

# Ironía e identidad personal: propuesta de sentido desde *José y sus hermanos*, de Thomas Mann\*

Juan Edilberto Rendón Ángel\*\*

Recibido: 23 de junio de 2017

Enviado a pares evaluadores: 30 de junio de 2017

Aprobado por pares evaluadores: 25 de agosto de 2017

Aprobado por Comité Editorial: 11 de septiembre de 2017

DOI: 10.22395/csye.v6n12a4

## RESUMEN

El artículo plantea que entre la identidad personal y la obra de arte literaria –en este caso, *José y sus hermanos*– acontece un tipo de interacción llamada propuesta de sentido, que se hace posible gracias a la ironía entendida, no como tropo literario, sino como ambigüedad intencional. En el primer apartado, se precisan las definiciones y funciones de la imaginación, la identidad personal y la propuesta de sentido. En el segundo, se realiza la caracterización de la ironía como ambigüedad intencional que hace posible el juego de sentido. En el tercero, se rastrea la ironía en *José y sus her-*

*manos* y, gracias a los juegos con el tiempo se narra una experiencia con el tiempo. En el cuarto apartado, se ofrecen las apelaciones y sugerencias que *José y sus hermanos* le hace a la identidad personal. Y se concluye que la experiencia de la identidad personal requiere de un volver-siempre a *José y sus hermanos*, gracias a la permanente sugerencia de la propuesta de sentido que hace su rasgo estilístico irónico.

**Palabras claves:** ironía; identidad personal; propuesta de sentido; experiencia del tiempo; *José y sus hermanos*.

\* Artículo escrito dentro del desarrollo de la tesis doctoral *Ambigüedad intencional y propuesta de sentido: ironía y relato de ficción como fundamentos de la identidad personal literaturizada*, dirigida por la doctora Luz Gloria Cárdenas Mejía entre los años 2012 y 2016. Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia.

\*\* Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Profesor de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Medellín, Medellín, Colombia. Correo electrónico: [jerendon@udem.edu.co](mailto:jerendon@udem.edu.co)

## Irony and personal identity: sense proposal from *Joseph and his siblings*, Thomas Mann

### RESUMEN

This paper sets that between personal identity and the literary art work –in this case, *Joseph and his siblings*– there is some kind of interaction called sense proposal, which is possible due to understood irony, not as a literary trope, but as an intentional ambiguity. In the first paragraph, definitions and functions of imagination, personal identity and sense proposal are specified. In the second paragraph, the characterization of irony as an intentional ambiguity that makes the sense game possible is carried out. In the third paragraph, the irony in *Joseph and his siblings*

is tracked, and as a result of games with time, an experience with tempo is narrated. In the fourth paragraph, appeals and suggestions *Joseph and his siblings* make to personal identity are offered. The conclusion is that experience of personal identity requires to always return to *Joseph and his siblings*, due to its permanent suggestion of sense proposal which has an ironic style.

**Keywords:** irony; personal identity; sense proposal; time experience; *Joseph and his siblings*.

## Ironia e identidade pessoal: proposta de sentido a partir de *José y sus hermanos*, de Thomas Mann

### RESUMO

Este artigo propõe que, entre a identidade pessoal e a obra de arte literária — neste caso, *José y sus hermanos*—, acontece um tipo de interação chamada proposta de sentido, que se torna possível graças à ironia entendida, não como tropo literário, mas sim como ambiguidade intencional. Na primeira seção, tornam-se precisas definições e funções da imaginação, da identidade pessoal e da proposta de sentido. Na segunda, realiza-se a caracterização da ironia como ambiguidade intencional que possibilita o jogo de sentido. Na

terceira, rastreia-se a ironia em *José y sus hermanos* e, graças aos jogos com o tempo, narra-se uma experiência com o tempo. Na quarta seção, oferecem-se as apelações e as sugestões que a experiência da identidade pessoal requer de um voltar-sempre a *José y sus hermanos*, devido à permanente sugestão da proposta de sentido que torna seu traço estilístico irônico.

**Palavras-chave:** identidade pessoal; ironia; proposta de sentido; experiência do tempo; *José y sus hermanos*.

## Identidad personal, propuesta de sentido e imaginación

El planteamiento del presente artículo es que *José y sus hermanos* es una obra de arte literaria que, al poseer el rasgo estilístico de la ironía, le propone un sentido a la identidad personal para que esta tenga una experiencia del tiempo. Se emplea la expresión obra de arte literaria en lugar de *novela* para resaltar que ella ofrece la posibilidad de una experiencia estética. Y se trata también de *un tiempo otro*, el tiempo de la narración, no el del cronómetro ni el de los plazos. Tal experiencia temporal es, además, *ficticia* y *refigurativa* (Ricœur, 2006). Es ficticia porque acontece en el escenario de lo *literario verosímil* y no en el campo de lo real verificable. Y es refigurativa porque trata de un planteamiento que puede enriquecer la narración que la identidad personal hace de sí misma.

Este planteamiento ofrece una alternativa a la teoría de la lectura. Para hacerlo admisible, se puede tomar como ejemplo una obra en la que la opción creativa *abra la obra hacia el lector*, o mejor, hacia la identidad personal. La palabra *lector* tiene un recorrido muy extenso y problemático que se neutraliza eligiendo para reemplazarla la expresión *identidad personal*, que es la que se empleará en lo que sigue y que completa el circuito relacional que hace posible el tipo de experiencia propuesto con la obra de arte literaria. En este artículo se realizará una caracterización de esta experiencia ficticia del tiempo aprovechando el estímulo de *José y sus hermanos*.

Conviene hacer una aclaración adicional para apoyar el carácter cíclico o recurrente de esta experiencia, ese volver-siempre a la obra de arte literaria que dista de ser un mero repetir: conocer lo que va a suceder no hace que disminuya la tensión dramática de cada lectura. Conviene ir directamente a la obra elegida para poner tres ejemplos que tienen como denominador común la interpretación de los sueños.

Hay una tensión muy grande siempre que José debe decirle a alguien el significado de sus sueños –en el sentido de los suyos propios y de los que alguien más le cuenta–. Siempre que aparece el componente onírico hay indicación de riesgo. José mismo tuvo una experiencia terrible cuando se atrevió a revelarles a sus hermanos el sueño de las gavillas (2003, pp. 116-122); hay tensión cuando interpreta los sueños del panadero y del copero (2011, pp. 71-78), y hay tensión cuando interpreta el sueño de Faraón (2011, pp. 143-148), o mejor, cuando se las arregla para darle a entender a un adolescente impresionable y todopoderoso que José mismo había resuelto el enigma de sus dos sueños, ganándose así su simpatía. Es una genialidad de Thomas Mann que hace del Faraón un adolescente, pues un hombre entrado en años tendría que ser demasiado supersticioso, y por tanto muy poco verosímil, para creer en las interpretaciones hechas por un esclavo extranjero al que convertiría en su ministro más confiable. Es un

momento tenso tanto en términos de generación de sentido como de maestría en el dominio estilístico.

Ahora bien, lo que la identidad personal olvida en esas tres situaciones —y en general, a lo largo de todo el relato— es que la historia es *ya conocida*, y que se sabe de antemano qué es lo que va a suceder. Esta certidumbre tiene una interesante consecuencia para el significado del relato y para la función de la identidad personal frente a él, pues quiere decir que la fascinación del relato mismo *no proviene del desconocimiento de su trama*. Comparte con las tragedias que la trama es conocida, no obstante, hay una disposición emotiva y un interés reflexivo a volver a recorrerla.

