

MARSHALL MATHERS Y LOS ‘JUEGOS DEL YO’

Enrique Cámara Arenas

En junio de 2002, Josh Tyrangiel expresaba su convicción de que el álbum *The Eminem Show* (2002) evidenciaba la madurez artística de este popular rapero.¹ Tal como da a entender el crítico, esta madurez se nos presenta como algo que el artista ha ido consiguiendo a lo largo de los años, incipiente y tentativa en entregas anteriores, y encontrando culminación en el álbum de 2002. En mi opinión se trata además de un rasgo que el espectador alcanza a vislumbrar retrospectivamente en el modo en el que álbumes sucesivos van dando forma a una dinámica creadora característica y distintiva. Solo tras *The Eminem Show* comenzamos a percibir esta dinámica claramente como un juego mediante el cual el sujeto lírico² se descompone en una serie de alter-egos, voces y personajes. Al cabo de tres álbumes nos encontramos con una situación de cierta complejidad: el sujeto empírico y privado (Marshall Mathers), genera un sujeto público llamado Eminem, y este sujeto público tiene a su vez un alter-ego llamado Slim Shady. De acuerdo con Tyrangiel, las tres voces —la privada, la pública y la ficticia— son sometidas gradualmente a un proceso de decantación y distinción progresiva que comienza con *The Slim Shady LP* (1999), continúa en *The Marshall Mathers LP* (2000), y supuestamente culmina en el mencionado álbum de 2002.

Tyrangiel considera que el logro último, y la demostración de madurez, radican en haber perfilado las tres voces de un modo claramente distintivo y haber hecho, en el álbum final, que dejen de confundirse y mezclarse. Esta perspectiva ensalza el valor

¹ “The Three Faces of Eminem”, *Time Magazine*. June 3, 2002.

² <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1002562,00.htm>

³ Entiéndase por sujeto lírico el yo enunciativo del poema, centro deíctico del mismo, referido intratextualmente por el pronombre de primera persona de singular. El lector construye las propiedades antropomórficas de este sujeto a partir de los datos textuales que se ofrecen, y teniendo en cuenta sus propias experiencias y tendencias interpretativas.

artístico de *The Eminem Show* como obra de consagración, pero, implícitamente, lo hace a costa de presentar los álbumes anteriores como intentos fallidos, o trabajos de inmadurez. En las letras de 1999 y 2000, Mathers habría estado realizando bocetos y borradores que darían lugar a los retratos definitivos, los cuales quedarían finalmente cerrados en 2002 como las tres caras de Eminem. Todo habría sido en definitiva un lento progreso hacia el retrato de tres rostros. Por más que esta propuesta esté cargada de sentido, y resulte incuestionable desde un punto de vista descriptivo, por mi parte tiendo a discrepar en tanto que considero que el logro artístico, y quizá la clave del éxito de Eminem dentro del panorama cultural pop de los años 1999-2002, no radica tanto en la creación de retratos como en la destrucción programada y calculada de los mismos. Eminem crea tres caras, y juega a disfrazarse de una o de otra, en ocasiones de varias al mismo tiempo, mientras deja claro por un lado que estas caras jamás podrán cuajar en un retrato acabado, y por otro, que detrás de ninguna de ellas habremos de encontrar la identidad verdadera: el foco de responsabilidad social última. Nos hallamos más bien ante una máquina infinita de bocetos que constantemente anuncia una culminación, pero que indefectiblemente frustra esta expectativa. Se me ocurre que se trata de una versión cultural y artística de la obsolescencia programada de nuestros enseres tecnológicos: No hay versión definitiva, sino una sucesión interminable de productos mejorados y, por supuesto, a la venta.

1. El yo tras el texto

Muchos han percibido al ‘yo tras el texto’ y han escrito al respecto (Booth 1961; Cámara 2005; Culpeper 2001). Nótese la metáfora, ante todo, como elemento que confirma nuestra inmersión en lo abstracto y evanescente. Pues ‘tras el texto’ lo que hay es página o pantalla, y tras estas aire. Cuando leemos determinados textos –como el que el lector tiene ahora ante sí– tenemos la sensación de que alguien nos habla; alguien capaz de pensar y sentir, con una intención determinada, determinados rasgos de carácter, etc.; alguien que se encuentra de algún modo ‘detrás del texto’. Autor implícito o incluso ‘escribiente oficial’ lo denominó Wayne C. Booth, para quien este ente virtual era una suerte de creación colateral de todo escritor que transmite un contenido. Al hacerlo, inevitablemente, el texto *implica* una versión del autor que según Booth es distinta de la que implican los textos de otros autores (1961:70) y no es identificable al cien por cien con el individuo empírico. A pesar de su carácter colateral, el estudioso americano consideraba que este efecto era de vital importancia a la hora de entender el modo en que el lector responde al texto (1961:71). En cierto modo, emocional y afectivamente añadiría yo, el lector responde al texto como respondería a una persona. Mucho más recientemente, esta sombra antropomórfica que habita el texto ha sido definida en otros términos y analizada desde una diversidad de perspectivas (Culpeper 2001). Para mí la más satisfactoria es la que parte del lector, quien necesitaría formarse una idea acerca de cómo es el autor implícito y cuáles podrían ser sus intenciones, etc., antes de decantarse por interpretar el texto de un modo u otro; tal es

la comprensión del fenómeno que expresa el estudioso del proceso de la interpretación lectora Jean-Jacques Lecercle: El lector construye al autor a partir de determinadas propiedades textuales (Lecercle 1999:69). Ilustraré todo ello con algún ejemplo extraído de la lírica rap norteamericana:

