

La anticuada osadía de creer en las palabras: apuntes sobre la narrativa de Jonathan Franzen.

Fernando Agustín Urrutia.

Cita:

Fernando Agustín Urrutia (2025). *La anticuada osadía de creer en las palabras: apuntes sobre la narrativa de Jonathan Franzen*. Revista académica *lILETRAD*, 12 (2), 445-459.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/fernando.agustin.urrutia/34>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ph2p/Pc7>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:
<https://www.aacademica.org>.

**La anticuada osadía de creer en las palabras: apuntes sobre la narrativa de
Jonathan Franzen
Fernando Agustín Urrutia (UNLP)**

Resumen

Además de ser una escuela clave en la historia de la literatura, el realismo es una proeza técnica que combina contenido psicológico, moral, social, político y estético con un intenso trabajo formal que intenta representar un mundo que no puede ser abstraído por el carácter lineal de las palabras. La escritura de Jonathan Franzen parece aceptar el desafío que hace tiempo fue abandonado: narrar el mundo en todos sus niveles, volver a la novela orgánica decimonónica, entrelazada con los hilos más sensibles de la condición humana, para develar la idea de nuestro tiempo. Su tercera novela, *Las correcciones* (2001), retrata la generación *boomer*, el quiebre intergeneracional de valores tras la caída de la URSS y la llegada de la posmodernidad, así como la tensa convivencia del *ethos* liberal y conservador en Estados Unidos. Es la anatomía social y psicológica de una época decadente cuyos principios morales se hunden ante una pregunta clave: ¿cómo hay que vivir? Este trabajo propone una aproximación crítica al universo del autor y a las técnicas narrativas con que construye historias que revelan un derrumbe silencioso en nuestras sociedades, ante el cual la literatura no ofrece respuestas seguras, sino preguntas correctas.

Palabras clave

Realismo – Ética – Posmodernidad – Narrativa

Abstract

Beyond its status as a pivotal tradition in literary history, realism represents a technical achievement that interweaves psychological, moral, social, political, and aesthetic dimensions with a meticulous formal construction—an attempt to render a world that resists capture through the linear nature of language. Jonathan Franzen's work appears to embrace a challenge largely abandoned in contemporary fiction: to narrate the world in its full complexity, reviving the nineteenth-century organic novel, intricately woven with the most delicate threads of human experience, in order to illuminate the idea of our time. His third novel, *The Corrections* (2001), offers a portrait of the boomer generation, the intergenerational rupture in values following the fall of the USSR and the advent of postmodernity, and the fraught coexistence of liberal and conservative ethos within the United States. It constitutes both a social and psychological anatomy of a decadent era whose moral principles falter before a central question: How should one live? This study undertakes a critical examination of Franzen's fictional universe and the narrative strategies through which he constructs works that lay bare a silent collapse within contemporary societies—one to which literature responds not with definitive answers, but with the most necessary questions.

Keywords

Realism – Ethics – Postmodernity – Narrative

El realismo trágico de Jonathan Franzen

Lo real debe ser ficcionalizado para ser pensado.
Jacques Ranciére, *El reparto de lo sensible*

El arte no puede -nunca pudo- cambiar la vida. La literatura, tampoco. Fuera de la relativamente pequeña comunidad que la produce y la consume, el arte de escribir está muriendo, y los escritores no tienen más remedio que someterse a las exigencias de las modas editoriales, o caer en la nostalgia. ¿Cuál es el lugar de la literatura, y, en especial, de la novela, en su sentido clásico, en la edad del tecnoconsumismo? ¿Vale la pena crear ficción? ¿Es posible contar historias realistas en un mundo hiperinformado? Este diagnóstico y estas preguntas, que atacan el corazón del problema de la escritura literaria en nuestros días, son las que aquejaron y deprimieron al escritor estadounidense Jonathan Franzen (1959) a mediados de la década del noventa, en la cual, como confiesa en un ensayo titulado “¿Para qué molestarse?”, se encontraba “sucumbiendo a la desesperación de no poder conectar lo personal y lo social” (2004: 70). El deseo de Franzen era escribir lo que denomina “literatura seria”, intransigente y con un fuerte contenido social. Sin embargo, pronto se percató de que el rol del novelista en los tiempos modernos está severamente dañado, porque los contenidos sociales que antaño alimentaron la novela realista hoy están saturados por una vertiginosa dinámica capitalista de libre mercado que ha mutado a una fase de tecnoconsumismo en la que la novedad y el entretenimiento constante reduce sustancialmente el tiempo para leer.

Era incompatible la lenta tarea de leer con la hiperactividad de la vida moderna. [...] La literatura y el mercado nunca se han podido ver. A la economía de consumo le encanta un producto que esté muy cotizado, se desgaste rápidamente o pueda experimentar una mejora periódica, y que con cada mejora ofrezca un beneficio marginal en utilidad. Para una economía así, la noticia que sigue siendo noticia no sólo es un producto inferior; es su *antítesis*. Una obra literaria clásica no es cara, tiene una utilidad inagotable y, lo peor de todo, es inmejorable. (2004: 76)

En este escenario en el cual “El dólar es ahora el rasero para medir la autoridad cultural.” (Franzen, 2004: 74), la “literatura seria” que busca convertirse en un clásico ocupa un lugar cada vez más acotado y elitista, y el novelista se encuentra cara a cara frente a su mayor temor: la intrascendencia.

