

Des que l'actual direcció de la revista ANÀLISI. QUADERNS DE COMUNICACIÓ I CULTURA va iniciar la seva tasca, ara fa dos anys i mig, hem considerat de gran interès la publicació de textos que podem considerar clàssics; textos que, malgrat hagin passat desapercebuts o hagin quedat relegats a l'oblit, són al nostre entendre capaços de complementar el tema de cada monogràfic amb una reflexió de gran calat.

Aquesta vegada, tenim la satisfacció de publicar un valuós article escrit el 1932 pel filòsof marxista hongarès György Lukács, amb motiu de la publicació de la novel·la-reportatge d'Ernst Ottwalt *Denn sie wissen, was sie tun. Ein deutscher Justiz-Roman*. Lukács proposa una reflexió incisiva sobre la funció social del reportatge que, segons el nostre parer, mereixeria ser atentament considerada pels estudiosos de la comunicació.

La direcció de la revista agraeix als responsables del Grup 62 que hagin accedit a la republicació d'aquest text, originalment aparegut en castellà en el llibre de G. Lukács *Sociología de la literatura*, publicat a Barcelona per Ediciones Península l'any 1989.

A.C.

Desde que la actual dirección de la revista ANÁLISI. QUADERNS DE COMUNICACIÓN I CULTURA inició sus tareas, hace ahora dos años y medio, hemos considerado de gran interés la publicación de textos que cabe considerar clásicos; textos que, aunque hayan pasado desapercibidos o quedado relegados al olvido, son a nuestro entender capaces de complementar el tema de cada monográfico con una reflexión de gran calado.

En esta ocasión, tenemos la satisfacción de publicar un valioso artículo escrito en 1932 por el filósofo marxista húngaro György Lukács, con motivo de la publicación de la novela-reportaje de Ernst Ottwalt *Denn sie wissen, was sie tun. Ein deutscher Justiz-Roman*. Lukács propone una incisiva reflexión acerca de la función social del reportaje que, a nuestro juicio, merecería ser atentamente considerada por los estudiosos de la comunicación.

La dirección de la revista agradece a los responsables del Grup 62 que hayan accedido a la republicación de este texto, originalmente aparecido en castellano en el libro de G. Lukács *Sociología de la literatura*, publicado en Barcelona por Ediciones Península en el año 1989.

A.C.

¿Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt*

György Lukács

La nueva novela de Ottwalt¹ es representativa para toda una dirección literaria, para una determinada manera del método de creación. Trabaja con los medios del reportaje en lugar de los medios «tradicionales», «pasados de moda», «burgueses», de la acción «imaginada» y de las personas «configuradas». Hoy en día esta dirección se encuentra ampliamente difundida: desde Upton Sinclair y Tretyakov hasta Ilia Ehrenburg, los más diversos escritores utilizan ese método. En cierto aspecto, Zola era ya uno de sus antepasados y sus comienzos incluso se pueden buscar en las novelas de crítica social del romanticismo tardío (Victor Hugo, George Sand, Eugéne Sue, etc.). Sería muy esencial para las preguntas que nos plantearemos aquí investigar históricamente la aparición de este método —del que no tenemos desgraciadamente ningún trabajo anterior. Porque solamente con la demostración de cómo se formó a través de la posición evolutiva ideológica de la burguesía en una determinada etapa de transformación, permitiría obtener deducciones definitivas sobre su esencialidad y sobre su postura frente a los demás métodos creativos. Pero a falta de un trabajo anterior, habremos de contentarnos momentáneamente con una problemática más estrecha y en consecuencia más abstracta.

Sin embargo, está claro que tampoco esta problemática más restringida se puede limitar a la novela de Ottwalt. Sería fácil enumerar las cualidades del libro, pero si no lo hacemos así, no significa que consideremos malo al libro. Elabora su material —la justicia clasista alemana de la postguerra— con diligencia, conocimiento y sistema. Le confiere a este material una representación viva y estimulante. Son cualidades propias e individuales del escritor Ottwalt. El aspecto que queremos criticar en el libro de Ottwalt es, por el contrario, su dirección literaria, su método creativo, precisamente aquello que tiene de común con numerosos escritores coetáneos. Tal crítica debe tomar su punto de partida en los rasgos comunes. El libro de Ottwalt, motivo y objeto de la presente crítica, precisamente por sus cualidades es propicio a desenca-

* Escrito en 1932 en «Die Linkskurve» IV/7, 8 (1932), p. 23-30 y 26-31.

1. OTTWALT, Ernst, *Denn sie wissen, was sie tun. Ein deutscher Justiz-Roman*, Berlín (Malik-Verlag) 1931.

denar las discusiones sobre la cuestión, que se ha hecho indispensable en nuestra evolución literaria.

