTube. La acogida masiva de estas canciones que surgen de contextos socioculturales tan particulares puede estar asociada a varios factores, además de las estrategias de posicionamiento diseñadas minuciosamente. Por ejemplo, la resignificación de textos musicales a través de las redes sociales, en particular TikTok, no solo resulta en la viralización de los mismos, sino que permite trascender esas fronteras de la identidad asociadas a esta música, otorgándole un lugar en un espacio mucho más amplio: el de todos los jóvenes de la generación Z y posteriores que escuchan a menudo esta música en locales de fiesta y comparten vídeos cantando y parodiando estas canciones en sus redes sociales.

Frente a otros artistas asociados al drill de la escena internacional, con muchos de los cuales

colabora a menudo en sus canciones, Morad encabeza unos discursos más *soft*, menos agresivos, más emocionales. Mantiene las frecuencias extremas de los *hi hats* y los bombos desde la producción musical, pero abandona la violencia extrema tradicionalmente vinculada al drill. Dedicando canciones a su madre, se enfoca en un público más joven, conoce su *target* y lo trabaja inteligentemente. Utiliza siempre el AutoTune, lo que le confiere un toque más melódico y amable en comparación con otros drillers que se sirven de voces más “crudas” y agresivas. Ejecuta un *delivery* menos gritado, a menudo evita versos especialmente obscenos o malsonantes. Colabora frecuentemente con otros raperos internacionales asociados al drill y con otros de la escena *mainstream* urbana, aumentando su séquito de oyentes mensuales de toda Europa y el norte de África, posicionándose en las listas más reproducidas de Spotify y convirtiéndose en uno de los artistas españoles mejor remunerados de la actualidad.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Auslander, Philip. 2006. “Musical Personae.” *The Drama Review*, 50(1): 100-119. <https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>
- Baily, John. 1994. “The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923–73”. En *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, ed. M. Stokes, 45–60, Oxford: Berg.
- Becker, Howard S. 1976. “Art Worlds and Social Types”. *American Behavioral Scientist* 19(6):703–718.
- . 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bennett, Andy. 2000. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. London: MacMillan.
- Biddle, Ian y Knights, Vanessa. 2007. *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Blacking, John. 1995. *How Musical Is Man?* Washington: University of Washington Press.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Th. Kauf. 1995. Barcelona: Anagrama.
- . 1996. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Palo Alto, CA: Stanford University Press.
- Clay, Andreana. 2003. “‘Keepin’ It Real. Black Youth, Hip-Hop Culture, and Black Identity’”. *American Behavioral Scientist* 46(10): 1346–58.
- Forman, Murray. 2002. *The ‘Hood’ Comes First. Race, Space and Place in Rap and Hip-hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Frith, Simon. 1988. “El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular”. *Papers*, 29: 178-196.
- . 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Goldhaber, Michael. H. 1997. “The attention economy and the Net”. *First Monday*, 2(4).
- Grazian, David. 2003. *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. Chicago: University of Chicago Press.