La obra transparente, hermosa y sesgada que quería escribir se estaba atragantando de temas. [...] ¿Cómo iba a satirizar el fervor por internet, así como por el Dow Jones, dejando un hueco asimismo para las complejidades de los personajes y los aspectos locales? Cunde el pánico en la fisura que separa a la longitud creciente del proyecto de los incrementos de tiempo decrecientes del cambio cultural: ¿Cómo diseñar un artefacto capaz de flotar en la

historia durante tanto tiempo como el que se tarda en construirlo? El novelista tiene cada vez más cosas que decir a lectores que cada vez tienen menos tiempo de leer: ¿dónde encontrar la energía de influir en una cultura en crisis cuando la crisis consiste en la imposibilidad de influir en la cultura? Fueron días aciagos. Empecé a pensar que había algún error en el modelo completo de novela como una forma de “compromiso cultural”. (2004: 78)

Esta idea de la novela como una forma de “compromiso cultural” o social es justamente lo que Franzen intuye que ha muerto en la edad contemporánea: el arte no sacude al mundo, sino que se dirige a comunidades cada vez más especializadas, y en general, reducidas, que la consumen y la valoran, pero sin el condimento masivo y “revolucionario” que, aunque idealista y sin efectos prácticos concretos, en otros tiempos se asociaba al acto de escribir y leer literatura. Hoy el público lector es escaso y los temas son masivos, pero poco trascendentales: enorme desafío para el escritor que quiera representar el mundo. Al autor le llevaría años aceptar esta realidad y abandonar “el sentido de la responsabilidad social como novelista y aprender a escribir ficción por la pura diversión de hacerlo” (Franzen, 2004: 10). El paso de esta idea de compromiso a la escritura por placer se da en clave de mutación filosófica: del realismo depresivo al realismo trágico.

Para mí, la palabra que mejor describe la visión que el novelista tiene del mundo es trágica. [...] Confío en que quede claro que por “trágico” entiendo sólo cualquier tipo de narrativa que suscite más preguntas que respuestas: cualquiera en la que un conflicto no se resuelve en hipocresía. [...] Llamo trágica a la narrativa seria para subrayar la distancia que la separa de la retórica del optimismo que tanto impregna nuestra cultura. La mentira necesaria de todo régimen que haya triunfado, incluido el optimista tecno-corporativismo bajo el cual vivimos, es que el régimen ha convertido el mundo en un lugar mejor. El realismo trágico preserva el convencimiento de que siempre se mejora gracias a un esfuerzo; de que nada dura para siempre; de que, si lo malo del mundo supera a lo bueno, es por un ligerísimo margen. (Franzen, 2004: 107)

Detengámonos en el concepto de “realismo trágico”, ya que define la característica principal del proyecto creador de Franzen e indica su posicionamiento filosófico personal: una interpretación pesimista, pero no fatalista, del mundo que nutre su obra de una sutil ironía y de un tibio moralismo que intenta rescatar al ser humano del mero nihilismo para orientarlo hacia una suerte de ateísmo ético. Enmarcar al autor dentro del género realista permite explicar tanto la forma de sus novelas -la estructura, la estética y el estilo-, como el contenido –temas sociales, psicológicos, morales, filosóficos, etc. - de las mismas. A su vez, identificar el pensamiento filosófico bajo cuya influencia el autor analiza el mundo permite aventurar qué tiene para decir o, mejor, el prisma conceptual con que percibe e interpreta la realidad para luego expresarla a través de la escritura y de sus personajes. Así, según Franzen, el novelista debe preservar una tradición de lenguaje “preciso y

expresivo; una costumbre de mirar a los interiores por debajo de superficies; quizá una comprensión de la experiencia privada y del contexto público; quizá misterios, tal vez conductas” (2014: 106). Los grandes escritores realistas del siglo XIX compartían esta visión sobre el rol del lenguaje y los temas a tratar basados en la intuición y la observación de lo cotidiano. Al respecto, en su célebre *The Rise of the Novel*, Ian Watt afirma que “El realismo de la novela no reside en el tipo de vida que presenta, sino en el modo como lo hace” (1957: 11). El conjunto de procedimientos que Watt caracteriza como realismo formal incluye el rechazo de los grandes argumentos tradicionales; la individualización de los personajes, que ya no deben ser seres superiores sino individuos comunes de la vida corriente; la descripción particularizada de los ambientes y objetos; la representación detallada y pormenorizada del tiempo y el espacio; y un lenguaje literario que, dejando de lado las exigencias de la retórica clásica, resulte adecuado para transmitir la experiencia corriente de individuos comunes, estos es, un estilo transparente que otorgue a los sucesos evocados un aire de autenticidad. Franzen cumple al pie de la letra con estos procedimientos y reconoce explícitamente tanto en sus ensayos, entrevistas y novelas que pertenece a la escuela realista. “Si lo mío no es realismo, ¿entonces qué es?” Afirmó en la entrevista que le realizó Silvia Hopenhayn en el evento “Jonathan Franzen en primera persona”, realizado en 2023 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, al cual el autor de este artículo tuvo la oportunidad de asistir.