Una postura que, al respecto, se puede sostener es que, como pasa con las tragedias —tanto las griegas como las isabelinas—, *José y sus hermanos* posee un atractivo que supera el mero conocimiento de lo que va a suceder, pues tiene una característica que enriquece el texto al añadirle —o al menos al hacer posible— un espacio de interacción con la identidad personal, en el que es ella la que tiene el reto de conferirle un sentido a la narración. Ese espacio de interacción lo propicia el texto mismo, y es ese espacio el que me ha interesado hasta este momento, pues es el que hace posible que se gesten las versiones, los episodios narrativos de la identidad personal en una clave literaturizada, es decir, que sigue el juego de construcción de las narraciones ficticias, lo que la convierte en una serie de episodios narrativos que solo finaliza con la muerte y que se reconoce no por un tipo de unidad, sino por las recurrencias y los acentos estilísticos. Saber en qué consiste este juego con el tiempo es una de las condiciones de su gozo.

La imaginación es una facultad del ánimo que no solo cumple con el papel de reproducir las representaciones en el proceso de conocimiento objetivo (Ricoeur, 2006, pp. 136-137), sino que produce el sentido de las obras de arte literarias, entendiendo esta producción como propuesta y como creación del tal sentido, al ofrecer el esquema en el que la identidad personal y la obra son compatibles.

La identidad personal posee un registro narrativo específicamente literario, ficticio. No admitir este registro hará imposible poderla comprender como una serie inacabada de episodios, de una literaturización por medio de la narración. A su vez, la *literaturización* de la identidad personal requiere de otorgarle le otorga una unidad relativa y aproximada a esos episodios por el hecho de que son las mismas lecturas las que se repiten una y otra vez. De este modo, es posible que la identidad personal haga versiones consecutivas de sí misma, en un proceso que oscila entre el descubrimiento y la creación. La literaturización oscila entre ambas, de modo que se trata de una repetición que no es monótona. Algo de novedoso hay en *volver-a-decir* los relatos que están cargados con la propuesta de sentido, es decir, con el ofrecimiento que la obra de arte literaria le hace a la identidad y por el que posee ese registro narrativo.

La ironía —entendida como la ambigüedad intencional del sentido, de lo que se hablará en el siguiente apartado— es el rasgo estilístico que caracteriza la propuesta de sentido que cierto tipo de obras literarias le ofrecen a la identidad personal. *José y sus hermanos* es un ejemplo en el que se encuentran reunidas las tres características. La tetralogía de Thomas Mann propone un sentido a la identidad personal en un registro literario y mediante la ambigüedad intencional de su permanente ironía:

La ironía es un caso consciente de ocultamiento y uno puede pretender ocultarse o realmente hacerlo por razones muy diferentes. Pensar que la ironía siempre puede ser descifrada o que los ironistas están en clara posesión de la verdad que ocultan es no entender su funcionamiento (Nehamas, 2005, p. 108).

Esta modificación pone el reto del lado de la identidad personal y su capacidad creativa.

De modo que la imaginación se enfrenta a esta propuesta de sentido que debe enriquecer, pero esto solo lo logrará construyendo una nueva versión de sí misma, agregando otra lectura más a la obra, extendiendo su serie inacabada de episodios. La identidad personal se literaturiza gracias a la propuesta de sentido que la obra literaria le ofrece, le impone, le sugiere. Se trata de un juego de interacción en el que cambia —siempre y en cada lectura— la identidad personal. Se trata, por tanto, de una experiencia del tiempo en la que la imaginación tiene la posibilidad de crear sentidos a *partir de* la obra de arte literaria, pero *para* la identidad personal.

La admisión funcional de este circuito interactivo que aquí se denomina propuesta de sentido depende de que la ironía sea algo más que un mero tropo literario. Por eso es necesario caracterizarla con detenimiento como mecanismo de interacción. El juego de construcción literaria que se quiere proponer con *José y sus hermanos* —y en general con toda obra que se caracterice por tener ironía, por ser irónica— depende de admitirla como tal.

## I. La ironía como ambigüedad intencional y el juego de sentido

Que la ironía sea un “fenómeno pragmático de naturaleza implicativa” —definición que menciona Barreras (2002, p. 244) en su exposición— es inadecuada para el planteamiento de la propuesta de sentido. En efecto, no se trata ya de un fenómeno práctico como afirma la autora, sino *narrativo*, aún más, *de un juego literario*, que instaura un acontecimiento que involucra la identidad personal con la obra, y que le impone un reto al que no se puede resistir. La función o la presencia que puedan tener en otros ámbitos le resultan tan ajenas como incomprensibles, pues esos ámbitos —como la epistemología, la ética y la historia— son discursos *serios*, entendiendo por seriedad un compromiso implacable

con la verdad y con el conocimiento objetivo. La ironía sí es una implicación, y como tal tiene un componente que Gonzalo Soto llama ético-estético asociado con resultar *interesante* y *emulable*. La ironía se convierte en otra cosa cuando el ámbito es el práctico: es *parrhesía*, es *alazoneia* o es cinismo —es decir veraz, es jactancia o es descaro—, pero ya no es ironía (Rendón, 2016, pp. 101-114).

No obstante, se coincide con la autora cuando asegura que la ironía “no es un significado explícito que se pueda comprender directamente” (Barreras, 2002, p. 245). También comparto que la violación de la máxima o cláusula de sinceridad exige que el enunciador transmita “alguna implicatura que compense la violación de esa máxima”, pero no para que “consiga una comunicación óptima” (Barreras, 2002, p. 245), sino para que despierte mi interés como lector. La ironía no tiene ningún interés en que se consiga algo tan especializado, limpio, exitoso y determinado como una “comunicación óptima”, pues persigue algo muy distinto. La autora realiza su exposición desde una perspectiva paradigmática en la que la ironía sigue siendo vista como un tropo literario, el cual impone simplemente un reto de desciframiento o de descubrimiento de un sentido claro y distinto.

Lo que sucede es que la ironía no es un criterio de claridad y distinción, todo lo contrario, es el aspecto estilístico que plantea precisamente la ambigüedad, el claroscuro, la indeterminación, la despreocupación por la verdad. Lo que importa es el sentido, es decir, ese tipo de construcción simbólica que no aspira a volver a lo práctico, sino que se queda en la esfera de lo privado, de lo personal, de lo que le importa e interesa a la identidad personal. Resultar interesante para otros es una consecuencia muy afortunada, pero que —en términos de la propuesta de sentido— es accesorio.

Lo que importa en el orden de las prioridades es encarar y remediar la angustia tanática de carecer de sentido. La vida como literatura no espera convertir a la identidad personal en un personaje atractivo y simpático como Hamlet o Don Quijote, o atractivo y detestable como Iago o Thénardier, sino ayudarlo a resolver el enigma que no logró resolver ningún tipo de Verdad, ni epistemológica ni ética, pues no es esa su incertidumbre cuando se trata de un ámbito ficticio. Tiene que darse sentido a sí misma y esto puede *ir lográndolo* con la propuesta de sentido que le hacen las obras de arte literarias a las que caracteriza el estilo irónico. Algunos van al psicólogo, otros van a Misa y para otros existe la identidad personal que lee esas obras, *una y otra vez*.