(1)

All my life I wanted to make it to the top
Some said I wouldn't, they told me no but I didn't stop
Working hard, making those movies everyday
And on my knees, every night, you know I pray³

(2)

I am a nightmare walking, psychopath talking
King of my jungle just a gangster stalking
Living life like a firecracker quick is my fuse⁴

Estos sujetos comparten algún aspecto fundamental: Ambos se muestran considerablemente satisfechos de su estatus, ambos consideran haber llegado a la cima por su propia valía, y ambos se podrían construir, si bien en distinto grado, como sujetos arrogantes. Pero las diferencias son fundamentales también, ya que el primero refiere su éxito al trabajo duro, y a su humildad ante Dios, mientras que el segundo se autopresenta como el rey de su jungla gracias a su temeridad y su pronta disposición a la violencia. Si ciertamente encontramos o construimos un yo tras la mayoría de los textos con los que nos relacionamos, a la luz de los ejemplos presentados resulta obvio que el rap no es una excepción a esta regla. De hecho lo que vamos a comprobar es que no es infrecuente que los creadores de la lírica rap *jueguen* continuamente con este sujeto entre las líneas.

2. El juego del yo como anti-autorretrato

Lo que corresponde, antes de nada, es definir la expresión 'juego del yo'. Denomino juego del yo aquel que realiza el autor de un texto a la hora de diseñar las propiedades antropomórficas del sujeto enunciador, haciendo uso de técnicas de auto-caracterización activa y pasiva, y consistente en la incorporación de contradicciones insalvables que impiden una construcción finita, coherente y cerrada del sujeto tras el texto por parte del lector. A mi modo de ver, los juegos del yo constituyen técnicas

³ MC Hammer. "Pray". *Please Hammer, Don't Hurt 'em*. Capiol Records. 1990. "Durante toda mi vida quise llegar a la cima. Algunos decían que no lo lograría, pero eso no me paró. He trabajado duro cada día, haciendo todos esos vídeos. Pero por la noche, me pongo de rodillas y, ya sabes, rezo". Todas las traducciones del capítulo han sido realizadas por el autor del mismo.

⁴ Ice T. "Colors". *Colors*. VHI, 1987. "Soy una pesadilla andante, un psicópata al habla, el rey de mi jungla, un gánster al acecho, viviendo la vida como un cohete, de gatillo fácil".

específicas que incrementan, al menos para el público que gusta de ellos, el atractivo, el interés, y el valor estético de un texto.

La técnica activa (Cámara 2005:113-116) consiste sencillamente en la auto-descripción por medio de actos de habla asertivos, reconocidos como tales por el lector, cuyo contenido proposicional implica la predicación de una determinada cualidad al mismo sujeto hablante: ‘Yo soy una persona muy introvertida’ = *introversión*.

Las técnicas pasivas son más sofisticadas e interesantes, pues consisten bien en actos (verbales o físicos) que el sujeto realiza, bien en porciones de información que el sujeto refiere, y a partir de las cuales, un lector interesado puede conformar una hipótesis acerca del modo de ser del sujeto que habla y/o actúa. El empleo de técnicas pasivas puede considerarse intencionado o no intencionado. Cuando el lector decide que el sujeto observado tiene la intención privada de proyectar una determinada imagen (de tipo duro, por ejemplo) podemos hablar de estrategias de control de imagen. Si por el contrario el lector no atribuye al sujeto intención privada alguna, el efecto es el de una manifestación genuina del carácter del sujeto observado (Cámara 2005:113-116).

Si bien es cierto que la construcción lectora del sujeto tras el texto es siempre un proceso abierto y subjetivo, los juegos del yo, tal como los concibo, se caracterizarían por potenciar, en lugar de intentar reducir, el rango de las especulaciones posibles en torno al sujeto. Se trata por tanto de una técnica opuesta a la del retrato, o el autorretrato tradicional. La diferencia entre ambos procesos se salda igualmente en aspectos fundamentales de la fenomenología asociada al proceso de lectura. Mientras que el autorretrato busca controlar máximamente la representación mental que el lector se forma del sujeto enunciador, haciendo que esta sea rica, convincente, realista, etc., el juego del yo frustra sistemáticamente la fase de representación con el fin de potenciar los aspectos afectivos de la lectura. En el juego del yo no se trata de que el lector *se figure y entienda* cómo es el sujeto tras el texto, sino más bien de que el lector *desea* intensamente que el sujeto sea, o acabe de ser, de un modo u otro; el juego del yo pospone de modo indefinido la homeostasis.

Existen dos planos fundamentales del juego. En un primer plano, lo que queda abierto es el conjunto de características o rasgos que caracterizan al sujeto; típicamente, el sujeto da señales que apuntan hacia un rasgo y poco después señales que apuntan hacia el rasgo contrario, es decir, hacia un segundo rasgo incompatible con el primero. Este sería el caso de un sujeto que dice ser introvertido, y al que sin embargo vemos actuar de un modo claramente extrovertido. Tendríamos aquí un conflicto entre los rasgos que emanan de la caracterización activa y los que emanan de la pasiva.