El psicologismo

¿Por qué esta forma les parece a muchos —también entre los escritores y lectores proletarios— más acorde con el tiempo que la tradicional forma de la novela? No es difícil responder a esta pregunta (y la respuesta nos da al mismo tiempo una visión clara del origen social y la constitución artística de ella). En medida creciente y con fuerza igualmente creciente se originó la opinión de que la novela burguesa, que se perdía cada vez más en la representación psicológica de destinos y sentimientos privados, era completamente inadecuada para rozar tan sólo las grandes cuestiones de la época, y mayormente aún de adoptar una adecuada postura frente a ellas. En esta opinión se halla el verdadero instinto de que forma y contenido deben ir orgánicamente unidos; de que el completo fracaso de la novela psicológica no puede ser de ningún modo una casualidad; de que su forma está unida causalmente con su contenido (y con la ideología de sus autores); de que no se puede corregirla ni transformarla, sino que se hace preciso sustituirla por otra cosa. El descontento por los contenidos ya sin esencia de la novela psicológica, desencadenó una fundada oposición contra la forma. Pero tanto en el aspecto de contenido como en el ideológico, esa oposición era poco profunda. Como ya demostraremos, los motivos clasistas le impidieron profundizar, por lo cual terminó por ser una simple renovación de la forma. Sería una explicación inadecuada del fracaso de la novela psicológica, si su causa se buscara exclusivamente en el escaso valor de los autores para expresar la verdad sobre la sociedad contemporánea (como lo hace por ejemplo Upton Sinclair) o incluso en el escaso conocimiento de los escritores acerca de las relaciones sociales. Como es natural, todo ello existe y tiene una importancia decisiva. El carácter apologético de la literatura burguesa de la época de decadencia y ya mucho antes de la manifiesta decadencia, constituye un hecho básico para su valoración. Sin embargo, no explica porqué la apologética adopta precisamente la forma del psicologismo. Porque a su lado existe una amplia corriente abiertamente apologética en la literatura burguesa, que no trabaja con los medios del psicologismo. (Por ejemplo Kipling como heraldo del imperialismo británico; expresado con mayor tosquedad: la novela policíaca, etc.) Por otra parte, la novela psicológica nace aún en un terreno no apologético, y sus primeros y más importantes representantes criticaron fuertemente la sociedad capitalista, aunque con unos medios ideológicamente inservibles y de forma no consecuente (Flaubert, Jacobsen). El psicologismo, una corriente especialmente «distinguida» del apologetismo, debe comprenderse por lo tanto desde el ser social de la clase burguesa, desde la división del trabajo del capitalismo, desde el fetichismo de la mercancía aparecido en este terreno, de la reificación de la conciencia. En relación con el desarrollo de la literatura, debe considerarse especialmente que la división del trabajo en el capitalismo ofrece también para los diferentes campos de la producción de la ideología «un nuevo campo autónomo que, a

pesar de toda su dependencia general de la producción y del comercio, aún posee una especial capacidad de reacción contra estos campos». ² La «materialización» se manifiesta para el literato, y en general para el intelectual no directamente familiarizado con la producción material, en que la realidad le parece dominada por leyes «mecánicas», «sin alma», «extrañas», en lo cual esta representación muestra las más diversas variaciones entre sistema legal «sin sentido» y caos, según la fase evolutiva de la producción capitalista. A esta realidad «sin esencia» el literato burgués contrapone la única realidad «determinante», la «vida anímica». Esta vida anímica se convierte en el núcleo del contenido y en ocasiones el único contenido de su estructuración. El método creativo que se forma sobre esta base es el psicologismo. En sus primeros y más importantes representantes se originó como oposición romántica al efecto deshumanizante del capitalismo, que ya aquí era un reflejo no sólo invertido sino incluso desfigurado de los verdaderos hechos. Porque también estos escritores parten de los efectos ideológicos como la realidad inmediata, atacando desde esta posición las causas que no comprenden y por ello hacen mitología de aquello que consideran nocivo y deshumanizante. Con el paso del tiempo este anti-capitalismo romántico pierde su fuerza cada vez más. Se hace puramente apologético al predicar y ensalzar en parte una capitulación ante las viejas ideologías (Dostoyevsky, Bourget, Huysmans, etc.), y al representar por otra parte la «vida interior» y realizar de este modo una labor de educación tendente al indiferentismo político y social, al descuido y la desatención de las luchas «no esenciales» y «externas», en favor de la decisiva «vida anímica» (Hamsun, comienzos de Anatole France).