Por otro lado, a diferencia de Ian Watt, Erich Auerbach, en su clásico libro *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, propone que, a lo largo de la tradición occidental, a los asuntos reales, cotidianos y prácticos les corresponde un estilo bajo y chato, mientras que a los asuntos sublimes, heroicos o trágicos, un estilo elevado y serio. Esta norma clásica sería definitivamente derrotada con el realismo francés del siglo XIX, en donde Stendhal, Balzac, los hermanos Goncourt, Flaubert y Zola convertirían a personas corrientes de la vida diaria en objetos de representación seria, poética, problemática y trágica.

El tratamiento grave de la realidad corriente, el ascenso de grupos humanos amplios y de bajo nivel, por un lado, hasta convertirse en temas de representación problemático-existencial, y, por otro lado, la inclusión de personas y sucesos cualesquiera y vulgares, en el curso global de la historia de la época, constituyen según creemos, las bases sacadas del fundamento históricamente móvil del realismo moderno, y es natural que la forma amplia y elástica de la novela en prosa se impusiera cada vez más en una representación que había de comprender tantos elementos a la vez. (Auerbach, 2014: 463)

Esta rápida mutación social del siglo XIX que se corresponde con una transformación de las formas narrativas son análogos a los acelerados procesos sociales que comienzan

a finales del siglo XX y se desarrollan durante lo que va del siglo XXI a raíz del cambio tecnológico y de un nuevo sujeto hiperinformado e hiperestimulado, producto de las sociedades líquidas (Bauman, 2015) y del nuevo sujeto alienado de sí mismo a causa de la autoexplotación en función del rendimiento y la productividad capitalista (Han, 2017). De aquí la identificación de Franzen con el realismo clásico: no es solo una técnica que se ha demostrado eficaz para retratar los intersticios sociales y sutilezas psicológicas elementales que simbolizan el *zeitgeist* de una época, sino también esa “forma amplia y elástica” que, a pesar de la difícil situación que enfrenta la literatura en la actualidad, todavía permite tratar la realidad corriente y, con ella, las fuerzas históricas que operan detrás de los grandes cambios, las cuales hoy parecen vislumbrarse, según Franzen, en la contradicción entre el carácter social del ser humano y la libertad individual, es decir, el ansia de ser particular: “El dilema del individuo frente a la masa, de la cual no puede evitar saber más de lo que quisiera, es el siguiente: quiero estar solo, pero no demasiado. Quiero ser igual pero diferente.” (Franzen, 2004: 281) Este dilema elemental está presente en toda la obra de Franzen: es un *leitmotiv* sobre el cual se erigen las contradicciones éticas y morales a las que se enfrentan sus personajes, tensionados una y otra vez entre el deseo personal y el deber con los demás, entre la búsqueda del sentido de la vida y el modo de obrar y comportarse, entre el peso del pasado que los determina y el futuro que se abre como un mar de incertidumbre y reivindicación de la vida a través de las decisiones correctas, pero contundentes, que posibilitan un cambio radical del estado de cosas. Sin embargo, esta capacidad de leer la idea humana de su tiempo, o sea, de percibir y convertir en arte universal las formas particulares de pensar, sentir y actuar –una sensibilidad que históricamente ha caracterizado al novelista-, hoy está bajo amenaza:

Es indiscutible que el “misterio” (el modo en que los seres humanos evitan o afrontan el sentido de la existencia) y las “conductas” (los intríngulis de cómo se comporta el ser humano) han sido siempre preocupaciones capitales de los escritores narrativos. Lo aterrador para un novelista actual es el modo en que el consumismo tecnológico que dirige nuestro mundo aspira concretamente a poner en entredicho estas dos preocupaciones. (Franzen, 2004: 84)

Lo que está en disputa, entonces, es el carácter emancipador y, sobre todo, desalienante del arte: su capacidad de ser ese martillo que golpea la realidad, como decía Brecht, o el paliativo ante la demasiada realidad, como planteaba T.S. Elliot. En la perspectiva de Franzen, la fase tecnoconsumista del capitalismo opera como una larga castración del arte que, poco a poco, se vuelve más y más impotente ante la configuración de un sujeto

incapaz de experimentar lo primordial, lo elemental que debe sentirse antes de una experiencia estética: el sufrimiento vital.