En un segundo plano, más profundo y sutil, el juego tiene que ver con el grado de *fictionalidad* del sujeto, o si se quiere, su grado de correspondencia con el sujeto empírico. Aquí lo que genera el dinamismo -o incertidumbre programada- es la cuestión de si el sujeto construido se corresponde con el biográfico, o si se trata de una

ficción. En este segundo plano, un típico juego del yo consiste en vincular alternativamente al sujeto lírico porciones de información biográfica constatada del autor empírico, y porciones de información inventada. Si tanto el sujeto lírico como el empírico son divorciados y huérfanos de padre, ante la presentación de un tercer dato atribuido al sujeto lírico, por ejemplo, que siempre lleva una pistola encima, el lector se planteará si se trata nuevamente de un rasgo compartido, o tan solo atribuible al sujeto lírico (ficticio).

El objetivo de todo juego del yo viene a ser el despertar en el lector una poderosa necesidad de cierre y determinación que nunca queda satisfecha. Es por ello que los juegos del yo son potencialmente maniobras de seducción que atraen indefinidamente al lector hacia el sujeto en una suerte de lazo afectivo complejo.

3. El juego de Marshall

Que Eminem se plantea los juegos del yo como una parte fundamental de su técnica artística resulta obvio al menos desde su álbum *The Slim Shady LP* (1999). De hecho, el trabajo que sigue a *Shady – The Marshall Mathers LP* (2000) – es en cierto sentido una continuación o respuesta al álbum anterior; podríamos decir que se trata de un segundo tiempo del mismo juego del yo iniciado en *Slim Shady*. Desde mi punto de vista, se trataría en total de una maniobra de tres tiempos que culmina con el álbum *The Eminem Show* (2002). El juego queda establecido desde la primera pista *The Slim Shady LP*, el apunte satírico titulado “Public Service Announcement” con el que se abre el álbum, y cuya letra reproducimos a continuación:

(3)

[Locutor:] This is a public service announcement brought to you in part by Slim Shady. The views and events expressed here are totally fucked and are not necessarily the views of anyone. However, the events and suggestions that appear on this album are not to be taken lightly. Children should not partake in the listening of this album with laces in their shoes. Slim Shady is not responsible for your actions. Upon purchasing this album you have agreed not to try this at home. A- Anything else?

[Eminem:] Yeah, don't do drugs⁵

El juego del yo comienza en el momento en que el locutor afirma que el anuncio es obra de Slim *en parte*. Como puede comprobarse, este es un anuncio un tanto peculiar, y como tal apuntaría a un sujeto peculiar. Pero la capacidad caracterizadora del anuncio se ve mermada por el hecho de que, en principio, solo en parte es atribui-

⁵ “[Locutor:] Este es un anuncio que llega en parte de Slim Shady. Las opiniones y eventos aquí expresados son totalmente jodidos y no representan necesariamente las opiniones de nadie en particular. Sin embargo, los eventos y sugerencias que aparecen en este álbum no deben tomarse a la ligera. Los niños no deben participar de la escucha de este álbum si llevan cordones en los zapatos. Slim Shady no se hace responsable de sus acciones. Al comprar este álbum usted ha expresado su asentimiento a no probar esto en casa. A- Algo más? [Eminem:] Sí, no toméis drogas”.

ble a Slim Shady. Una plétora de interrogantes puede así surgir en el oyente: Si Slim es responsable de solo una parte del aviso ¿de qué parte se trata? y ¿quién habría de ser el responsable de la otra? ¿No será una estrategia de Slim para eludir responsabilidades? De hecho, la dispersión de responsabilidades continúa y se enfatiza con la afirmación de que las opiniones expresadas, según reza el anuncio, no pertenecen necesariamente a nadie en particular. Con esto, un potente elemento caracterizador —las opiniones, que dicen siempre mucho del sujeto opinante— queda neutralizado. He aquí un acto que dirige voluntariamente nuestra atención al sujeto tras las líneas, al tiempo que nos lo presenta difuminado y a la fuga, problemático e imposible de construir.

La conducta de Slim, quien supuestamente dicta al locutor lo que debe decir en esta breve ficción, es sin embargo significativa en términos de caracterización: Se diría que su aspiración es la de eludir cualquier tipo de responsabilidad de cara al efecto que las letras del álbum puedan tener sobre el público, especialmente juvenil. Esto en sí constituye un tipo de conducta significativa en términos de caracterización pasiva: Slim se nos muestra sintomáticamente astuto, precavido, defensivo. Por otro lado, este sujeto es plenamente consciente del potencial daño que su material podría causar, y ante esta posibilidad opta significativamente por cubrirse las espaldas, y seguir adelante. Este modo de conducta, que el lector podría construir como auto-caracterización pasiva no estratégica, permitiría conformar una serie de hipótesis acerca de la naturaleza de Slim que apuntaría a rasgos tales como egoísmo, irresponsabilidad, rebeldía, malicia y cobardía.

Slim se nos muestra bajo esta luz como un personaje potencialmente positivo por su sagacidad e ingenio, así como por su explícito interés en que los consumidores del LP no se hagan daño ni consuman drogas, pero al mismo tiempo se trata de un personaje siniestro y cuestionable, con un sesgo agresivo que se vuelve manifiesto en el empleo, sintomático, de palabras tabú —como ‘fucked’—, y cuyo interés principal —ego-centrado— es defenderse a sí mismo ante la perspectiva del daño inevitable que sus opiniones van a causar. El acto de habla por el que Slim aconseja no tomar drogas, que por regla general apuntaría a un sujeto altruista y bondadoso, preocupado por la juventud, en este caso puede entenderse como estratégico, y generar a la manera de *backfire*,⁶ una construcción totalmente opuesta de Slim: malvado, egoísta, preocupado por sí mismo. Tal suele ser el efecto de los actos de caracterización pasiva si se construyen como estratégicos. Aquel sujeto que se hace el duro, podrá ser construido como débil e inseguro; quien alardea de generosidad nos hace sospechar la presencia de avaricia.