La novela de reportaje como oposición al psicologismo

El reportaje como método creativo nació como justificada oposición a tales ideologías y a sus formas de expresión literarias. Los escritores de oposición que mantenían relaciones más o menos estrechas con el movimiento obrero, intentaron describir de forma objetiva y fiel a la realidad los abusos de la sociedad capitalista que condenaban. El punto de partida primario de esta corriente era una postura distinta frente a la sociedad capitalista por parte de los representantes de la novela psicológica: la postura de una oposición radical pequeño-burguesa, que en ocasiones rozaba el socialismo. La narración de los hechos objetivos, el más alto fin de esta corriente, no era por lo tanto un fin en sí mismo, sino que debía servir al desenmascaramiento de los más agudos abusos e inconvenientes. Esta intención tiene como consecuencia natural que en la representación de los hechos objetivos de un tal complejo de desenmascaramiento, las personas implicadas y sus vivencias y destinos individuales sólo desempeñaban un papel subordinado. En aguda contraposición a la nove-

2. Engels, sobre los juristas profesionales, en una carta a C. Schmidt, fechada el 27 de octubre de 1890 (incluida en: MARX, K.; ENGELS, F. *Ausgewählte Briefe*, loc. cit., p. 508). Las exposiciones siguientes de la carta muestran que esta afirmación, aunque modificada, también es aplicable para los campos ideológicos «que aún flotan a mayor altura».

la psicológica, a su «arte de desmembración», a la interminable reflexión del autor sobre los sentimientos, vivencias, etc. de sus personajes, a las idénticas reflexiones de dichos personajes acerca de sus propias vivencias, en contraposición a toda la arbitrariedad escéptico-lírica del psicologismo (Dostoyevsky llama a la psicología «un bastón de dos puntas»), habríamos de mostrar resueltamente aquí lo meramente objetivo, lo puramente típico, lo independiente de los individuos. Esto es: en contraposición al psicologismo, un contenido puramente social.

Pero esta contraposición era y es una contraposición mecánica, y no dialéctica. Como ya subrayamos, la mayoría de los representantes de la novela de reportaje y en especial sus fundadores eran pequeño-burgueses opuestos al capitalismo, pero no eran revolucionarios proletarios. No poseían por lo tanto ningún conocimiento dialéctico-materialista acerca de sus leyes impulsoras, sobre sus contradicciones inductoras. Sólo podían conocer los hechos aislados individuales (o en el mejor de los casos los complejos de hechos) separados de la unidad movida y contradictoria del proceso general, y fallar unas sentencias morales de valor sobre tales complejos de hechos. La desmembración fetichista de la realidad, la incapacidad de ver relaciones entre hombres (relaciones de clase) en las «cosas» de la vida social, existe igualmente en ellos como en sus antípodas artísticas, los psicologistas, sólo que desde el otro lado. Mientras que éstos, como idealistas subjetivos, sucumben a la ilusión que provoca que «el individuo egoísta de la sociedad burguesa... se hinche en átomo debido a su insensible imaginación y su muerta abstracción»,³ los otros cometen la falta del viejo materialismo y no reconocen la dialéctica que deja actuar las «causas motrices» de la sociedad y la historia «mediante las cabezas» de los hombres (Engels: Feuerbach).⁴ Quieren representar lo objetivo de forma puramente objetiva y el contenido según el puro contenido, sin efectos alteradores dialécticos con los factores subjetivos y formales, y en consecuencia no pueden comprender verdaderamente ni lo objetivo ni el contenido, y tampoco lo pueden expresar de manera adecuada. El factor subjetivo reprimido en la configuración, aparece en la obra como subjetividad no estructurada del autor, como comentario moralizador, y como característica de los personajes, sin unión orgánica con la acción. Y la sobreacentuación del contenido realizada de forma mecánica y unilateral, conduce al experimento formal: al intento de renovar la novela con los medios del publicismo, del reportaje.

¿Qué es reportaje?

El reportaje es una forma absolutamente justificada e indispensable del publicismo. En su verdadera altura crea una verdadera unión —ajustada a sus fines especiales— entre lo general y lo especial, entre lo necesario y lo casual. Porque

3. MARX, Karl, *Die heilige Familie*, loc. cit., p. 247 (el Ed.).

4. Cf. ENGELS, Friedrich, *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie* («Kleine Bücherei des Marxismus-Leninismus»), Berlín (Dietz) 1952, p. 49 (el Ed.).

el verdadero reportaje no se contenta con representar simplemente los hechos: sus narraciones siempre dan un conjunto, descubren causas, provocan deducciones (debido a ello, la dialéctica materialista, como base ideológica, confiere al reportaje unas posibilidades que no le son dadas en el campo burgués). Pero la unión de los hechos y sus relaciones, también de lo especial y lo general, de lo individual y lo típico, de lo casual y lo necesario, se presenta aquí bajo un principio distinto al que se da en la literatura configuradora. En el buen reportaje se representan el caso individual, el hecho, en una segunda vivencia completamente sensible, concreta e individualizada, y en ocasiones incluso se configura. Este caso individual representado y eventualmente configurado es aquí sólo un ejemplo e ilustración para la conexión general, presentada de forma más o menos científica pero en todo caso conceptual, documentada (sobre una base estadística), y motivada por el entendimiento discursivo. Porque el reportaje únicamente tiene la intención de convencer con buen entendimiento que las deducciones que saca de los hechos son exactas.