El auténtico problema es que toda la vida del hombre o la mujer normales está cada vez más estructurada para evitar la clase de conflictos con los que la narrativa, preocupada por las conductas, siempre ha florecido. Aquí, de hecho, topamos con lo que realmente parece ser la obsolescencia del arte serio en general. Imaginemos que a la existencia humana la define un Dolor: el de no ser, cada uno de nosotros, el centro del universo; el de que nuestros deseos superan siempre a nuestros medios de satisfacerlos. Si consideramos que la religión y el arte son los métodos históricamente preferidos para capear este dolor, ¿entonces qué ocurre con el arte cuando nuestros sistemas tecnológicos y económicos, y hasta nuestras religiones comercializadas, se vuelven tan sofisticadas que nos convierten a cada uno en el centro de nuestro universo de opciones y gratificaciones? La respuesta de la ficción al malestar de las malas conductas, por ejemplo, es transformarlas en retóricas. El lector se ríe con el escritor, se siente menos solo con su malestar. Esta transacción es delicada y cuesta cierto trabajo. ¿Cómo va a competir contra un sistema [...] que te ahorra, de entrada, el malestar? (Franzen, 2004: 84)

La respuesta a esta última pregunta es simple, predecible y roza el cliché: solo queda hacer ficción por el placer mismo de hacer ficción. Escribir por escribir, porque es placentero, y necesario. Los lectores se han reducido a una comunidad que espera ansiosa su dosis de ficción y de goce, y es por ellos que vale la pena seguir escribiendo. Sin embargo, en el proyecto creador de Franzen persiste el deseo de hacer visible ese malestar cualitativo general que detecta en el presente a través de la construcción de personajes psicológicamente complejos que piensan, sienten y deciden el rumbo de sus vidas en una tensión constante con decisiones y deseos humanos inevitables, con la prueba suprema que debemos atravesar a la hora de forjar nuestra identidad y carácter: el encuentro con la psicología del otro. Acatar o no lo que dicta nuestro libre albedrío es la razón genuina por la cual hacemos lo que hacemos, asediada siempre por la libertad de los otros. ¿Qué tanto aceptamos a los otros? ¿Cuáles son los límites que estamos dispuestos a tolerar? En ese cruce, en esa tensión entre lo individual y lo colectivo, entre la subjetividad y la infinidad incognoscible pero necesaria que supone la presencia del otro, es donde el autor hilvana sus entreveradas historias cruzadas, sortea hábilmente la rispidez del cliché y logra la neutralidad original del realismo con la justa medida de abyección, ironía, dramatismo o sátira. Así, sus argumentos jamás ceden ante el exceso de ficción. No se adentra en la fantasía ni en la adrenalina policial; más bien despliega un entramado de lirismo y tragedia subjetiva que vuelve la lectura una experiencia psicobiográfica de cada personaje. Los sujetos de Franzen son en sí mismo y con los demás, por los demás. A diferencia de Balzac, de Flaubert o, más contemporáneo, de Houellebecq, que suele utilizar digresiones históricas o descriptivas para lograr el efecto de realidad, la trama en

Franzen es una biografía en estilo indirecto libre que va descubriendo la realidad con el personaje, en el personaje. Evita absolutamente cualquier juicio, escapa al aforismo y al comentario que puede delatar al narrador detrás de la voz que poco a poco se torna conciencia. De este modo, el autor logra hallar un tono que le permite recorrer sin riesgos temas de acuciante actualidad e incomodidad para ciertas sensibilidades: la visión ultraconservadora que impera en el interior de Estados Unidos, la hipocresía de ciertos sectores demócratas, progresistas o *woke*, la liviandad ideológica de las nuevas generaciones, las paradojas de la igualdad, entre otros. Por lo tanto, para explorar este complejo y fascinante universo literario, analizaré a continuación la obra más aclamada del autor y también la más representativa tanto su técnica narrativa como de los temas que le preocupan: *Las correcciones*, su tercera novela, la cual lo catapulta a la fama mundial y le vale el unánime reconocimiento de la crítica como uno de los escritores más importantes de la literatura norteamericana.

Una novela de nuestro tiempo: *Las correcciones*

Tras un extenso período de depresión y dos novelas bien recibidas, pero poco leídas, Franzen publica en el año 2001 la novela que lo lanzaría a la fama y el reconocimiento mundial: *Las correcciones*. En ella, Franzen narra la historia de los Lambert, una familia del medio oeste compuesta por el matrimonio de Alfred y Enid, dos representantes de la generación *boomer* y del pensamiento conservador característico del interior de los Estados Unidos, y sus hijos Gary, un ejecutivo bancario que atraviesa una profunda depresión a pesar de tener la vida perfecta; Chip, un profesor universitario obsesionado con el sexo y la ambición por hacer dinero; y Denise, una chef prestigiosa cuya vida se desmorona por sus malas decisiones amorosas. A lo largo de sus casi setecientas páginas, la novela sumerge al lector en el mundo interior de cada personaje y ofrece, desde esa perspectiva particular, un impactante retrato de las tensiones sociales, políticas, económicas y psicológicas que se fueron gestando a lo largo de la última década del siglo XX como resultado de la distancia intergeneracional que impone no solo el paso del tiempo, sino el ritmo vertiginoso de la transformación social que produjeron los años dorados del neoliberalismo en occidente y que continúan hasta nuestros días. Así, es posible detectar en Alfred y Enid las costumbres y creencias de una generación que ha quedado suspendida en el tiempo y que impacta con la cosmovisión liberal de sus hijos, atravesados por la deconstrucción moral iniciada en los 60 y que modifica las pretensiones