Para complicarlo todo aún más, el texto incorpora una jocosa manipulación de las expectativas asociadas a este tipo de anuncios: en lugar de ‘las opiniones aquí

⁶ La voz inglesa *backfire* denota la salida del proyectil por el extremo opuesto del cañón; comúnmente, el tiro por la culata.

expresadas son totalmente *ficticias*', Slim dicta 'las opiniones aquí expresadas son totalmente *jodidas*'; en lugar de decir 'las sugerencias contenidas en este álbum no deben tomarse *en serio*', Slim con exquisita ambigüedad dicta 'las sugerencias contenidas en este álbum no deben ser tomadas *a la ligera*'. Estas fracturas apuntan sintomáticamente a una sardónica apuesta por lo subversivo, que entra en conflicto aparente con el deseo altruista de proteger al consumidor frente a posibles prácticas nocivas sugeridas por el contenido del álbum, entre ellas la ingesta de drogas. La irrupción del humor hace sencillamente que la seriedad de todo —y con ello tanto la posible maldad como la posible bondad del sujeto— sea puesta en tela de juicio.

En resumen, este primer *skit* incluye ya un complejo juego del yo: Nos encontramos frente a un recurso técnico cuando menos interesante, ya que el sujeto tras el texto no es el enunciador (locutor), sino que está literalmente en la sombra, dictándole al locutor lo que debe decir, y por tanto usando el efecto despersonalizador del anuncio como barrera de protección; y esta es tan solo una entre varias estrategias orientadas a minimizar, neutralizar o disolver cualquier responsabilidad social de este sujeto en la sombra: Slim Shady. Envueltos en esta nube de ambigüedad, no sabemos a qué atenernos, pues por un lado Slim se preocupa por los consumidores del LP; pero por otro lado, egoicamente, se preocupa aún más por sí mismo ¿Qué tenemos aquí, un héroe o un villano? ¿Está Slim siendo sincero en su consejo —no toméis drogas— o está simplemente curándose en salud? ¿Está quizá riéndose de todo y todos? Bienvenidos a la ambigüedad insalvable de los juegos del yo de Marshall Mathers.

4. "My name is": La auto-presentación de Slim Shady

Paso a analizar más detenidamente la primera pieza del álbum de *Slim Shady*. El mismo título invita a que consideremos el texto como un acto de auto-presentación activa: el sujeto no persigue otro objetivo que presentarse en público, y comunicarnos quién es. Tras la introducción habitual —'Hola, me llamo...'— al lector no le ha de costar reconocer esta fuerza ilocutoria. Lo que aprendiéramos o conjeturáramos acerca de Slim en el apartado anterior se derivaba de un modo de presentación pasiva que desplegaba una serie de posibles hipótesis de caracterización a partir de aquello que Slim hace (eludir responsabilidad, aconsejar a la juventud, etc.). En "My name is" nos encontramos no solo con hipótesis, sino con propuestas explícitas de auto-caracterización, a las que daremos más o menos crédito como oyentes.

Es este un recitado de carácter autobiográfico, si bien no en el sentido de que lo que queda retratado aquí sea, necesaria y puntualmente, la vida de Marshall Mathers como sujeto empírico. Es un texto autobiográfico en cuanto macro-acto de habla en el que un sujeto más o menos ficticio expresa la intención ilocutoria de hablar de sí mismo. Este punto de partida implica de entrada que no habríamos de encontrar con auto-caracterizadores propiamente estratégicos, ya que se nos invita a asumir que el sujeto intentará controlar voluntariamente y de forma manifiesta el proceso de

construcción de imagen en su totalidad, como haríamos todos en una entrevista de trabajo, en un escrito autobiográfico, o ante una petición de auto-caracterización.

Sin embargo, aun en la supuesta ausencia del elemento estratégico podrían darse juegos del yo. Por un lado, una auto-presentación puede presentarse en un lenguaje directo, aséptico, incluso técnico –mediante atribuciones explícitas del tipo ‘soy extrovertido, cordial y disciplinado’– o puede ser mucho más creativa e incorporar todo tipo de atribuciones implícitas y demostraciones (Cámara 2005:107-111).

Una atribución es un acto asertivo por el que el sujeto se atribuye una característica. Si el sujeto nombra dicha característica nos encontramos frente a una atribución explícita: ‘yo soy generoso’. Si la característica no es nombrada sino, de un modo u otro, ejemplificada, la atribución es implícita: ‘yo doy mucho dinero a los pobres’. Una demostración es un acto histriónico que el sujeto realiza para comunicar un rasgo de carácter en un contexto en el que su acto será construido como acto comunicativo: Ante la pregunta ‘¿eres tímido?’, el sujeto se sube a la barra del bar y se pone a cantar, *demostrando* que no lo es en absoluto.

Por su naturaleza, las demostraciones y las atribuciones implícitas en tanto que requieren una importante labor de interpretación por parte del observador, suelen incorporar un cierto elemento de incertidumbre. Si yo te digo que soy generoso, eso es lo que te digo; pero si te digo que ayer le di dinero a un pobre, quizá dudes de si me estoy presentando como generoso o como compasivo.