El reportaje apela a nuestro sentimiento, tanto en su representación de los hechos como por la apelación a la praxis en sus deducciones. Pero lo hace precisamente al convencernos intensivamente según nuestro entendimiento. En este aspecto el reportaje, al igual que el publicismo en general, trabaja de manera preponderante con los métodos de la ciencia. Esta diferenciación de los métodos de la ciencia y del arte no tiene nada que ver con la separación mecánica (burguesa decadente) entre entendimiento discursivo y sentimiento (y vivencia, etc.), tan moderna hoy en día. Ambas apelan tanto al entendimiento discursivo como al sentimiento; ambos invitan en consecuencia a la praxis. Pero lo hacen, correspondiendo a sus distintos fines y deberes, con unos medios diferentes. y nuestra tarea consiste precisamente en analizar esta diferencia de los medios.

Cuanto mejor es el reportaje, esto es: cuanto más detallado y completo es el fundamento de su estudio, cuanto más amplio y mejor trabajado es el complejo de hechos que abarca, cuanto más claramente presenta de forma representativa sus «ejemplos», tanto más patente aparece el hecho de que los ejemplos presentados únicamente son ejemplos, ilustraciones para las conexiones reconocidas y expuestas: tanto más intercambiables resultan con otros ejemplos del enorme arsenal de hechos y casos ilustrativos que el autor del reportaje ha observado, coleccionado y sistematizado. Como es natural, deben ser casos típicos, a fin de fundamentar y mostrar con exactitud las conexiones y las deducciones seguidas de ellos. Pero este aspecto típico es diferente por principio de lo configuradamente típico, de lo poéticamente típico. En la configuración, el individuo, el destino individual, debe aparecer como tal de forma típica: esto es, debe conservar los rasgos de clase como individuales. El conjunto concreto de la configuración poética únicamente soporta individuos y destinos individuales que se iluminan, complementan, completan y hacen comprensibles mutuamente en su vivo efecto alternante, cuya conexión individual hace típico el todo. En contraposición, el caso individual recibe en el reportaje su carácter verdaderamente típico, la perfección de su carácter típico sólo en el resumen y la explicación conceptual de aquellas conexiones a las que

está destinado a ilustrar, por muy insuficiente o conscientemente escasa se realice este resumen conceptual. La concreción del reportaje, al igual que toda reproducción conceptual (científica), sólo es completada con el descubrimiento y la exposición conceptual de las causas y conexiones. Lo que Engels dijo sobre el método científico, también tiene aplicación para el reportaje (y para el publicismo en general): «La ley general de los cambios de forma del movimiento es mucho más concreta que cualquier ejemplo “concreto” de ella».⁵

El reportaje como método creativo

Esta diferenciación no significa ninguna crítica del reportaje. Es solamente la diferenciación de dos métodos específicos para dos campos específicos. Pero el aspecto cambia totalmente cuando el reportaje aparece como método creador de la literatura. Entonces debe analizarse con todo detalle, si el método que en el reportaje propiamente dicho había sido el método justo para su manera de la reproducción de la realidad, no se convierte ahora en un impedimento para la configuración artística. Éste parece ser precisamente el caso aquí. Los métodos básicos de representación utilizados por la ciencia y el arte, se excluyen mutuamente, por mucho que sus últimas bases de investigación (reproducción mental de la realidad) son las mismas, por mucho que una de ellas puede utilizar —y en determinadas circunstancias debe utilizar— de la manera más fructífera los elementos de la otra, subordinados al propio método básico e incluido orgánicamente en él. Pero una representación «artística» con fines científicos, siempre será tanto una pseudo-ciencia como un pseudo-arte, del mismo modo que una solución «científica» de las tareas específicamente artísticas tendrá como resultado una pseudo-ciencia por su contenido y un pseudo-arte en el aspecto formal. Pero es precisamente esto lo que el reportaje, como método creador de la literatura, anhela consciente o inconscientemente. Quiere superar la arbitrariedad y el subjetivismo. Pero puesto que nace sobre una base clasista donde ya no es y aún no es posible un método de la comprensión y la reproducción objetiva de la realidad como proceso general,⁶ adopta un método de la objetividad, que en la literatura sólo puede ser un sucedáneo.