Así, pues, ¿cuál es la *intención* de la ironía? Es decir, ¿por qué puede tener un carácter fenomenológico?, ¿por qué abre un escenario en el que la identidad personal, desde el registro concreto de su esfuerzo por darse a sí misma un sentido, *acontece, muta, proteica como es, se transforma, se deforma*? En primera instancia, lo que la ironía busca con la identidad personal es inquietarla, sem-

brarle la duda, causarle perplejidad, moverla a la confusión, a la vacilación, a la pérdida de la seguridad. Porque a la ironía la tiene sin cuidado lo que puede ser una consecuencia de segundo orden, es decir, lo que esa duda o inseguridad puede llegar a producirle. En este caso, se trata de un ámbito de acción muy restringido —que no es otro que el del relato de ficción literaria—: la presencia de la ironía en cuanto expresión estilística que hace intencionalmente ambiguo el sentido de un texto, pero para proponérmelo bajo la forma del reto y del desafío; es el que hace posible la apelación a la imaginación de la identidad personal. Porque el desafío no está expresado en imperativo; no es: ¡Encuentra el significado de la ironía!, sino que está en forma de pregunta: ¿Qué tan capaz eres de encarar esta ambigüedad? ¿Qué tan capaz eres de adjudicarle un sentido?

De hecho, con la ironía el asunto es todavía más básico: lo primero que la identidad personal debe reconocer es la ambigüedad que la reta, que la inquieta, que le produce desasosiego, para no caer en la irritación de Trasímaco, en la impaciencia de Polo, en la insolencia de Calicles o en la estupidez de Eutifrón, no porque sean ingenuos, sino por el modo en que reaccionan ante la ironía de Sócrates. Aún más, para no quedarse en la indiferencia en la que se quedan quienes siguen considerando que la ironía no es más que un tropo literario que implica el reto simple de “*entender-lo-contrario-de-lo-que-se-dice*”. Tal como asegura Hutchens:

Pocos términos en la crítica moderna son más útiles que ‘ironía’, y pocos están en mayor peligro de perder su utilidad por la aplicación indiscriminada. La exploración [...] de las funciones de la ironía en la literatura y las reclamaciones por expandirla han dado lugar a definiciones y descripciones cada vez más inclusivas y carentes de particularidad, de modo que si nos las proporcionaran y se nos preguntara lo que definían o describían, podríamos pensar en muchas cosas diferentes a la ironía o podríamos no pensar en ella en modo alguno. Esto no es decir que una definición prescriptiva de la palabra necesariamente la conservaría viva y saludable; en efecto, su capacidad de extensión es uno de los secretos de su vitalidad; pero parece haber alguna justificación para todavía otro intento de proporcionar un modo aceptable de distinguirla. Tal vez existe aún —en todas las manifestaciones múltiples de la palabra que ahora se aplican con amplitud— una especie de más básico común denominador por el cual la ironía puede, invariablemente, reconocerse (Hutchens, 1960, p. 352).

Hutchens hace referencia al Obispo Thirlwall, quien, a su vez, hace una admirable descripción de lo que denomina “ironía dialéctica”, expresión afortunada por la relación que la ironía tiene con el relato de ficción:

La ironía dialéctica, dice él, ‘en lugar de estar concentrada en pasajes aislados, y hecha prominente por su contraste con el tono prevaleciente de la composición, penetra cada parte y se extiende sobre la totalidad como una vestimenta transparente estrechamente ajustada a cada extremidad del cuerpo. El escritor logra su cometido al ubicar la opinión de su adversario en el trasfondo y al saludarla con cada demostración de respeto mientras se ocupa de retirar uno a uno los apoyos sobre las que descansa’ (Hutchens, 1960, p. 355).

En efecto, la ironía *penetra cada parte* de la composición, pero no haciendo contraste con el tono prevaleciente de la misma obra de arte literaria, sino *siendo ella misma el tono prevaleciente*. Hutchens vuelve a quedarse en el nivel de la frase en su caracterización de la ironía, pues los diálogos elénticos de Platón y las obras literarias de Jane Austen, Marcel Proust y Thomas Mann sí están caracterizados por la ironía. Esto no tiene que ver con su carácter temático, temporal o intencional, sino con la ironía misma. Eso es lo que permite diferir de la autora cuando afirma que

La idea de que cada escritor irónico posee su propia marca de ironía, como cada uno su propia voz, y que estas marcas se rehúsan a dejarse subsumir bajo una definición general, toma fuerza cuando se analizan las técnicas propias de los autores bajo la suposición de que la ironía es el capricho de extraer una conclusión indicando su opuesto (Hutchens, 1960, p. 361).

La ironía es el tono dominante del estilo y, aunque el manejo de las voces narrativas y la interrogación —sea directa o por medio de la doble negación, que debe leerse como una pregunta— son elementos comunes a los cuatro autores, con todo, la ironía sigue siendo el *juego* propuesto por la ambigüedad intencional:

La ironía, aunque puede estar dirigida a un propósito, es en sí misma un juego cuya pulcra ingeniosidad el ironista disfruta por sí misma, sin que tenga que ver con su propósito al emplearla. (Aquí, de modo incidental, puede estar la razón por la cual se considera que la separación o indiferencia es un elemento necesario de la ironía, aun cuando sea claro que el ironista tiene una intención) (Hutchens, 1960, p. 358)

Si la ironía tiene un propósito, no es otro que instaurar el juego de la propuesta de sentido, es decir, involucrar a la identidad personal en cuanto *activa*, pues no está recibiendo un sentido que la obra tenga por sí misma, sino que está generando episodios narrativos a partir de la propuesta de sentido que la obra le ofrece. El genio del ironista se encuentra en su capacidad de hacer que el regreso a la obra sea irresistible para la identidad personal, sin que importe lo que el ironista pudo tener en mente cuando la obra seguía siendo su asunto, cuando la estaba creando.

Así, pues, aunque el juego del ironista podría ser llegar a una conclusión indicando su opuesta (Hutchens, 1960, p. 358), Hutchens tiene presente el elemento disolvente de la ironía y los riesgos que implica: “Podemos continuar preguntándonos si también está implícita en el moderno uso crítico que se pueda usar de modo provechoso como criterio para evitar una sobreaplicación destructiva” (Hutchens, 1960, p. 359). No se trata de una indicación de lo contrario, pero sí se trata, sin duda, de un *sport*, de un juego. La aclaración con la que cierra la cita es muy importante, pues en una obra no todo puede ser ironía. Una cosa es que la ambigüedad intencional no precise *dónde* está la ironía y otra muy distinta es asumir que *todo* es ironía. No todo puede ser ironía, como no todo puede ser metáfora.



En este punto, y por analogía, pienso que la ironía es el caso de máxima apertura de la *distentio animi*, de la discordancia en la vivencia del tiempo que reclama una concordancia, una síntesis de lo heterogéneo, expresión kantiana de la analítica trascendental que Ricœur retoma y aprovecha de modo alternativo: ya no es una de las condiciones de posibilidad del conocimiento sino una pauta para resolver la dislocación temporal. En términos del filósofo francés (2008), la ironía es un criterio que permite dinamizar la permanencia del *idem*, sin que el *ipse* llegue a la total dispersión: es decir, poder llegar a ser otro, pero siendo el mismo, el reconocible que se transforma y que se hace reconocible al transformarse. Esa dialéctica del *idem* y del *ipse* configura una *síntesis de lo heterogéneo en clave irónica*; es lo que refigura la identidad personal y la determina, como la serie de episodios narrativos que consiste en cada regreso-a-la-obra. La concordancia discordante que surge de allí es “característica de toda composición narrativa, mediante síntesis de lo heterogéneo” (Ricœur, 2008, p. 140), es decir, un criterio de unificación de lo múltiple y abigarrado de sus experiencias dispersas, no sometidas aún a criterios de enlace narrativo: “La persona, entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias” (Ricœur, 2008, p. 147), pero requiere de un criterio de unidad que le proporcione un estilo, un carácter.