Pero además, existen complejos juegos del yo en los que el sujeto dice ser una cosa, al tiempo que intenta causar la impresión contraria. Tal es el caso, por ejemplo, de la falsa modestia, en la que uno dice ser poca cosa con el objeto de causar una buena impresión. En la falsa modestia, y en juegos similares, encontramos una situación de tensión entre la auto-presentación activa, que apunta en una dirección, y la auto-presentación pasiva estratégica, que apunta en la contraria.

En términos de los juegos del yo, el estribillo de “My name is” cumple la función de presentar la intención auto-caracterizadora. Lo primero que encontramos después es una demostración, una porción de actividad (conducta) que se muestra con carácter ejemplar y representativo del carácter del sujeto. La demostración es un recurso poco frecuente en la vida real por resultar, como se ha dicho, un tanto histriónica. Sin embargo, se trata de una estrategia frecuente en el rap norteamericano y concretamente en el de Eminem. La lírica rap, al igual que ciertos estilos poéticos del siglo XX, con frecuencia consiste fundamentalmente en presentar al público una demostración de carácter. Así, Slim se nos muestra como un sujeto que tiene acceso a los jóvenes –a la manera de un docente– y que satisface el deseo de éstos de contemplar lo morboso:

Hi kids! Do you like violence?

Wanna see me stick Nine Inch Nails through each one of my eyelids?

Wanna copy me and do exactly like I did?

Try acid and get fucked up worse than my life is?⁷

La propuesta de caracterización aquí incluiría rasgos del tipo: inmoral, misántropo, rebelde, inconformista, etc.

A la demostración le sigue un conjunto de atribuciones implícitas:

My brain's dead weight, I'm trying to get my head straight
 But I can't figure out which Spice Girl I want to impregnate
 And Dr. Dre said: "Slim Shady you a basehead!"
 "So why's your face red? Man you wasted!"⁸

De estas atribuciones emanan rasgos como la compulsión que se expresa tanto en la exacerbación sexual como en el consumo de drogas. Este es el modelo –“wanna copy me?”– de despojo humano, defectuoso y autodestructivo que Slim presenta a los jóvenes para satisfacer sus inclinaciones hacia una estética de lo feo y lo decadente. Tal acto de presentación es significativo, pero ¿qué significa exactamente?

Cabe preguntarse, al hilo de lo anterior, cuál es la actitud del sujeto enunciador con respecto a este estado de cosas. Lo lógico sería pensar que el sujeto lamenta el lastimoso estado en que se halla: el que su cerebro sea peso muerto, el que le digan que está echado a perder. Pero los aspectos rítmicos y musicales de la composición, y muy especialmente los aspectos visuales del vídeo oficial, no confirman esta actitud, sino que más bien introducen una nota de ligereza y humor. El humor puede en ocasiones, como ya hemos visto, desempeñar un papel fundamental en los juegos del yo. Si una persona no se auto-presenta en serio, sino que lo hace de broma, resulta imposible construirla con un nivel aceptable de certeza, y su carácter permanece ambiguo. Una auto-presentación en broma sería aquella que mezcla datos verdaderos con otros datos cuya función es exclusivamente la de divertir por lo que tienen de exagerado, absurdo e inverosímil. En el caso de Slim volvemos a encontrarnos con la ambigüedad implícita en los juegos del yo: ¿Se nos quiere mostrar verdaderamente como inmoral, misántropo, obsesivo? ¿Se le debería quizá atribuir la intención altruista de presentar a los jóvenes un modelo del que desviarse? ¿O se trata tan solo de un divertimento? ¿Podría estar indirectamente criticando las inclinaciones morbosas de su público? ¿O se ríe quizá de los que asumen que su público juvenil no sabe distinguir la ficción de la realidad?

De acuerdo con Adrian Pilkington (2000), una avalancha de posibles suposiciones débiles –es decir, con un grado bajo de certeza– generadas a partir de un texto, es lo que constituye el efecto poético. Los juegos del yo de Marshall Mathers, con su

⁷ “¡Hola chicos! ¿Os gusta la violencia? ¿Queréis ver cómo me atravieso los párpados con clavos de nueve pulgadas? ¿Queréis imitarme y hacer lo mismo que yo he hecho? ¿Probar ácido y joderse la vida peor de lo que yo me la he jodido?”

⁸ “Mi cerebro es peso muerto. Intento mantener la cabeza erguida, pero no acabo de decidir a cuál de las Spice Girls quiero preñar, y Dr. Dre me dice: ‘¡Slim Shady, estás hecho un yonki! Dime, ¿por qué tienes la cara roja? Tío, eres un despojo.’”

proliferación de suposiciones débiles acerca de las posibles intenciones, y los posibles rasgos de carácter de su personaje Slim Shady, constituyen ante todo una técnica poética, por más que algunos lectores de poesía tradicional puedan sentirse ofendidos, no sin motivos, por la crudeza léxica de estas letras y su evocación de los aspectos más sombríos de la experiencia humana.

Ciertamente, los efectos de este desarrollo minimalista de la ambigüedad del yo no serán del gusto de todos, y no faltará quien los encuentre irritantes. Hay momentos en los que esta ambigüedad tiende a disolverse, y el juego cesa por unos instantes. Uno de estos instantes es precisamente aquel en que Slim declara: “God sent me to piss the world off!”.⁹ Es en última instancia la provocación, o si se me permite redundar en lo dicho, un desarrollo igualmente minimalista de la provocación, lo que define sin ambigüedad ninguna a Slim Shady como alter-ego y recurso estético de Marshall Mathers.