Este sucedáneo, este repuesto de lo auténtico por lo falso —por muy paradójico que parezca—, es la misma verdad empírica. Porque en el reportaje nos importa ante todo que los hechos citados concuerden en todos sus detalles con

5. ENGELS, Friedrich, *Dialektik der Natur* («Bücherei des Marxismus-Leninismus», vol. 18), Berlín (Dietz) 1952, p. 236 (el Ed.).
6. El «ya no» califica los métodos creativos de la clase burguesa, en su período revolucionario, el «aún no» califica los del proletariado. De nada sirve una vuelta a las tradiciones literarias revolucionarias de la propia clase, cuando ella misma ya no tiene ante sí un futuro revolucionario. Para alcanzar el método creativo proletario-revolucionario, se necesita, por parte del escritor, la completa ruptura con la propia clase, también en todos los campos de la ideología, es decir, no sólo la unión al partido político del proletariado, o la mera simpatía hacia él, a lo cual aún debe añadirse como factor objetivo, la necesidad del desarrollo del movimiento obrero revolucionario que posibilite esta problemática.

la realidad. Si se escribe por ejemplo que en la ciudad X le fue retirada de manera injustificada la subvención de desempleo al obrero José Pérez, ha de ser verdad que a José Pérez (nacido en tal día y en tal población, domiciliado en, etc.) le ha ocurrido exactamente lo descrito en el reportaje. La representación conseguida, sensible y concreta del caso no aporta nada a la veracidad, únicamente sirve para aumentar la impresión; pero la mejor representación puede ser que no aporte nada a la realidad del caso Pérez, ni la peor no le reste nada. Si por el contrario el caso Pérez debe ser estructurado, entonces es completamente indistinto cuántos detalles concuerdan con la realidad empírica que le sirve de base. Puede ser que todo concuerde, y la realidad poética es igual a cero; puede ser que nada concuerde, y esta realidad —única determinante para la configuración— puede estar completada. Porque el escritor configurador no crea «libre», «de su interior» (como opina la estética idealista burguesa), sino que por el contrario, está fuertemente atado a la reproducción fidedigna de la realidad. Esta necesidad significa en cambio que debe reproducir el proceso entero (o una parte, en justa proporción, en unión bien estructurada o aludida con el proceso entero) al descubrir sus verdaderas y esenciales fuerzas impulsoras. La realidad de un personaje individual, de un destino individual, etc. depende pues hasta dónde, con qué verdad y fuerza contundente, cuán concretos, sensibles y a la vez típicos aparecen en ellos este proceso entero y sus fuerzas impulsoras. «Según mi opinión, bajo realismo se entiende al lado de la verdad de los detalles, la fiel reproducción de caracteres típicos bajo circunstancias típicas».⁷ Resulta por completo indiferente, si los rasgos individuales habían aparecido en la realidad empírica en la misma combinación, la probabilidad incluso parece estar opuesta —prescindiendo de excepciones especialmente felices— a que en la realidad empírica puedan ocurrir combinaciones de rasgos individuales de tal manera que mostrasen rasgos continuos, que dejasen ver con claridad la feliz unión de lo esencial, las fuerzas impulsoras, y que a la vez fuesen sensibles y concretos.

La novela de reportaje adopta el método de la representación de la realidad utilizado por el reportaje. Desde el punto de vista de clase, este hecho es totalmente comprensible. Mientras que el poeta revolucionario proletario siempre tiene a la vista las fuerzas motrices del proceso total al utilizar como base de su método creativo el materialismo dialéctico,⁸ el escritor que se encuentra en oposición pequeño-burguesa a la sociedad capitalista no puede partir del proceso general y sus fuerzas motrices, que no entiende. Quiere desenmascarar detalles. Pero tiene una importancia decisiva que estos detalles sean correctos. Porque tan pronto como el escritor no es capaz de estructurar el proceso general, se ve obligado a demostrar su caso concreto (o bien su complejo de casos concretos). Como demostración sólo puede servir, sin embargo, la coinciden-

7. Engels a Miss Harkness, loc. cit., pág. 483 (el Ed.).

8. Lo mismo puede aplicarse a los grandes escritores realistas del período revolucionario de la burguesía, sólo que en ellos este conocimiento está limitado por su clase; por eso, su método sólo puede basarse en un materialismo ingenuo y en una dialéctica instintiva.

cia con la realidad empírica. En el prólogo a su libro, Ottwalt se expresa con laudable sinceridad sobre esta cuestión:

«Si al lector le parecen inverosímiles, a veces, estos hechos, debe achacarse a la historia de la República alemana. El autor pide por lo tanto a su lector dirigirse a él por mediación de la editorial, en el caso de que apareciesen algunas dudas sobre el carácter documental de cualquier representación incluida en la novela. Todas las preguntas de este tipo serán contestadas mediante la revelación del material documental sobre el cual se basan los pasajes dudosos.»