de Enid: “Sus hijos no encajaban bien. No deseaban las mismas cosas que ella y todos sus amigos, y todos los hijos de sus amigos deseaban. Sus hijos deseaban otras cosas, y las deseaban de un modo radical y bochornoso.” (Franzen, 2014: 150) Por otro lado, Chip encarna las contradicciones del hombre blanco heterosexual en plena posmodernidad: a pesar de su voluntad de deconstrucción –es el único profesor varón que dicta clases de Teoría del Feminismo en su universidad-, está aún condicionado por antiguas prácticas, como la necesidad de poseer una mujer, la hipersexualidad y el deseo masculino de poder que exige la sociedad: “El problema era el dinero, y la indignidad de vivir sin él. [...] cada todoterreno que veía eran motivo de tormento. Chip no era ambicioso, no se dejaba llevar por la envidia. Pero el caso es que sin dinero apenas podía considerarse un hombre.” (2014: 131) Gary, por su parte, está obsesionado por diferenciarse de las formas y principios con los que fue criado, pero no logra enamorarse de los nuevos paradigmas vinculares de la sociedad moderna: “A ojos de Gary, lo que ocurría era que la propia naturaleza de la vida familiar estaba modificándose, que el deseo de estar juntos, el cariño filial, el sentido de la fraternidad, ya no se valoraban como antaño, cuando él era joven.” (Franzen, 2014: 201) Gary acaba entonces por reproducir patrones de pensamiento clasista y caer en depresión:

El problema de Gary ante la enfermedad no era sólo el hecho de que implicaba grandes cantidades de cuerpos humanos y que a él no le gustaban los cuerpos humanos en grandes cantidades, era sobre todo que le parecía cosa de las clases inferiores. Los pobres fumaban, los pobres comían carretadas de rosquillas Krispy Kreme. Los pobres se dejaban preñar por familiares próximos. Los pobres tenían deplorables hábitos higiénicos y vivían en barrios tóxicos. Los pobres, con sus achaques y dolencias, integraban una subespecie de la humanidad que, gracias a Dios, se mantenía aislada en los hospitales y en sitios como aquel Economato Central, lejos de la vista de Gary. Eran una grey de gente triste, gorda, estúpida, resignada al sufrimiento. Una clase inferior y enferma de la que Gary se complacía en mantenerse alejado. (Franzen, 2014: 569)

Denise, por último, es el símbolo de una generación atravesada por los debates sobre la identidad, la apertura sexual y el quiebre con los valores tradicionales: tras años de represión, fracasos amorosos y de soportar reproches de su madre, que la quiere casar con un hombre apuesto y rico, finalmente acepta su bisexualidad e inicia una relación con la mujer de su jefe.

No obstante, este retrato social no es producto de una literatura comprometida, sino de la propia dinámica decididamente realista de la ficción. Según el crítico Erich Auerbach, en su clásico libro *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, el principio constructivo del realismo es un sistema de correspondencias entre los

materiales que posibilita la armonía entre el personaje y el medio donde se desarrolla la acción. Este sistema sería el que mejor capta la determinación histórico-social de las acciones humanas. Tributario del historicismo romántico, el realismo moderno elabora tramas narrativas en las cuales las acciones de los personajes están interconectadas con los sucesos políticos, económicos y sociales de un determinado momento histórico. En este sentido, Franzen realiza en *Las correcciones* un cuidado trabajo formal con el fin de entretejer el clima de época en el que se inscriben sus historias con las acciones y subjetividades de sus personajes. El autor se cuida de que cualquier lectura crítica no sea producto de la literalidad o de un ataque explícito a aquello que se propone satirizar: los temas sensibles, susceptibles de interpretaciones políticas o impugnaciones morales, son siempre tratados desde el personaje y por el personaje, que nunca es singular, sino plural. De hecho, las novelas de Franzen no tienen héroes o protagonistas definidos: el narrador domina un conjunto de personalidades interrelacionadas y desjerarquizadas que tejen una trama compuesta por las múltiples biografías, incertidumbres, traumas, decisiones, ideologías, sentimientos y caracteres de cada una de ellas, y desde cuya sensibilidad la realidad objetiva es percibida y descripta a través de un sutil discurso indirecto libre, sin otras valoraciones que aquellas que realiza el propio sujeto. Por ejemplo, para describir la ideología de Alfred, el severo e inmutable anciano enfermo de Parkinson cuya figura ejerce una influencia decisiva sobre la vida de todos los integrantes de la familia, el narrador recurre a un recuerdo de su hijo Chip:

Por un momento, Chip tuvo la impresión de que su padre se había transformado en un agradable desconocido; pero sabía que Alfred, en el fondo, era una persona autoritaria y vociferante. La última que había estado en St. Jude, para hacerles una visita a sus padres, hacía ya cuatro años, Chip había ido con su chica de aquel momento, una tal Ruthie, una marxista del norte de Inglaterra con el pelo oxigenado, y ella, tras haber cometido innumerables ofensas a la sensibilidad de Enid [...] se había pasado el rato pinchando y provocando a Alfred, hasta que consiguió hacerle decir que “los negros” iban a ser la ruina de este país, que “los negros” eran incapaces de coexistir con los blancos, que se creían con derecho a que el gobierno se ocupara de ellos, que no sabían lo que era trabajar de verdad, que, más que ninguna otra cosa, lo que les faltaba era *disciplina*, que todo aquello iba a terminar en una matanza callejera, *una matanza callejera*, y que le importaba un rábano lo que Ruthie pudiera pensar o dejar de pensar de él, porque Ruthie estaba de visita, en su casa y en su país, de modo que no tenía ningún derecho a criticar lo que no entendía; tras lo cual, Chip, que ya había advertido a Ruthie que sus padres eran las personas más retrógradas de Estados Unidos, le dirigió a la chica una de esas sonrisas que quieren decir: “¿Lo ves? No digas que no te había avisado.” Cuando Ruthie rompió con él, apenas tres semanas más tarde, le dijo a Chip que se parecía a su padre mucho más de lo que él creía. (2014: 34)