Esta es en realidad una conocida pose romántica: la del rebelde que no se aviene a normas, que reclama su total independencia frente a un mundo que desprecia hasta las últimas consecuencias, como salvaguarda de su inquebrantable autenticidad, nunca a la venta. Ni siquiera los admiradores se librarán de este desprecio. He aquí otra atribución indirecta, significativa en este mismo sentido:

This guy at White Castle asked for my autograph

“Dude, can I get your autograph?”

So I signed it: “Dear Dave, thanks for the support, ASSHOLE!”¹⁰

La propuesta de caracterización en este caso es la de que el sujeto no se vende, y odia hasta tal punto la sumisión que incluso se resiente de la que le muestran los fans. Esta es, como digo, la pose, la máscara, la defensa. La perspectiva de un psicoanalista ante esta vindicación de autonomía y autosuficiencia bien podría localizar conflictos internos de autoestima y vulnerabilidad en el sujeto que se compensan con la actitud descrita. Ahora bien, en el momento en que estos conflictos dejen de verse como técnica poética y síntomas limpios de Slim Shady, y pasen a considerarse síntomas limpios de Marshall Mathers, en ese instante hemos abandonado la literatura (y la poética) y nos hemos adentrado, en mi opinión, en la psicología. Una opción que en estos momentos no es de mi interés, si bien es perfectamente lícita en su dominio.

Un último aspecto a mencionar en “My name is”, desde mi punto de vista, es la presentación de datos de la vida de Slim que coinciden con otros de Marshall Mathers. Ambos declaran tener una relación conflictiva con una madre adicta a las drogas, y ambos han perdido el contacto con el padre. El conocedor de Eminem no dejará de comprobar que “My name is” presenta hitos biográficos frecuentes en las letras y entrevistas de Marshall Mathers. Esto tiene implicaciones en términos de los juegos

⁹ “Dios me envió para joder al mundo [en el sentido de molestar, fastidiar, irritar, etc.]”

¹⁰ “El colega este en White Castle va y me pide un autógrafo. ‘¿Tronco, me pasas tu autógrafo?’ Voy y se lo firmo así: ‘Querido Dave, gracias por tu apoyo, CARACULO’”.

del yo. El lector puede preguntarse qué datos de los que la letra presenta se corresponden con vivencias reales y qué datos son ficticios. La atribución indirecta que sigue es, en base a su comicidad y su absurda inverosimilitud, ficticia:

My English teacher wanted to flunk me in Junior High
 Thanks a lot, next semester I'll be thirty-five
 I smacked him in his face with an eraser,
 chased him with a stapler
 And stapled his nuts to a stack of papers
 Walked in the strip club,
 had my jacket zipped up
 Flashed the bartender,
 then stuck my dick in her tip cup¹¹

Pero otros datos se amparan en una suerte de incertidumbre:

Ninety-nine percent of my life I was lied to
 I just found out my mom does more dope than I do
 I told her I'd grow up to be a famous rapper
 Make a record about doing drugs and name it after her¹²

Como parte de su técnica, Marshall Mathers explota la confusión de las esferas pública y privada, y difumina estratégicamente la línea entre lo real (biográfico) y lo ficticio. Con ello crea en el público un estado de inestabilidad cognitiva en continua búsqueda de solución, equilibrio, homeostasis. Y todo este proceso gira en torno al yo tras el texto, que juega a mostrarse, esconderse, y fragmentarse indefinidamente y en multitud de niveles.

5. El espectáculo de Marshall Mathers

El siguiente álbum de Eminem, *The Marshall Mathers LP*, se plantea, en parte, como una respuesta del artista a la recepción de su primer álbum. Slim desaparece aquí por momentos, y entra en escena una voz autobiográfica en el sentido convencional. Después de haber analizado algunos aspectos relevantes de "My Name is", resultará de interés detenerse en la pieza titulada "The way I am".

Cerrábamos la sección anterior comentando el efecto de inestabilidad cognitiva y apertura en busca de homeostasis que produce la técnica de Marshall Mathers y sus

¹¹ "Mi profesor de instituto quería suspenderme. 'Gracias, el mes que viene cumplo 35' Le metí en la cara con un borrador, le perseguí con la grapadora en la mano, y le grapé las pelotas a una pila de papeles. Me fui a un club de estriptis, me desabroché la chaqueta y se la saqué a la camarera, y luego metí la picha en el bote de las propinas"

¹² "El noventa y nueve por ciento de mi vida se me ha mentado. Acabo de enterarme de que mi madre toma más drogas que yo. Le dije que me convertiría en un rapero famoso, y que grabaría un disco sobre el consumo de drogas, y que lo titularía con su nombre".

juegos del yo. No nos extraña en absoluto que el misterio del yo tras el texto sea explícitamente tematizado en “The way I am”. Según el sujeto enunciador la prensa parece obsesionada con averiguar la verdad acerca de Marshall Mathers:

I just do not got the patience
 To deal with these cocky Caucasians who think
 I'm some wigger who just tries to be black 'cause I talk
 With an accent, and grab on my balls, so they always keep asking
 The same fucking questions
 What school did I go to, what hood I grew up in
 The why, the who, what, when, the where, and the how
 'Til I'm grabbing my hair and I'm tearing it out¹³