Fetichismo

Observemos ahora con mayor detenimiento cuál es la consecuencia concreta de esta diferencia del método de representación. Antes de todo debe hacerse notar que aquí se desvanecen las ventajas del reportaje y que sus límites, que en su campo propio eran límites orgánicos de un método de representación restringido pero justificado de la realidad, se transforman en barreras de la posibilidad de configuración. Porque el reportaje propiamente dicho permite una representación viva, efectiva y contundente de un fragmento de realidad, incluso sin una visión del proceso general y sus relaciones. Si los casos concretos están bien observados y representados, si la generalización se ha realizado hasta tal punto que se pueda demostrar que son típicos del fragmento de realidad narrado, entonces poseen una fuerza de convicción, incluso si el contexto general no se describe o es falso. (Cada uno de los reportajes de Knickerbocker sobre Alemania.) Por el contrario, la configuración del contexto general es la premisa para la buena composición de la novela. Esto puede suceder con «falsa conciencia», de tal manera que el autor condena el presente en el que vive y que describe, acepta conscientemente una sociedad pasada o en trance de desaparecer o bien una utopía sólo existente en su imaginación, pero reconociendo en su configuración las fuerzas motrices en su contexto, mostrándolas y configurándolas, hecho que Engels considera como «una de las mayores victorias del realismo». (Carta sobre Balzac;⁹ véase igualmente Lenin sobre Tolstoi,¹⁰ donde se revela al mismo tiempo la limitación de una tal configuración con «falsa conciencia».)

La estructuración del proceso general es la premisa para una composición correcta de la novela. ¿Por qué? Porque sólo la estructuración del proceso general deshace el fetichismo de las formas económicas y sociales de la sociedad capitalista, haciéndolas aparecer como lo que realmente son: relaciones (clásicas) entre los hombres. «Su propio movimiento social posee para ellas la forma de un movimiento de cosas bajo cuyo control se halla, pero que no controlan».¹¹ Si por ejemplo —para llegar al tema de Ottwalt desde el punto de vista

9. Engels a Miss Harkness, loc. cit. (el Ed.).

10. LENIN, V. I. *Über Kultur und Kunst. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden*, Berlín (Dietz) 1960, p. 98 y s., p. 120 y s., p. 139 y s.

11. MARX, Karl, *Das Kapital* I, loc., cit., p. 38 (el Ed.).

del contenido— en un reportaje basado en la ideología burguesa se pinta la justicia capitalista como una «máquina» que destruye los hombres en un inhumano «realismo» y «objetividad», en determinadas circunstancias puede ser provechoso y de gran efecto; el fetichismo de la ideología únicamente limita la manera de representar, pero no la destruye. Pero en el caso de que esta opinión fetichista se convierta en base compositiva de una novela, aparece con toda claridad su esencia unilateralmente mecanicista. Porque entonces la justicia es un producto completado, no un momento de un proceso, que sigue su proceso, evoluciona en el proceso, que está en constante y vivo efecto mutuo con sus premisas y sus consecuencias, que es siempre resultado de las relaciones humanas (clasistas) de aquellos hombres cuya actividad le sirve a ella misma como sujeto y objeto. Por el contrario: se halla rígido, mecánico, movido (en círculo) por leyes «propias», invencible e insuperable frente a todos los individuos quienes en parte mueven esta máquina de manera que ellos mismos se convierten en meras ruedecitas del mecanismo, y que en parte y sin ninguna resistencia caen como víctimas suyas, al igual que el grano es molido por el molino. Con ello hemos descubierto el primer signo característico de la novela de reportaje: parte de una estructura considerada como completada y que se narra —«objetivamente», «científicamente»— como estructura. La independización —muy relativa— de los productos del desarrollo general, considerada por Marx y Engels como signo esencial de la sociedad capitalista, es absolutizada. Al desaparecer el efecto mutuo dialéctico de tal estructura tanto hacia la capa social que «maneja» esta estructura, cuya actividad es su existencia, como hacia la totalidad de la sociedad en cuyas luchas de clases desempeña determinadas funciones propias (gracias a las cuales y sólo gracias a ellas se puede independizar), la apariencia dialéctica se convierte en una realidad aparente. Esto significa que la apariencia fetichista de esta independización, que en la dialéctica viva del desarrollo general es la forma de aparición necesaria del proceso total, o sea instante de la totalidad, y que habría de superarse de forma dialéctica,¹² se mantiene inalterada. En la acción se convierte en una estructura «materializada», ya no apariencia dialéctica de estructura, en la acción se independiza, ya no sólo desempeña en el proceso dialéctico el papel necesario y necesariamente superado de un instante «independizado».