Parecerse a Alfred Lambert constituye la pesadilla de sus hijos, y sin embargo es un fantasma del que no pueden escapar, pues la personalidad de uno y otro se define,

inevitablemente, por similitud o contraste con el viejo ingeniero de St. Jude. Así, Gary, el hijo mayor, mantiene una relación de dependencia emocional con su esposa, Caroline, pues “ella era la única depositaria de la ambición de Gary de no parecerse a su padre” (2014: 208). Esta obsesión lo lleva a sufrir una profunda depresión que, a pesar de los primeros intentos por alejarse de Caroline, acaba por acercarlo aún más a ella, ya que es la única que le garantiza no volver jamás al infierno que representaban sus padres.

Siempre le había gustado mucho lo dura que podía ser [Caroline], lo poco que se parecía a los Lambert, la escasa comprensión que manifestaba hacia su familia. A lo largo de los años, había ido recogiendo ciertas observaciones hechas por ella, en una especie de Decálogo Personal, Las Diez mejores Frases de Caroline, y solía utilizar esa recopilación para reforzar sus propias actitudes y añadirles sustancia:

1. No te pareces en nada a tu padre.
2. No tienes que pedir perdón por comprarte un BMW.
3. Tu padre abusa emocionalmente de tu madre.
4. Me gusta el sabor de tu semen.
5. El trabajo es la droga que echó a perder la vida de tu padre.
6. ¡Compremos las dos cosas!
7. Tu familia tiene una relación patológica con la comida.
8. Eres un hombre increíblemente guapo.
9. Denise está celosa de lo que tienes.
10. No hay absolutamente nada útil en el sufrimiento. (Franzen, 2014: 222)

Denise, por su parte, es una obsesiva del trabajo, al igual que lo fue su padre, y es su excusa para escapar de la realidad. Chipper, por último, decidió estudiar literatura cuando su padre declaró que no veía “utilidad” a la teoría literaria y su madre le rogó que abandonara la idea porque no iba a servirle de nada “práctico” (2014: 46). De este modo, Alfred Lambert se impone como el juez y vigila implícito de la vida de sus hijos y de su neurótica esposa, que sin recaudo intenta controlar la vida de toda la familia a partir de su decisión de casarse con Alfred y confiar en que podría cambiar su personalidad:

Un día, mientras hacía la limpieza del cuarto de Al, Enid encontró un libro de Schopenhauer muy manoseado, con frases subrayadas. Por ejemplo: *Se ha afirmado que, en este mundo, el placer sobrepasa al dolor; o, cuando menos, que ambos se hallan en situación de equilibrio. Si el lector desea comprobar la veracidad de este aserto, compare los sentimientos de dos animales, cuando uno de ellos se está comiendo al otro.*

¿Qué pensar de Al Lambert? Estaban, por una parte, las cosas de viejo que decía de sí mismo; y estaba, por otra parte, su aspecto juvenil. Enid decidió poner su fe en la promesa de su aspecto. A partir de ese momento, la vida fue cuestión de esperar a ver si le cambiaba la personalidad. Mientras tanto, planchaba veinte camisas a la semana, más sus propias faldas y sus blusas. [...] Su vida habría sido más fácil si no hubiera querido tanto a Alfred, pero no podía evitarlo. Sólo con mirarlo lo amaba. (2014: 319)

La inmutabilidad del carácter de Alfred y la cita de Schopenhauer no son casuales. A lo largo de la novela, las referencias al filósofo pesimista alemán por parte de Alfred funcionarán como un fundamento filosófico para justificar su visión independiente,

radicalmente fatalista e intransigente de la vida. Asimismo, Schopenhauer es el único escritor al que se cita de forma directa en la novela, lo cual podría asociarse con un guiño personal de Franzen a su “realismo trágico”, postura filosófica superadora, según él, de la depresión en la que se vio inmerso años antes de lanzarse a escribir *Las correcciones*. Sea como fuere, Schopenhauer cumple un rol esencial en la cosmovisión de Alfred, ya que le funciona como una fuente donde confirmar y contrastar sus sospechas, temores y conjeturas existenciales en un mundo que no parece acomodarse a sus principios de trabajo duro, rectitud ética y principios inalienables, tal como lo demuestran los siguientes fragmentos:

No era justo que el mundo tuviera tan poca consideración por un hombre que tanta consideración tenía por el mundo. Nadie trabajaba más que él, nadie era menos ruidoso que él en la habitación de un motel, nadie era más hombre que él; y, sin embargo, los falsarios del mundo podían robarle impunemente el sueño con sus lujuriosas transacciones. (Franzen, 2014: 294)

Y sufrir así, sin razón, sabiendo que no hay orden moral en la gripe, ni justicia en los jugos de dolor que su cerebro segregaba. El mundo no es sino la materialización de una Voluntad eterna y ciega.