En efecto, de acuerdo con Hutchens, el autor de la ironía, “al parecer que causa una colisión, logra una armonía” (Hutchens, 1960, p. 360). Es decir, que de la paradoja puede surgir un sentido. Y esto es crucial para la identidad literaturizada que se aprovecha del evidente juego irónico de la propuesta de sentido. Aquí se presenta un problema: a mi modo de ver, la autora parece pensar demasiado bien de la ironía, pues *harmony* no es el propósito de la ironía debido a que, por la naturaleza misma, no puede serlo. Desde mi punto de vista, la propuesta de sentido advierte que hay *discordance*. Sin embargo, dice a continuación

Debería notarse que se debe extraer la conclusión por la indicación aparente de su opuesto; de otro modo, cualquier exposición razonada que reconcilie puntos de vista opuestos tendría que llamarse irónica y, probablemente, nadie que valore la palabra asentaría a eso (Hutchens, 1960, p. 360).

La autora sigue pensando que la ironía tiene bien sea un propósito concreto que se llama conclusión o un elemento adicional que la acompaña, y que le permite hacer un cierre o una especie de reconciliación entre opuestos, la cual se asemeja a lo que trata de hacer la dialéctica. Eso es, precisamente, lo que la ironía no persigue. De hecho, es lo contrario, la ironía *propone un sentido* y lo que pide, o mejor, lo que sugiere es que sea la identidad personal la que se atreva a proponer un cierre, es decir, un sentido, en la medida en que se trata de un cierre no definitivo. La dialéctica lleva siempre consigo una objeción a sus propias conclusiones; de otro modo, no sería posible un cierre abierto como el que propone Ricœur.

La naturaleza del juego irónico está en que ese cierre es provisional, en que la identidad personal debe volver a la obra, en regresar a ella, en retornar a ella, buscando de nuevo el sentido, pero para encontrarse siempre con su propuesta. En eso consiste el juego irónico: en una propuesta permanente, en un *volver-siempre-a-la-obra*. Ahora bien, un aspecto importante de esta caracterización de la ironía es que se la asocia con esas obras literarias particulares a las que *siempre se vuelve*.

Por supuesto, hay más autores literarios en los que se presenta, pero basta con los que cada lector elija por las resonancias estilísticas que prefiera. La autora menciona a Sófocles, Defoe, Swift, Jane Austen —haciendo énfasis, por comodidad, en Mr. Collins-, Hardy y Hemingway. Otros autores literarios, como Kundera, Orwell y Huxley —y en la filosofía de Hume, Feyerabend y Sloterdijk, en los cuales hay también una propuesta de sentido— poseen esa peculiaridad. Todas ellas pueden proporcionar una experiencia de redescrición de la identidad personal, al permitirle que se pregunte por su propio sentido, otorgándoles la posibilidad de darse a sí mismo un sentido.

Lo anterior hace que resulte posible hacer una modificación radical al siguiente planteamiento de Hutchens:

Ver la ironía como un juego, un entretenimiento que se tiene por sí mismo es exigir que el ironista exhiba el curioso deleite desprendido, hasta en la situación en la que esté haciendo un planteamiento serio, lo cual parece yacer detrás de todo aquello que generalmente se entiende por ironía (Hutchens, 1960, p. 363).

Hutchens acierta al ver la ironía como un juego, el cual se juega por la simple diversión que por sí misma produce, pero yerra al considerar que también implica desprendimiento, falta de compromiso o desinterés en verse involucrado, lo que al autor le parece propio de las situaciones serias. En realidad, el juego irónico se juega con el compromiso de lo que es importante, no de lo que es serio. Por tanto, no se juega el juego irónico por sí mismo, no porque el juego le ofrezca un sentido específico a la identidad personal que ella tiene que descifrar o descubrir; en realidad, solo lo propone. Si hay *un* sentido, esto se debe a que la identidad personal se ocupó de construirlo, con el único tipo de construcción posible: el que se encuentra entre el descubrimiento y la creación, en ese registro de dialéctica entre lo mismo y lo otro, lo que ya está ahí y lo que emerge.

Este mecanismo de enriquecimiento semántico de la obra acontece en la identidad personal gracias a la ironía como interpelación que ofrece la posibilidad de generar sentidos, es decir, interpretaciones, de modo incesante y renovado en cada ocasión. Y ahora, aclarada la función interactiva de la ironía, se hace posible entrar en la interacción hecha posible por la propuesta de sentido.

## II. La ironía en *José y sus hermanos* y los juegos con el tiempo

En este apartado se señalarán algunos de los aspectos de la obra de arte literaria de Mann en la que se presenta esa suerte de acontecimiento narrativo en donde imaginación, narración e ironía le imponen un reto de interpretación y apropiación al lector, que podría reducirse a las preguntas: “¿Qué tienes tú para decir?” o “¿Qué estás en capacidad de decir?” Son esas las preguntas que trataré de encarar —pues responderlas no es posible debido a la naturaleza cíclica del juego interpretativo entre la identidad literaturizada y la obra de arte literaria— apelando con profusión a la obra.

Uno de los mayores retos en este punto se encuentra en la citación de la ironía, pues la ironía es un clima tonal, un aire que se reconoce en la cadencia misma de la redacción, y que posee una extraña fragilidad y versatilidad, pues debe superar el reto de no diluirse demasiado en la traducción —algo que afortunadamente no pasa con la obra de Thomas Mann, como tampoco pasa con Jane Austen o con Milan Kundera—. Las citas no pueden ser breves, y exigen que el interlocutor conozca el texto. De otro modo, el esfuerzo se ve limitado en una gran medida a un esfuerzo de transmisión emotiva, más que a un enlace conceptual que involucra aspectos que resultan siendo más que biográficos: son constitutivos de la identidad misma.

El problema de citación lleva aquí a reconocer un problema que podría denominar la *no originaria apercepción textual de la identidad personal literaturizada*, en la medida en que no es una unidad consistente de orden trascendental, pero tampoco un simple registro deshilvanado de recuerdos que coinciden y están juntos por pura casualidad en un archivador llamado memoria. Tanto Kant en la *Deducción Trascendental* (2009, pp. 162-168, B131-B139) como Locke (1998, pp. 303-333) resultan siendo excesivamente formales para un esfuerzo que busca su unidad en un criterio de orden estético: pues el estilo no es ni la unidad rígida que le da continuidad a la consciencia que conoce, ni la aglomeración dispersa de un conjunto no agregado de impresiones engañosas en las que no hay un criterio que permita distinguir lo vivido de lo inventado. La identidad literaturizada es dispersa y episódica, es verdad, pero tiene la recurrencia de insistir en volver, una y otra vez, a esas obras literarias que resultan tan difíciles de citar en breve porque están reclamando una apropiación que busca volverlas a recorrer en su totalidad, como si plantearan el reto de comprender su elusividad mediante un volver-a-recorrer. Citar es una técnica de extracción que, en el caso de la ironía, reclama lo que no fue dicho...

En lo que respecta a *José y sus hermanos*, es cierto que el relato, en general, tiene ese clima tonal de que las cosas están siendo dichas un poco en broma. “En realidad todo esto no es tan importante ni tan maravilloso”, parece indicar

el mismo relato a veces, pues el pozo del pasado es hondo, de hecho, insondable, y considerando la escala del tiempo, todos los afanes son diminutos y los seres humanos estamos temporalmente más cerca los unos de los otros de lo que solemos creer. Pero siempre vuelve a plantear la inquietud del juego del sentido: “¿O tal vez sí?” Porque la ironía es valiosa para reducir al máximo la solemnidad de los aspectos religiosos, del mismo modo que es valiosa para aumentar al máximo la importancia de los detalles pequeños y de las minucias que aumentan la sensación de familiaridad con esos personajes intimidantes que provienen del primer libro del Génesis.