De tales consecuencias necesarias del reportaje como método creativo de la novela, pueden derivarse una serie de defectos importantes, tanto ideológicos como artísticos. En primer lugar, el desenmascaramiento del aparato de opresión de la burguesía, realizado con buena intención revolucionaria, adquiere un aspecto políticamente equívoco. Aparece como todopoderoso e invencible. Falta la lucha, la resistencia de la clase obrera. Se presenta al proletariado

12. Superado en el doble sentido de Hegel; esto es, al mismo tiempo: por una parte la destrucción de la independización del momento, su degradación a mero momento, la demostración de que sólo es fenómeno, y por otra parte la constatación de que como fenómeno, como momento, como parte del proceso total —también en su relativa autonomía— existe objetivamente.

como objeto impotente de la justicia. En la mayoría de los casos ya no aparecen ante nosotros los verdaderos representantes de la clase, sino unos tipos ya agotados, reducidos por la vida, incapaces de oponer resistencia, rebajados a la situación del proletariado de la chusma. Pero también allí donde los trabajadores en lucha son objeto de la justicia (proceso de la checa en Leipzig), son simples objetos de la justicia y su actitud combativa y con conciencia de clase no queda expresada con suficiente efecto. Pero esta situación no es ni un fallo casual de Ottwalt en este punto, ni significa su fallo como escritor en general, sino que es una consecuencia necesaria de su método creativo. Únicamente cuando se configura el proceso general, donde la lucha de clases del proletariado es la premisa configurada del ser y del ser-así de la justicia de clase, la lucha de los obreros ante el tribunal, que en la realidad sólo constituye un instante de la lucha, puede aparecer como instante de la lucha de clases. Arrancada de esta lucha, en la estructuración vence la forma de aparición fetichistamente rígida. Porque en realidad no es ninguna falsedad que el trabajador puede decir y hacer ante el tribunal lo que le plazca, la sentencia ya está fallada y ya sólo es el objeto de la máquina de la justicia de clase. No es una falsedad, pero sólo es una parte de la verdad, y «la verdad es la totalidad» (Hegel). La verdad parcial desprendida de la totalidad, la verdad parcial que se presenta como verdad completa, se transforma necesariamente en una desfiguración de la verdad. La misma falta política la encontraremos en todas las novelas escritas con un método semejante. Ya no quiero ni mencionar a Ehrenburg, donde la unión entre ideología escépticamente corroída e intelectualmente contrarrevolucionaria y la evitación cada vez más consciente de todos los métodos de configuración se manifiesta a la primera ojeada. Pero incluso en Upton Sinclair se puede constatar con claridad que su oscuridad en las cuestiones de la lucha de clases, su vacilación entre crítica social pequeño-burguesa y moralizadora y el verdadero contacto con la lucha de clase del proletariado también se manifiesta como una vacilación entre la configuración realista y el reportaje. Cuanto más próximo se halla a la lucha de clases concretas, mejor configurador es (Jimmy Higgins), cuanto más se aleja de ella, tanto más el reportaje se manifiesta como método creador (Petroleum). Y en este último la descripción del proletariado es muy semejante a la de Ottwalt. También en Ottwalt creemos que en estas consecuencias políticas de su método creador se manifiesta precisamente la raíz social de la elección de su método: el acercamiento al proletariado revolucionario, nacido de la crítica de la sociedad burguesa, que sin embargo —hasta ahora— sólo ha llegado a ser una crítica de la burguesía y no una identificación con la clase obrera, que por consiguiente se ha quedado a medio camino como crítica de la sociedad burguesa, que es mecánica y no dialéctica.

Casualidad y necesidad

La falta de dialéctica que hemos demostrado en la crítica que Ottwalt hace de la sociedad burguesa, ha de mostrarse a la fuerza en la representación de los

verdaderos portadores de la acción, en la conexión de estos personajes, esto es: en la composición, la fábula, y la estructuración. La intención —totalmente justificada— de Ottwalt es la de ofrecer un cuadro de conjunto de todas las ramas del aparato de justicia alemán. Con esta intención nos hace seguir la carrera de su héroe desde «estudiante de guerra» hasta un alto cargo de juez, con el fin de mostrar en el curso de la narración la justicia alemana desde todos sus lados. Este esquema de la composición y de la fábula se propone por una parte una presentación lo más completa posible de todas las ramas y etapas de la justicia alemana, que nos presenta realmente —desde la Facultad de Derecho hasta la ejecución de la pena—, mientras que por otra parte se intenta demostrar en el curso de este «desarrollo» la completa adaptación del protagonista, con sus temporales protestas, al sistema establecido. Ambos lados de composición y fábula están estrechamente ligados y son ejecutados con la misma sistemática —pseudocientífica. El «desarrollo» del protagonista está hecho de antemano como problema de aritmética. La novela se inicia con el héroe que ya está conformado en su completa adaptación, para pintar a continuación el mapa exacto con el camino que conduce a la citada situación. La composición queda planteada conscientemente como un problema de aritmética: al principio la tesis, luego la demostración. O bien como problema de ajedrez: las blancas juegan y dan jaque mate en tres jugadas. A esto corresponde la ordenación sistemática y casi pedante de los campos parciales de la justicia: es como una colección de mariposas, donde hallamos pulcramente ensartados —y con limpias inscripciones— los ejemplares del fiscal, del juez superior, del abogado capitalista, etc. La fábula está completamente adaptada a la composición. Con la misma pedantería sistemática el autor no sólo lleva al protagonista a través de estas etapas, sino que le confiere unas «vivencias» siempre en consonancia: en la Universidad un amorío con una obrera, una pequeña participación en el asesinato de obreros con ocasión de la revuelta de Kapp, tipos de estudiantes (miembros de corporaciones estudiantiles, un pobre arribista, un escéptico rico); durante su época de pasante de abogado relaciones con una judía «ilustrada», «de izquierdas», etc.; como juez de provincias ídem con una aristócrata ninfómana, amistades con diferentes tipos de terratenientes, etc. etc. Existe realmente todo lo que exige el contenido prescrito, todo está sistemáticamente ordenado, colocado en el lugar preciso. Queda excluida toda casualidad. No sucede nada que no estuviese prescrito por el esquema. Las blancas juegan y dan mate en tres jugadas.