(Schopenhauer: *Una parte nada desdeñable del tormento que supone la existencia consiste en la continua presión que Tiempo ejerce sobre nosotros, yéndose siempre en pos, sin permitirnos recuperar el aliento, como un domador con su látigo.*) (Franzen, 2014: 311)

La sospecha de que todo era relativo. De que lo “real” y lo “auténtico” no solo estuvieran sencillamente condenados, sino que también fueran ficticios, para empezar. De que su sentimiento de justicia, de paladín único de lo real, no pasara de eso: sentimiento. Esas eran las sospechas que le tendían emboscadas en los cuartos de motel. Esos eran los profundos terrores que ocultaban debajo de las ligeras camas. Y si el mundo se negaba con su versión de la realidad, entonces era necesariamente un mundo indiferente, un mundo amargo y asqueroso, una colonia penitenciaria, y Alfred estaba condenado a vivir en él la más violenta soledad. (Franzen, 2014: 325)

Una mañana de noviembre, treinta y cinco años antes, Alfred encontró una pata de coyote, toda ensangrentada, entre los dientes de una trampa de acero, indicación de ciertas horas desesperadas durante la noche anterior. Le sobrevino tal rebosamiento de dolor, y tan intenso, que tuvo que apretar las mandíbulas y acudir a su filosofía para no echarse a llorar. (Schopenhauer: *Sólo una consideración puede servirnos para explicar el sufrimiento de los animales: que la voluntad de vivir, presente en todos los fenómenos, debe en este caso satisfacer sus ansias alimentándose a sí misma.*) (Franzen, 2014: 326)

A diferencia de Alfred, que tiene al trabajo y la excelencia como principio ordenador de su vida, más incluso que el bienestar de su familia, Chipper, el segundo hijo de la familia, “a quien la vida había infligido unas perspectivas más bien trágicas desde los dos años” (2014: 300), es un marcado contraste con su padre: lejos de llevar una vida recta, Chip se pierde en la obsesión por el placer y la crítica cultural. Así como Alfred percibe la decadencia de su país en los cambios en los hábitos de trabajo y en el relativismo

cultural y moral, Chip experimenta una devastadora sensación inutilidad como profesor blanco heterosexual dedicado a la crítica de un sistema con el que todos parecen beneficiarse, excepto él:

-Perdóneme-dijo Melissa-, pero todo esto es una chorrada.

-¿A qué le llamas chorrada?-Dijo Chip.

-Al curso entero-dijo ella. Es una nueva chorrada cada siete días. Es un crítico tras otro rasgándose las vestiduras por el estado de la crítica. Ninguno explica exactamente dónde está el problema, pero todos saben sin duda alguna que lo hay. Todos saben que “sociedad anónima” es una expresión soez. Y su alguien se lo pasa bien o gana dinero, ¡qué asco, qué horror! Y es andar a vueltas constantemente con la muerte de tal cosa o tal otra. Y quienes se creen libres no son “verdaderamente” libres. Y quienes se creen felices no son “verdaderamente” felices. Y ya no es posible ejercer una crítica radical de la sociedad, aunque nadie alcance a explicar con precisión qué es lo que tiene de malo la sociedad para que le resulte indispensable esa crítica radical. [...] Aquí, las cosas están mejorando día a día para las mujeres, para las personas de color, para los gays y las lesbianas. Y a usted lo único que se le ocurre es salir con un estúpido e inconsistente problema de significantes y significados.

Las acusaciones de Melissa le habían llegado al alma. Nunca había comprendido en todo su alcance hasta qué punto se había tomado en serio el mandato paterno de hacer algo “útil” por la sociedad. Ejercer la crítica de una cultura enferma, aunque nada se consiguiera mediante la crítica en sí, siempre le había parecido un trabajo útil. Pero si la supuesta enfermedad no era tal enfermedad, si el Gran Orden Materialista de la tecnología y del apetito consumista y de la ciencia médica estaba en realidad contribuyendo a que viviesen mejor los oprimidos de antaño, si sólo los varones blancos heterosexuales, como Chip, se sentían a disgusto dentro de ese Orden, entonces no quedaba ni la más abstracta utilidad que atribuir a su esfuerzo crítico. Por decirlo en las palabras de Milissa, todo era una chorrada detrás de otra. (Franzen, 2014: 60-61)

Tras este episodio, Chip entra en una depresión que lo lleva obsesionarse con aquello que puede darle placer sin necesidad de gastar dinero: el sexo. Sin embargo, el hecho de ser un hombre “deconstruido” no le garantiza que las mujeres lo elijan para tener relaciones. El fracaso en sus relaciones amorosas lo dota de cierto resentimiento conservador que se manifestará en un renacer de su machismo, heredado de su padre, y que muestra cierta hipocresía imperante en los hombres que se dicen feministas, pero que aún no logran superar el hecho de que las mujeres ya no son necesariamente parte de sus vidas:

Detestaba la idea de ser uno de esos hombres que no pueden vivir sin una mujer, pero el caso era que no había echado un polvo desde que Ruthie lo abandonó. Era el único profesor varón de la historia de D----- que había enseñado Teoría del Feminismo, y comprendía lo importante que era para las mujeres no equiparar “éxito” con “tener un hombre” y “fracaso” con “no tener un hombre”, pero él no era más que un hombre normal que estaba solo, y los hombres normales que están solos no tienen una Teoría del Masculinismo que los exculpe y que los saque de este atolladero, clave de todas las misoginias:

*Considerarse incapaz de vivir sin una mujer hace que el hombre se sienta débil.

*Y, no obstante, sin una mujer en su vida, el hombre pierde el sentido de la acción y de la diferencia que, para bien o para mal, constituye el fundamento de su masculinidad. (Franzen, 2014: 61)

Se puede apreciar, entonces, cómo la narrativa de Franzen va desentrañando problemáticas actuales a partir del drama y la psicología de cada personaje representante de una generación, una ideología y una ética particular. Pero las diferencias en la familia no son únicamente ideológicas o éticas. Representan, en el fondo, la lucha de dos modos de sentir y pensar el mundo, dos *ethos* que se ven obligados a convivir en el seno de la sociedad estadounidense, que luchan por no parecerse en nada entre sí y que paradójicamente son, por eso, dependientes el uno del otro. Sin embargo, en ambos aflora la conciencia de que, en algún momento, algo no salió bien, y es necesario reparar el error, tal como lo plantea Alfred cuando se entera de la inminente llegada de Denise, su tercera y última hija:

Un último hijo era una última oportunidad de aprender de los propios errores y de efectuar las correcciones pertinentes, y decidió aprovechar la oportunidad. Desde el momento mismo de su nacimiento, la trataría con más amabilidad que a Gary y a Chipper. A blandar las leyes para ella, practicar incluso la indulgencia descarada, y no obligarla nunca a quedarse sentada en el comedor cuando todos los demás se hubieran marchado. (Franzen, 2014: 332)

O bien, en las páginas finales de la novela, cuando Alfred convalece lentamente de Parkinson y demencia en un asilo, los insistentes reproches de Enid por la vida que no tuvieron y la suerte de liberación que experimenta cuando por fin el viejo Alfred deja existir:

Al final, Alfred fue dado de alta con un diagnóstico de Parkinson, demencia, depresión y neuropatía de los miembros inferiores y del tracto urinario. [...] Alfred fue instalado en el Hogar Deepmire, y Enid se impuso la obligación de visitarlo todos los días, mantenerlo bien vestido y llevarle comida cocinada en casa. [...] Tenía que decirle, mientras aún estaba a tiempo, lo mal que lo había hecho él y lo bien que lo había hecho ella. Lo mal que había hecho no queriéndola más, lo mal que había hecho no tratándola con cariño y no aprovechando todas las oportunidades para tener relaciones sexuales con ella, lo mal que había hecho no confiando en su instinto financiero, lo mal que había hecho pasando tanto tiempo en el trabajo y tan poco con sus hijos, lo mal que había hecho siendo tan negativo, lo mal que había hecho siendo tan melancólico, lo mal que había hecho escapando de la vida, lo mal que había hecho diciendo una y otra vez que no, en lugar de sí: tenía que decirle todo eso, todos los días, sin faltar uno. Aunque no la escuchara, tenía que decírselo. [...] Después de eso, Alfred aguantó más de lo que nadie había esperado. Fue un verdadero león hasta el final. [...] De nada había servido que ella lo corrigiera tanto. Seguía tan testarudo como el día en que se conocieron. Y, sin embargo, cuando estaba muerto, cuando le apoyó los labios en la frente y salió con Denise y Gary a la cálida noche de primavera, tuvo la sensación de que ya nada podría matar su esperanza. Tenía setenta y cinco años e iba a introducir unos cuantos cambios en su vida. (Franzen, 2014: 665)

Esta es la clave de lectura que la novela de Franzen plantea desde el título: el deseo, aún en los umbrales de la muerte, de aprender de las faltas y las injusticias, de lo que no

vivimos, de lo que debía o pudo ser, y efectuar los cambios pertinentes, ya sea en nosotros, nuestros hijos o los hijos de nuestros hijos. Esas son las correcciones: la reparación de los errores del pasado en lo que queda del futuro. Un futuro cada vez más incierto, más caótico e inminentemente atravesado por la pregunta cuya respuesta condicionará el mundo por venir: ¿cómo hay que vivir?

Bibliografía

- Auerbach, Erich (2014). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura universal*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Zygmunt (2015). *Modernidad líquida*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Franzen, Jonathan (2004). *Cómo estar solo*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Franzen, Jonathan (2014). *Las correcciones*. Barcelona, Salamandra.
- Han, Byung-Chul (2017). *La sociedad del cansancio*. Barcelona, Herder.
- Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires, Prometeo.
- Watt, Ian (1957). *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres, Chatto & Windus.