En efecto, la serie de relatos abarca en el texto bíblico desde el versículo 19 del capítulo 25 hasta el final del libro, en el versículo 26 del capítulo 50; son algo más de treinta y seis páginas en la versión *Dios habla hoy*, incluyendo las afortunadas ilustraciones que tiene la versión publicada en 1979. Thomas Mann logró convertir ese texto, por lo demás muy esquemático, a pesar de lo llamativo, en una obra de cuatro tomos y —en la edición en español de Ediciones B— más de mil seiscientas páginas. El juego de interpretación y enriquecimiento narrativo e histórico le tomó un esfuerzo admirable al autor, el cual debe comprenderse en el registro literario como el compromiso creativo del autor con su obra, cuando la obra es su cosa, su artefacto, su producción: Mann se encuentra en la plenitud de su producción narrativa, y le dedica el período entre 1926 y 1942 a la tetralogía: el esfuerzo, el cuidado y el compromiso son evidentes. Y admirables. Pero una vez que el autor la termina, la obra de arte literaria debe tener la capacidad de ser autosuficiente, y debe abrirse hacia la identidad personal. Tal es lo que sucede con *José y sus hermanos*.

Es en este punto donde empieza la ironía —con su tenacidad subrepticia— a inquietar, a confundir, a llevar a la vacilación y a la inquietud, pero siempre en una clave en el que *el juego sigue reglas, pero no es serio*, es decir, en una clave jovial. La ironía lleva a la sonrisa hasta a los ángeles, como se atreve a afirmarlo el mismo Mann respecto a la importancia celeste que tiene la historia de José (2011, pp. 7-18). La obra de arte literaria —esta, al menos, y las que, como ella, están afinadas en la clave irónica— no es una verdad revelada —de hecho, ni siquiera es una verdad en el sentido de aquellas que hay que descubrir, corroborar y catalogar— aunque sí es un tema bíblico. Tampoco es —porque simplemente *no puede ser*— un relato histórico, a pesar de su esmero por recuperar los usos y costumbres de una época que sigue siendo muy difícil de precisar, por lo que se sospecha de la actualidad y frescura con la que se desenvuelven los personajes mismos, lo que tiene como consecuencia que no se pueda tener claro si Mann llevó muy lejos sus atribuciones narrativas y puso a esos venerables patriarcas a hablar como nosotros, o si no está dando a entender que, en realidad, la diferencia entre ellos y nosotros no es tan grande como para

suponer que nuestro modo de hablar y comprender no sean como los de ellos. El amor, el odio y la ambición, al menos, parecen ser los mismos, tanto en el tiempo impreciso del relato como en el tiempo hiperpreciso —e hiperfragmentado— de la realidad actualidad.

Ahora bien, el relato de la obra de arte literaria de Mann no es importante porque amplíe la versión religiosa oficial. Tampoco lo es porque se ajuste a los rigores metodológicos de la historia apoyada por la arqueología y la labor de cotejo de documentos certificados como verdaderos o legítimos. Antes bien, es sorprendente que —siendo precisamente una obra de arte literaria— la narración sea capaz de tener, al mismo tiempo, la solemnidad propia de una verdad profunda que no se puede demostrar sino acoger, y la fuerza persuasiva de un dato corroborable históricamente. Los lugares a los que se refiere la narración, donde esta se escenifica, son parte de la cultura general de cualquier persona mínimamente educada: y representan tanto una fascinación histórica, como una certidumbre religiosa y una inquietud política; los nombres son tan familiares como sorprendentes y venerables; y la identidad personal siente que no solamente los nombres y los lugares hacen parte de su propia formación cultural, sino que se han vuelto imprecisos, ciertos como una convicción e inexplicables como un palpito. En una palabra, *nombres y lugares hacen parte de una trama mítica*: son significaciones que se sustentan a sí mismas por la fuerza narrativa que poseen y que los lectores le adjudican.

Lo que resulta tan atractivo y seductor de la obra de Mann es su verosimilitud basada en tales significaciones, es decir, que se está dispuesto a suspender esa tendencia típica del pensamiento contemporáneo a pedir pruebas, a reducir lo real a lo verificable: esa disposición se satisface afirmando más o menos conscientemente que las cosas pudieron haber sido como las planteó Mann, sin que eso sea lo más importante. Porque lo más importante de la narración no es otra cosa que su capacidad de involucrar al lector, de inquietarlo, de proponerle un sentido que él debe completar.

También podría decirse que la narración es autoconsciente, porque, *dentro de la narración, los personajes mismos hacen narraciones*: “¿Sabes la historia? Bien la sé” (Mann, 2000, p. 127). Un ejemplo de ello es la paradójica bienvenida del carcelero de la segunda fosa a la que cae José, quien lo recibe contándole un relato (Mann, 2011, pp. 39-42). Esto quiere decir que la tetralogía misma está movida internamente por esa necesidad de volver a decir las historias que significan, sin que importe el lugar del que provienen —Egipto y Sumeria son tan relevantes como la Biblia—, o la deidad a la que mencionan —sea una del “simiesco país de Egipto”, de la tradición acadia o de los antiguos dioses paganos del Medio Oriente—.

La unidad se encuentra en la repetición, una repetición que no cae en la monotonía. No hay un criterio de sentido que provenga de la consistencia lógica de la ley de la causa y el efecto, sino una especie de recurrencia en la que los patriarcas bíblicos se asemejan los unos a los otros: la vida de todos ellos sigue el esquema de bendición, caída y esplendor; tanto Abraham como Isaac como Jaacob como José, anticipando el esquema mismo de Jesucristo, del mismo modo que José es asesinado, va a los infiernos y vuelve a renacer como Tammuz o como Perséfone —de hecho, es una de las nietas de Jaacob— Séraj, hija de Asher— la que le revela que José está vivo, cantándole la noticia como si fuera un himno de alabanza al mismo Dios de la Cosecha (Mann, 2011, pp. 383-389), el cual, a su vez, es una especie de contraparte o simétrico del relato de Adonis-Tammuz que José le hace —le repite— a su hermano Benjamín en un momento muy anterior del texto (Mann, 2003, pp. 53-71). Repetir insta la ambigüedad de que todo parece ser lo mismo, a pesar de que la trama inquieta y motiva porque la identidad personal sabe que hay algo más, sin que importe que ese algo más sea *algo ya sabido*: hasta sabiendo que Raquel morirá dando a luz a Benjamín, la identidad personal quisiera a veces que no fuera así, y llega al momento de la narración esperando que suceda *otra cosa*.

Pero también que se tiene el temor de que suceda otra cosa cuando el evento es afortunado, a pesar de que la intensidad del alivio en este último caso no se compara con el dolor del primero: los acontecimientos penosos siempre renuevan su pena de un modo en el que los acontecimientos gozosos ni siquiera logran estimularse a sí mismos. Cuando José, por ejemplo, puede tomar todas las medidas necesarias para evitar la hambruna, se convierte en un extranjero impopular; pero en el momento en el que su previsión —y su provisión— se volvieron útiles y funcionales, nadie recordó agradecerle: la identidad personal espera ingenuamente que haya algún tipo de clímax hollywoodense que, en un notable giro irónico, no sucede: la obra, por ejemplo, le dedica más de ciento cuarenta páginas a terminarse, desde el momento en que José se revela por primera vez a sus hermanos (Mann, 2011, p. 359), hasta el momento en que debe insistir que, a pesar de que él es el hombre discreto y sabio de Faraón y de que ellos lo vendieron, no tienen nada que temer (pp. 490-491).