- Harrison, A., & Arthur, C. 2019. "Hip-Hop Ethos". *Humanities*, 8(1), 39. <https://doi.org/10.3390/h8010039>
- Ilan, Jonathan. 2020. "Digital street culture decoded: why criminalizing drill music is street illiterate and counterproductive". *British Journal of Criminology*, 60(4), 994-1013. <https://doi.org/10.1093/bjc/azz086>
- Lull, James. 1995. *Media, Communication, Culture: A Global Approach*. London: Polity Press.
- Mackintosh, Kit. 2021. *Neon Screams: How Drill, Trap and Bashment Made Music New Again*. Londres: Repeater Books.
- Manfredini, Verónica. 2020. *El barrio de La Florida en L'Hospitalet del Llobregat*. TFG. Tutor: Jordi Ros Ballesteros. Universidad Politécnica de Cataluña.
- Martiniello, Marco y Jean-Michel, Lafleur. 2008. "'Ethnic Minorities' Cultural and Artistic Practices as Forms of Political Expression: A Review of the Literature and a Theoretical Discussion on Music". *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34(8): 1191–215. <https://doi.org/10.1080/13691830802364809>
- Moncusí Ferré, Albert. 2007. "'Segundas generaciones' ¿La inmigración como condición hereditaria?". *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 2(3): 459-487. 10.11156/aibr.020305
- Ochoa, Ana María. 2002. "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música". *Trans* 6 <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica> [Consulta: 12 de abril de 2024].
- Portes, Alejandro y Zhou, Min. 1993. "The New Second Generation: Segmented Assimilation and its Variants". *The ANNALS of the Academy of Political and Social Science* 530 (noviembre): 74- 96.
- Rose, Tricia. 2008. *The hip hop wars: What we talk about when we talk about hip hop--and why it matters*. Nueva York: BasicCivitas.
- Rumbaut, Rubén y Portes, Alejandro (eds). 2001. *Ethnicities. Children of Immigrants in America*. California: Russel-Sage Foundation.
- Sardinha João y Campos, Ricardo. 2016. *Transglobal Sounds: Music, Youth and Migration*. Nueva York: Bloomsbury Publishing Inc.
- Slobin, Mark. 1992. "Micromusics of the West: A Comparative Approach". *Ethnomusicology* 36(1): 1–87.
- Stapleton, Katina R. 1998. "From the Margins to Mainstream: The Political Power of Hip-hop". *Media, Culture & Society* 20: 219–34. <https://doi.org/10.1177/016344398020002004>
- Stuart, Forrest. 2020. *Ballad of the Bullet*. Princeton: Princeton University Press.
- Kleinberg, Bennett y McFarlane, Paul. 2020. *Violent music vs violence and music: Drill rap and violent crime in London*. London. arXiv.org. <http://arxiv.org/abs/2004.04598>
- Kubrin, Charis. E. 2005. "Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music". *Social Problems*, 52(3), 360–378. <https://doi.org/10.1525/sp.2005.52.3.360>.

## REFERENCIAS MUSICALES

- Bad Gyal y Beny JR. *Flow 2000 (remix)*. 2022. Universal Music Group Recordings.
- Bad Gyal. *Flow 2000* [Videoclip]. 2021. Universal Music Group Recordings.
- Beny JR. RIP 970 y Pxxr Gvng [Canción]. 2021.

Central Cee feat. Rondodasosa, Baby Gang, A2Anti, Morad, Beny Jr, Ashe 22, Freeze Corleone. [Videoclip]. 2022. Producido por: Young Chencs, NKO y Flem.

Central Cee. *Doja* [Canción]. 2022.

Elpatron970 y KG970. Actitud [Canción]. 2023. Compuesta por: Alejandro Boddien Castaño. Producida por: Arcones.

Morad y Bizarrap. *Bzrp Music Sessions, Vol. 47* [Canción]. 2021.

Morad. *M.D.L.R.* [Canción]. 2019. Compuesta por: Morad El Khattouti. Producida por: Tr Fact, ADR.

Morad. *Seguimos* [Canción]. 2021.

Skinny Flex. Top Criminal [Canción]. 2023.

---

**Sara Ahmed González:** Graduada en Piano en el Conservatorio Superior de Música de Málaga, Máster de Música Española e Hispanoamericana y Doctorando en Musicología en la Universidad Complutense de Madrid. Miembro del grupo de trabajo en Producción Musical de SIbE-Sociedad de Etnomusicología. Entre sus principales líneas de investigación destacan los procesos de la industria musical en la actualidad, la producción musical y performance de la música urbana y su interrelación con las redes sociales. Además, ha trabajado como actriz, pianista y jefa de producción en diversas compañías de teatro musical, y como Stage Manager y técnico de directo en la Fundación Juan March de Madrid, entre otros.

---

#### Cita recomendada

Ahmed, Sara. 2024. "Autenticidad, colectividad e identidad: el drill M.D.L.R. en España". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 28 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://www.sibetrans.com/trans>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)