Tras haber generado estratégicamente esta situación de inestabilidad cognitiva, en el tercer álbum, el juego del yo progresa hacia una problemática del yo. Ya en el álbum anterior se nos avisaba de que Slim no es el ‘yo original’: “Well since age twelve, I've felt like I'm someone else / Cause I hung my original self from the top bunk with a belt”.¹⁴ Esta nueva pieza comienza reconociendo de algún modo el hecho de que Slim es una invención, resultado de un proceso creativo que requiere de la desinhibición que produce la marihuana, y que a su vez posee una dimensión terapéutica en tanto que permite a Marshall Mathers aliviar tensiones internas:

I sit back with this pack of Zig Zags and this bag
 Of this weed it gives me the shit needed to be
 The most meanest MC on this - on this Earth
 And since birth I've been cursed with this curse to just curse
 And just blurt this berserk and bizarre shit that works
 And it sells and it helps in itself to relieve
 All this tension dispensing these sentences
 Getting this stress that's been eating me recently off of this chest
 And I rest again peacefully¹⁵

¹³ “Sencillamente no tengo paciencia para tratar con estos chulitos caucásicos que piensan que solo soy un blanco imitador de negros, que querría ser negro, y eso porque hablo con acento y me agarro las pelotas. Así que siguen haciéndome las mismas preguntas de mierda: que a qué escuela fui, en qué barrio me crie, el porqué, quién, qué, cuándo, el dónde y el cómo, hasta que ya me agarro el pelo y me lo arranco.”

¹⁴ “Desde los doce años, apenas, me he sentido como si fuera otro, porque ahorqué mi ser original de la litera de arriba con un cinturón.”

¹⁵ “Me tumbo con este paquete de Zig Zags [famosa marca de papelillos de liar tabaco], y esta bolsa de hierba que me da el punto que necesito para ser el más malévolo MC de este planeta. Y desde que nací fui maldecido con la maldición de tener que maldecir, y esputar esta alocada y bizarra bazofia, que sin embargo funciona, y que vende, y que en sí misma me ayuda a aliviar toda esta tensión: el soltar estas frases, sacándome del pecho este estrés que me ha estado devorando últimamente, hasta que otra vez puedo descansar en paz.”

Aquí, por medio de la auto-presentación pasiva, y concretamente por medio de la información que el enunciador nos presenta –“I’ve been cursed”, “to relieve all this tension”, “this stress that’s been eating me”–, Marshall Mathers se nos muestra como un sujeto acosado por una compleja y tortuosa vida interior, atrapado en el laberinto de la fama y el éxito. Si interpretamos estos deslices informativos como estratégicos, entonces podríamos asumir que Marshall Mathers quiere presentarse pasivamente como un sujeto de extrema sensibilidad, atenazado por el dolor existencial. En cualquier caso, el consumo de marihuana proporciona la desinhibición necesaria para que emerja Slim: el más malévolo MC de la tierra, y una impostura terapéutica.

Marshall Mathers reconoce de este modo que Slim es el resultado de sus juegos del yo. Una vez establecida la distancia entre Marshall Mathers y Slim, el segundo sigue entrando en escena fundamentalmente en piezas de auto-presentación activa, como “Remember Me” y “I’m back”, con el objeto de provocar, ofender y escandalizar. De hecho, el haber vuelto explícita la distancia entre Slim y las voces más autobiográficas revierte en una radicalización de las posturas de ambos. Tenemos ya a Slim con su moralización inversa y siempre vinculado a una violencia destructiva y auto-destructiva que acaba siempre cayendo del lado de lo cómico en virtud de su inverosimilitud; y en el extremo opuesto tenemos a Marshall Mathers, quien podrá incluso llegar a permitirse la cordialidad y la ternura.

Por poner un ejemplo, en la última estrofa de la pieza titulada “Stan” nos encontramos con un sujeto lírico diametralmente opuesto a Slim, e incluso al Marshall Mathers de “The way I am” o “Marshall Mathers”. Ahora, por medio de síntomas que podríamos considerar limpios, el sujeto se nos muestra altruista, maduro, razonable, respetuoso para con el fan y sinceramente preocupado por su bienestar.

Dear Stan, I meant to write you sooner but I’ve just been busy
 You said your girlfriend's pregnant now, how far along is she?
 Look, I'm really flattered you would call your daughter that
 And here's an autograph for your brother,
 I wrote it on the Starter cap
 I'm sorry I didn't see you at the show, I must've missed you¹⁶

Del mismo modo que la postura de Slim se ha radicalizado, en el extremo opuesto del espectro, a manera de contrapeso exacto, nos encontramos ahora con este ejemplo de aplomo y serenidad, perfectamente caracterizado en el vídeo oficial por el uso de gafas para leer, que le confieren al personaje los conocidos matices asociados con la experiencia y la actividad intelectual. Aquí el sujeto lírico da muestras de haber leído las cartas de Stan al mencionar a la novia y al hermano; además al introducir una pregunta –“how far along is she?”– que expresa su disposición a continuar el

¹⁶ “Querido Stan, quise escribirte antes pero he estado ocupado. Dices que tu novia está embarazada... ¿de cuánto está? Me halaga mucho que quieras ponerle ese nombre a tu hija, y aquí tienes el autógrafo para tu hermano... va en una gorra. Siento no haberte visto en aquel espectáculo, se ve que andaba distraído.”

diálogo; se disculpa, etc. Todo ello son síntomas y deslices que apuntan limpia y genuinamente a un sujeto cordial.