De acuerdo con lo anterior, podemos afirmar que Mann aprovecha que el registro en el que narra es literario para tomarse unas licencias que en el registro de la historia o de la teología serían imperdonables; su proceder tiene más parecidos con la religión comparada gracias al apoyo permanente que tuvo de Karl Kerényi, pero su interés se encuentra enfocado en la fuerza misma de la trama. Su verosimilitud no proviene de su corroboración ni confirmación. Proviene de que se pida contarla *otra vez*, que se la quiera escuchar de nuevo, sin que importe que se espere de ella el goce de una repetición que, a lo sumo,

reavivará el entusiasmo. Porque no necesariamente de cada lectura surge una nueva versión, no necesariamente la propuesta de sentido crea uno nuevo cada vez: pero basta con que vuelva a darle fuerza y actualidad a la versión anterior para que la interacción cumpla con su propósito. La vitalidad de la identidad literaturizada se encuentra tanto en crear —lo que no es muy común— como en repetir —lo que es recurrente—.

La ironía tiene una de sus expresiones más fácilmente reconocibles en el empleo que Mann hace del discurso indirecto. Hay tres ejemplos en los que este recurso deja de ser una modificación gramatical y pasa a convertirse en un aspecto estilístico fundamental para que la ironía adquiera esa peculiaridad sugestiva, esa ambigüedad intencional: la conversación de Yebshé y Jaacob (Mann, 2000, pp. 83-87), la caracterización de Rubén (2000, pp. 96-97) y las impresiones que Jaacob tiene cuando ve a José a la vera del pozo (2000, pp. 104-105), llevando a cabo lo que parece ser un ritual pagano de adoración a la luna.

La ambigüedad intencional se encuentra en estos pasajes debido a que no es posible deshacer la trampa del tiempo y de la persona que hay en ella. El tiempo presente no existe para el discurso indirecto; tampoco existe la primera persona: siempre se trata de un tiempo gramatical pasado y de una tercera persona que, no obstante, se hace el presente de la primera persona en el momento de leer el relato: la identidad personal actualiza el tiempo y se confunde con la voz narrativa y con el personaje. En los tres casos, no hay distinción entre quien lee y quien narra, y entre ambos y quien es narrado, es decir, el personaje que piensa, siente y actúa dentro de la narración misma que se está siguiendo. La identidad personal no puede tener claridad del dueño del discurso, en el sentido de la apropiación del mismo: ¿está proyectándose a sí mismo? ¿Es lo que el narrador quería decir? ¿Se trata solo de la corriente de consciencia del personaje?

La ironía hace borrosas esas distinciones, e instaura un principio de incertidumbre que no es grato para la identidad personal que espera una distinción adecuada de los niveles narrativos. De hecho, el discurso indirecto se toma la mayor de las licencias poéticas cuando el autor hace que el narrador omnisciente se exprese en la primera persona del plural (Mann, 2000, p. 26; 2003, p. 7; 2008, p. 322; 2011, p. 185); es quizá el gesto de ironía más interesante, pues por medio de un rodeo discursivo, el autor termina haciendo un cambio gramatical que en apariencia es muy simple —esto es, pasar de la tercer persona del singular a la primera del plural—, pero que en términos de la riqueza interpretativa le da una profundidad cuya riqueza depende de la identidad personal, quien puede ser una de las voces narrativas del “él” que se convierte en “nosotros”.

Hasta aquí se ha realizado una descripción-narración de la experiencia que atraviesa la identidad personal gracias a una obra de arte literaria caracterizada

por el rasgo estilístico de la ironía. Las consecuencias desbordan este ejercicio de redescrípción en tanto experiencia que apela a la identidad y le sugiere un juego con el tiempo que permite superar narrativamente su escisión ontológica.

### **III. José y sus hermanos como apelación y sugerencia a la identidad personal**

¿Dónde se encuentra lo maravilloso de la narración? En que no interesa que haya sucedido realmente, entendiendo lo real como lo histórico verificable, ni que sea inspirado divinamente, entendiendo el relato en su proveniencia bíblica: es maravillosa porque es ficticia, es decir, *porque se sustrae a las exigencias de lo real o de lo revelado y abre la potencialidad de la creación desde el relato y hacia la identidad personal.*

En diversos pasajes, Mann contraviene la expectativa de la lectura y sugiere que, después de todo, no solo la fuente histórica es ilocalizable, sino que como acontecimientos cronológicos, sucesos como la venta de José por parte sus hermanos, el hecho de que le simpatizara a su comprador o que el Faraón fuera un adolescente impresionable que cayó bajo el encanto del "héroe" de la trama, no son, después de todo, gran cosa; que la sequía y la hambruna que llevaron a sus hermanos a Egipto no fueron tan terribles como la supone el relato bíblico, y que las medidas mismas tomadas por José en tiempos de prosperidad no eran una genialidad administrativa, sino simple sentido común.

Esta frustración de las expectativas de la identidad personal es un aspecto irónico porque la identidad personal misma encuentra motivos para sonreírse precisamente en los momentos en los que la descripción parece superflua, o en los que después de hacer una afirmación hiperbólica, por ejemplo, respecto a la belleza de José a los diecisiete años, realiza después una serie de aclaraciones que empiezan por matizar la exageración, pero que terminan cayendo en la lítotes. El narrador sugiere que, en realidad, el registro narrativo se permite esas licencias que aumentan el encanto de la narración, pero le quitan verosimilitud. Y es en esa especie de proceso de dosificación de lo maravilloso donde se encuentra el velo de la ironía, como si el narrador sugiera que, en realidad no fue la gran cosa; que es la gran cosa porque el relato tiene el encanto suficiente para no solo hacer parte del libro del Génesis, sino para haber llevado al genio narrativo de Mann a un esfuerzo como el que se expresa en las cuatro novelas.

Y conviene insistir, precisamente, en que la religión es otro de los aspectos en los que se encuentra la propuesta de sentido, el velo de la ironía, la ambigüedad intencional (2000, pp. 119-123). A pesar de que Thomas Mann era judío, sorprende el juicio bibliográfico con el que el autor reunió tantos relatos y tantas historias de las otras religiones que interactuaban con el incipiente monoteísmo de Abraham, Isaac y, en particular, de Jaacob. Todos los grandes



nombres paganos se encuentran mencionados en la obra de arte literaria, pero como el texto no es un tratado de historia de las religiones, Mann no se tomó el innecesario trabajo de citar sus fuentes. Pero no lo hizo por el simple capricho de su licencia poética, sino porque el relato —o el encadenamiento de relatos— en el que se basó no son propiedad de una persona que haya publicado un texto a través del cual patentase la idea.

Esas historias religiosas *son de todos y de ninguno*, y es el encadenamiento mismo, las resonancias, las asociaciones y las analogías donde se encuentra de nuevo esa sugerencia irónica. ¿A qué se refiere propiamente la convicción religiosa? ¿Tiene que obedecer a un solo Dios supremamente abstracto y distante, o debe convertirse en una multiplicidad de dioses inmediatos y concretos? ¿Debe normalizarse tal convicción en un texto revelado, o valen por igual todas las versiones orales que las generaciones se transmiten unas a otras? Para una mentalidad cristiana demasiado comprometida, sería irritante tener que aceptar la analogía entre Osiris, Tammuz-Adonis, José y Jesucristo, pues como relatos, todos ellos siguen un esquema semejante en el que mueren para transfigurarse y llevar a cabo su misión o asumir su papel. Pero esa mentalidad no reconocerá la ironía, o no la aceptará. De hecho, ni siquiera tiene que ser una mentalidad cristiana: un historiador o un experto en religiones encontrará la narración aventurada, irresponsable o ingenua. Pero cualquiera sea el caso, esas mentalidades no reconocen la ambigüedad intencional, o mejor, la toman por otra cosa: descuido, atrevimiento o torpeza.