6. Conclusión

¿Hemos de entender que el sujeto maduro y cordial de la última estrofa de “Stan” es el que mejor representa a Marshall Mathers? Sabemos ya que estas preguntas conducen a un pozo sin fondo. Pero creo haber aportado evidencia suficiente para apoyar la hipótesis de que la técnica de Marshall Mathers está destinada a que el público se lance a este pozo infinito, en busca de una homeostasis que nunca llega. Eminem ha creado un sistema de voces que entre 1999 y 2002, con los álbumes *The Slim Shady LP*, *The Marshall Mathers LP*, y *The Eminem Show*, alcanzan un interesante grado de complementariedad e interdependencia. Las voces más cercanas a Slim ofrecen una liberación terapéutica, y al mismo tiempo abogan por una estética de lo feo y de lo morboso, dando cabida a lo cómico y lo absurdo. Como contrapunto, las voces más cercanas a Marshall Mathers pueden acercarse peligrosamente, como apuntaba Tyrangiel, a la cursilería —valga el ejemplo de “Hailie’s Song” de *The Eminem Show*.

Y así, Eminem salta abruptamente de una voz a otra, generando poderosos contrastes, por medio de una técnica que se sustenta fundamentalmente en los juegos del yo. Podríamos describir las directrices generales de este juego del siguiente modo: Piezas como “My Name is” requieren estabilizarse con el contrapeso de piezas como “Stan” o “Hailie’s Song”; cualquier radicalismo en una dirección se compensa metódicamente con un radicalismo equivalente en la contraria. Y el establecimiento de ambos extremos deja una amplia franja intermedia de piezas en las que el sujeto lírico oscila, en ocasiones abruptamente, hacia una u otra dirección.

No faltan ejemplos que evidencien claramente esta oscilación. En la pieza titulada “Marshall Mathers” el sujeto lírico se comporta del modo indicado. Por un lado hace uso de la atribución explícita: “You see, I’m just Marshall Mathers / I’m just a regular guy, I don’t know why all the fuss about me”.¹⁷ Sin embargo, en breve, pasamos abruptamente de la persona normal a otra persona que se acerca más a Slim:

Yo, you might see me jogging, you might see me walking
 You might see me walkin’ a dead rottweiler dog
 with its head chopped off in the park with a spiked collar
 hollering at him cause the son of a bitch won’t quit barking¹⁸

¹⁷ “¿Ves? Soy solo Marshall Mathers, un tipo normal, y no sé a qué viene todo este follón en torno a mi persona”

¹⁸ “Qué pasa! Puedes verme haciendo jogging, me podrías ver paseando, me podrías ver paseando por el parque a un rottweiler muerto, con la cabeza cortada, y llevando un collar de puntas, y gritando como un poseso, porque el hijo de perra no dejaba de ladrar.”

Para concluir, podríamos decir que Eminem ha diseñado no sólo una poética del yo, sino también, de algún modo, una épica del yo. Por un lado crea un ego (Slim Shady) con el objeto explícito de provocar y escandalizar a determinados grupos generacionales, ganándose de ese modo el favor de otros que sintonizan con esta causa dismanteladora de certezas; por otro lado tematiza en sus piezas posteriores las reacciones adversas a las piezas anteriores, generando una suerte de conflicto vivo, un diálogo (o un riña) inacabable, entre una voz oscilante que se resiste a cualquier intento de domesticación o definición final, y las voces exteriores que en los medios critican su expresión y su esencia. A esto hemos de añadir la introducción, en ocasiones distorsionada, de motivos biográficos en las letras, que se presentan al mismo nivel que otros eventos inventados, a veces absurdos, generando una cortina de humo tras la cual el sujeto lírico se oculta.

Así la maquinaria Eminem trabaja generando polémica y nutriéndose de ella, generando una problemática entre el mundo exterior y un yo oscilante y salvaje que puede ocultarse, defenderse y atacar desde un número infinito de posiciones. Todo ello pudiera reducirse, si así se quiere, a una mera dinámica mercantil, ni más ni menos lícita que otras tantas de nuestra cultura. Pero de un modo u otro esta guerra entre Eminem y el mundo podría estar diciéndonos algo valioso acerca de las funciones de la identidad, o quizá debiéramos denominarla meta-identidad, en nuestra cultura de consumo.

Referencias bibliográficas

- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Cámara-Arenas, Enrique. "A Cognitive-Pragmatic Model of Self-Characterization". *Linguística y Literatura* 47/48 (2005): 103-122.
- Culpeper, Jonathan. *Language and Characterization: People in Plays & Other Texts*. Londres: Longman, 2001.
- Lecercle, Jean-Jacques. *Interpretation as Pragmatics*. Londres: Macmillan, 1999.
- Pilkington, Adrian. *Poetic Effects: A Relevance Theory Perspective*. Amsterdam: John Benjamins, 2000.
- Tyrangiel, Josh. "The Three Faces of Eminem". *Time Magazine*. June 3, 2002. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1002562,00.htm>

Referencias discográficas

- Eminem. *The Eminem Show*. Aftermath, 2002.
- Eminem. *The Marshall Mathers LP*. Aftermath, 2000.
- Eminem. *The Slim Shady LP*. Aftermath, 1999.
- Ice T. "Colors". *Colors*. VH1, 1987.
- MC Hammer. "Pray". *Please Hammer, Don't Hurt 'em*. Capitol Records. 1990.