No obstante, ese mismo prejuicio es una forma de caída en la ironía, pero no como la asume la identidad personal que acepta el reto, sino como un rechazo arbitrario y megalómano de la propuesta de sentido que hace la obra: negarse a que pueda haber tal propuesta equivale a la caída en la ironía perpetua o infinita, la cual no es otra cosa que asumir que se tienen razones superiores para tratar de sustraerse a la seducción del relato. Aquí, las obras de arte literarias que poseen ambigüedad intencional cumplen con un rol análogo al de Sócrates: con solo saber de su existencia ya se encuentra uno dentro de su esfera de influencia, y la ironía opera sobre uno sin que uno mismo pueda evitarlo u oponerse a ello.

Lo que queda es, por eso, decidir cómo se portará uno frente a su influjo: si como Adimanto, como Calicles, como Trasímaco o como Eutifrón. La obra literaria de Mann posee esa característica socrática, y un poco *sirénica*: basta escuchar sobre su existencia para quedar dentro de su radio de influencia. La religión, por tanto, y del mismo modo que la historia, supondrá que, al ser una obra de arte literaria, no es más que un juego demasiado libre —pero un juego, al fin y al cabo, donde no parece haber perdedores— con los dogmas y con las evidencias, así que, o es irrisoria y tonta, o es herética y falsa. Ambos juicios son los que podrán hacer Trasímaco y Eutifrón respectivamente.

La identidad misma de los personajes –como el primer efecto de la ironía– es dispersa, y el narrador lo expresa mediante los múltiples nombres que les da. José es Yashup, es Osarsif. Rubén también es Re’uben. Judá también es Jehuda. Isaac también es Yítchjak, Abraham también es Abram y Abiram, Jaacob también es Jacob. No tener un solo nombre o una sola denominación insta una indistinción en el personaje: no son solo venerables nombres bíblicos, sino personajes literarios a los que hace llamativos, intrigantes e interesantes precisamente que son elusivos, que están en claroscuro, que la vitalidad de la narración los hace ver como personas normales, seres humanos de carne y hueso con los que la identidad personal se sorprende de tener tantas cosas en común: los mal llamados defectos, las mal llamadas virtudes, las aspiraciones, los miedos, las preferencias, las pequeñas mezquindades de la vida cotidiana y de la monotonía de la costumbre.

La belleza es un aspecto que también se presta para el juego irónico del relato. Raquel es bella porque es miope y tiene los dientes delanteros separados (Mann, 2000, pp. 251-252). La identidad personal no tiene claro que Jaacob se enamora de ella porque había una predestinación estelar —aunque tal forma de expresarse sería rechazada por el patriarca, quien preferiría pensar que era un designio del Altísimo— o si simplemente se trató de una mezcla de vulnerabilidad, debilidad y primeras impresiones que llevó a Jaacob a asociar a Raquel con la acogida después de haber pasado por el rechazo y “el infierno”. Ese reconocimiento mutuo (p. 253) puede jugar mucho más a favor de esa predestinación que la predestinación misma. También es llamativo el juego irónico del comienzo de *El joven José*: ¿el “predestinado” es realmente la criatura humana más hermosa o se trata simplemente de un niño insoportable, el hijo preferido de papá a quienes todos le tienen envidia y rencor?

Mann aprovecha para hacer una interesante reflexión estética:

A decir verdad, no nos complace usar aquí la palabra belleza. Tanto ella como el concepto que expresa emanan tedio. La belleza es una idea pálida y sublime, un sueño de pedantes. Dicen que está regida por ciertas leyes; pero las leyes hablan a la inteligencia, no a los sentimientos, que no se dejan encorsetar por la razón. De ahí la sosería de la belleza perfecta que no necesita hacerse perdonar nada (Mann, 2003, p. 7).

Y aún más, de no haber sido por Dudu, su enemigo declarado (2008, pp. 288-290), la mujer de Petepré no se hubiera fijado en él. José no era más que un esclavo, por talentoso que fuera y por importante el oficio que desempeñara, y se volvió importante a los ojos de Mut-em-enet, Eni o Enit (2008, p. 277) solo porque su enemigo hizo muchos esfuerzos para que ella se fijara en sus errores y en sus defectos. Pero debido que se trataba de una mujer que cumplía con un rol ceremonial que la obligaba a ser esposa de un eunuco —pues toda la potestad semidivina de Petepré o Putifar se encuentran en el espantoso sacrificio que sus

padres estuvieron dispuestos a hacer para convertirlo en una semiestatua—, Mann aprovecha esta situación insostenible fisiológicamente para darle verosimilitud al capricho de una mujer muy entrada en años —aunque el narrador mismo evite decirlo en esas palabras— con uno de los miembros del personal de su marido.

Por lo hermoso y deleitoso que fuera, la única forma de hacer creíble el relato se encuentra en recurrir a esta posibilidad histórica: Mut-em-enet era una especie de monja que tenía importancia en la medida en que cumpliera con su papel ceremonial (2008, pp. 283-285). Y la inclinación se hace más creíble cuando a la inquietud surgida por las quejas del enemigo de José respecto a su ascenso, se une a un sueño que Eni tuvo (pp. 290-292), pues el relato adquiere la persuasión necesaria para hacerlo consistente, y no hay un recurso mejor que un sueño —sugestivo como una tentación y perentorio como una orden— para convencer al lector que *no podía ser de otro modo* y que la esposa de Putifar tenía que encapricharse con el esclavo cananeo.

Otro aspecto crucial del juego irónico es *la relación entre la verdad y la mentira en la obra de arte literaria*. Jaacob, cuando se ve expulsado de la casa paterna y va —por indicación de Rebeca, quien no quería que tomara por esposa a una pagana, como había hecho Esaú— a Misraím a buscar a Labán, no tiene más remedio que inventar una historia que explique su condición de semidesterrado (Mann, 2000, pp. 240-245). El juego con el discurso indirecto en el mismo pasaje hace que el tiempo y la voz narrativa también, más que difuminarse, se emborronen. Porque la “verdad” (pp. 149-153) con muchos encomillados fue que Jaacob tuvo que rogarle a su sobrino Elifaz que no lo matara por haber usurpado la primogenitura de Esaú, a pesar de que Esaú mismo no tenía interés en ella, no solo por no querer repetir el patrón de Caín y Abel (p. 149), sino porque, socialmente hablando, se había casado para deshonorar a su familia (p. 146).

Mann no lo dice directamente, pero su relato lleva al lector a hacer la suposición de que Isaac sabía que sería engañado, que se trató de una maquinación de Rebeca, que era simplemente un asunto de lazos conyugales incorrectos y cada uno sabía que tenía que cumplir con un papel de acuerdo a como lo estipulaba el relato: la bendición debía ser para uno de los dos hermanos, y la historia se vuelve más interesante cuando tiene peripecias, y a pesar de que todos los involucrados sabían su propio destino, toda narración que propone y sustenta un sentido se debe repetir, aunque sea con ligeras variaciones. La ironía cumple con una función interesante al romper el plano de los personajes y de la identidad personal, pues se trata de una historia que “todos sabemos” pero que nos encanta volver a recorrer, personajes incluidos. Y la brega por alcanzar a dilucidar la verdad, en la medida en que se trata de una especie de

extracto puro que queda después de eliminar todo lo aparente y contingente, se convierte en un esfuerzo inútil.

Lo anterior hace que el misterio no se encuentre en lo que pasa, sino en el trasfondo que subyace a eso que pasa, ese pozo hondo lleno de representaciones apenas presentidas. La narración no está sustentando una única versión, sino que se alimenta de ese misterio, que yo prefiero llamar ambigüedad intencional. Mann lo asocia con las resonancias o analogías que se pueden establecer entre las diversas deidades (2000, pp. 210-212), a partir de las cuales parecen comprenderse mejor las relaciones entre los personajes, entre la obra y la identidad personal y entre las fuentes histórico-religiosas y el relato mismo como obra de arte literaria. El misterio no es más que la posibilidad, en la medida en que la misma necesita adquirir rasgos distintivos que le otorguen, más que probabilidad, verosimilitud.

La ironía se encuentra también en el talento que posee José para descifrar los sueños. Si bien sus hermanos se burlan de él y le dicen “el soñador de sueños”, sabe, sin embargo, —o al menos parece haber aprendido a— predecir el clima (Mann, 2000, pp. 123-125), y Jaacob, ferviente pero práctico, lo consulta muy a pesar suyo. Las enseñanzas de Eliécer (2003, pp. 13-23) —que son relatadas de modo que la identidad personal supone que es José quien ya sabe las respuestas a las preguntas, pero sin que quede claro si solo se trata de memorización mecánica o de verdadero talento— no son solo religiosas, sino que aprovechan el talento del hijo favorito para mejorar el rendimiento de las cosechas y de los rebaños.

Por supuesto que se corre el riesgo de que José, al ser muy inteligente, lleve su curiosidad y sus intereses a ámbitos religiosos que Jaacob no comparte, pero que no puede evitar debido a que están vinculados con los conocimientos que José debe asimilar para poder predecir el clima. Lo que lleva a preguntarse si el muchacho tenía realmente un don, si está “iluminado”, o si solamente es talentoso y ha sido bien educado (2003, pp. 29-32). Las disposiciones anímicas de José a caer en la idolatría y en el paganismo inquietaban mucho a Jaacob, pero lo interesante de esta peculiaridad del hijo predilecto se encuentra en que en su descenso al simiesco país de Egipto, José lleva consigo la convicción religiosa de su padre, y si bien conoce perfectamente las tradiciones religiosas en las que se verá inmerso, siempre está pensando en el Dios hiperabstracto de su padre. No en vano, en un interesante giro irónico, Amenhotep, el Faraón adolescente que tiene los sueños de las vacas y las espigas, simpatiza con José de inmediato, pero este Amenhotep no es otro que Akhenatón, el que para los egipcios fue —y en este caso en un registro histórico— un hereje por ser mono-teísta y por intentar una reforma tan ambiciosa como inaceptable. Mann se toma una licencia muy aventurada en este punto, pues hace que José y Akhenatón

sean contemporáneos, sugiriendo que el tiempo cronológico del relato es el siglo XIV antes de la era cristiana. Pero, de nuevo: ¿acaso no es la verosimilitud lo que importa en el relato, en la trama del volver-a-contar-lo-que-ya-se-sabe? En efecto, lo es, y allí radica su fuerza creativa.

### **Conclusión: volver siempre a *José y sus hermanos***

Es posible que el aspecto más importante de la ironía como rasgo estilístico de *José y sus hermanos* –al abarcar todo lo dicho hasta este punto– sea su capacidad de estimular la identidad personal, de imponerle el reto de ser *capaz-de-volver-a-decirse-de-otro-modo*. Porque al preguntarse por quiénes son realmente los personajes, *la identidad personal no hace más que preguntarse quién es ella misma*. Que José no sea realmente –o solamente– el amado hijo perdido y recuperado, sino también un “niñato insoportable”, un delator perezoso que tuvo mucha suerte y mucho talento; que Jaacob no sea realmente –o solamente– el gran fundador de la tradición judaica, sino un pastor seminómada que también confundía su suerte con una bendición divina y su capricho religioso –ese de no tener muchos dioses como en Egipto, sino uno solo– con una convicción profunda de la que terminaron saliendo los tres grandes monoteísmos de la historia; que Esaú no sea solo el hijo mayor traicionado que lamenta la pérdida de su primogenitura, sino que era una especie de dios Pan y macho cabrío que en realidad no tenía interés en ella y se había invalidado para tenerla; que, aún más, José diga “soy yo” delante de su nuevo carcelero (Mann, 2011, p. 33), cuando el patrón de la trama parece romperse o distenderse para que José vuelva a caer una segunda vez, pero que realmente le lega ese *yo soy* al lector; y que Jaacob –indignado porque quien subió a su lecho la noche nupcial con la que parecía termina su trabajo por Raquel fue realmente Lía– llame a la puerta de Labán diciendo “Soy yo” (Mann, 2000, p. 342); todas esas transformaciones que implican al mismo tiempo que el personaje es un enigma que, no obstante es tan familiar –o que es un enigma por su familiaridad–, conducen a que el relato del que hacen parte, y que constituyen, *involucre al lector de tal modo que su propia identidad personal adquiera el registro literario*.

De ahí que la identidad personal en clave literaria –o mejor, la identidad personal en clave literaturizada– sea la que esté siempre en juego, es decir, en esa frágil tensión provisional del *volver-a-decir* que puede llegar a un *decir-de-otro-modo* gracias a un *decir-como-si*: siguiendo la sugerencia de Ricœur, la obra de arte literaria es lo Mismo, en la medida en que ella, como tal, es la cosa de su autor; la identidad personal literaturizada es lo Otro, en la medida en que la caracteriza precisamente esa dispersión inquieta que tiene la única unidad de volver siempre a la obra de arte literaria caracterizada por la ambigüedad intencional; y la serie episódica de versiones, repeticiones y recreaciones es lo

Análogo, en la medida en que se trata de una serie que recibe unidad solo por su recurrencia: la que hace volver-siempre, en una brega que solo terminará con la muerte. *José y sus hermanos* proporciona una profundidad, amplitud y extensión a la propuesta de sentido que, por fortuna, resulta inagotable para la identidad personal en versión literaturizada. No queda más que volver a ella. Y tratar de volver-a-decir-se.

### Referencias bibliográficas

- Barreras, A. (2002). El estudio de la ironía en el texto literario. *Cuadernos de investigación filológica*, 27-28, pp. 243-266.
- Hutchens, E. N. (1960.) The Identification of Irony. *ELH*, 27 (4), pp. 352-363.
- Kant, I. (2009). *Crítica de la razón pura*. México: FCE.
- Locke, J. (1998). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Bogotá: FCE.
- Nehamas, A. (2005). *El arte de vivir*. Madrid: Pre-Textos
- Rendón, J. (2016). *Ambigüedad intencional y propuesta de sentido. Ironía y relato de ficción como fundamentos de la identidad personal literaturizada*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Antioquia.
- Ricœur, P. (2006). *Tiempo y narración*. Madrid: Siglo XXI.
- Ricœur, P. (2008). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- Mann, T. (2000). *José y sus hermanos. Las historias de Jacob*. Barcelona: Ediciones B.
- Mann, T. (2003). *José y sus hermanos. El joven José*. Barcelona: Ediciones B.
- Mann, T. (2008). *José y sus hermanos. José en Egipto*. Barcelona: Ediciones B.
- Mann, T. (2011). *José y sus hermanos. José el proveedor*. Barcelona: Ediciones B.