Esta exageración mecánica de la necesidad se torna en lo contrario. «La casualidad no se explica aquí por la necesidad, antes bien la necesidad queda rebajada a la creación de lo meramente casual..., entonces la casualidad no queda elevada a la necesidad, sino que la necesidad se degrada a la casualidad».¹³ ¿Pero qué significa lo contrario: casualidad-necesidad, y su superación dialéctica para el método creativo de la Literatura? Intentaremos aclararlo más

13. ENGELS, Friedrich, *Dialektik der Natur*; loc. cit., p. 233 (el Ed.).

mediante un ejemplo concreto. En su última novela, *Resurrección*, Tolstoi eligió un tema que roza estrechamente el del libro de Ottwalt, pero lo configuró con un método creativo diametralmente opuesto. También Tolstoi nos da un cuadro completo de la justicia rusa. ¿Pero de qué manera lo hace? Ante todo la justicia es analizada ininterrumpidamente desde dos lados, desde arriba y abajo, desde dentro y fuera. Uno de los héroes es miembro de la clase gobernante, participa en la sesión del jurado, tan importante y decisiva para la acción, se esfuerza luego en reparar la injusticia allí cometida, etc. Sus experiencias, que vivimos con él, iluminan la justicia desde «arriba» y desde «dentro». La protagonista es la víctima de la justicia. Gracias a ella obtenemos la visión desde «abajo», vivimos la espantosa arbitrariedad y la rudeza bestial de la «justicia» zarista. Ambos héroes son personas vivientes, de carne y sangre. Tolstoi utiliza todos los medios para que el lector se interese con pasión por su evolución, su persona, su destino. Y al configurarlo en ambos personajes lo logra plenamente. En el curso de la acción —que es fascinante porque participamos íntimamente de ella— conocemos los más diversos tipos de víctimas y ejecutores de la justicia. Estos personajes son típicos, y en su conjunto nos ofrecen un cuadro mucho más completo del sistema judicial ruso, del que Ottwalt nos ofrece del alemán; pero en el aspecto material y del contenido ofrecen un cuadro completo y sistemático sin que la forma de la novela se desfigure en una pedantería sistemática. Para dar sólo un ejemplo, tanto Tolstoi como Ottwalt narran la ejecución de la condena. Pero en la obra de Ottwalt presenciemos algunas conversaciones de juristas que nos informan sobre la ejecución de la pena y una visita rápida de un juez en un campo de trabajo. Tolstoi configura el sufrimiento de los presos desde las celdas de la cárcel, hediondas y llenas de chinches, hasta el castigo corporal con sufrimientos reales de personas reales. O bien: Ottwalt habla mucho acerca de errores judiciales, de la arbitrariedad de la justicia, justicia clasista, etc. Pero únicamente habla de ello; nunca ofrece la cosa misma. En Tolstoi, en cambio, cuando el héroe, un aristócrata ruso, intercede ante una aristócrata en favor de una presa política en prisión preventiva durante siete meses, ésta accede a su petición con el fin de poder tener un *flirt* con él, y le escribe: «[...] he hablado con mi marido. Resulta que esta persona puede ser liberada inmediatamente. Mi esposo ya ha ordenado al comandante [...]», estas líneas muestran mucho mejor, con mayor fuerza y de manera más destructiva todo el carácter clasista de la justicia, que no cien páginas de datos y reflexiones (por muy auténtico que sea su material documental). ¿Por qué? Esta pregunta no se puede liquidar respondiendo que Tolstoi es «mejor escritor». Sería una evasión de la pregunta. Tolstoi es mejor escritor debido a que plantea la cuestión con mayor amplitud, con mayor universalidad, de forma más materialista y dialéctica que Ottwalt.¹⁴ En Tolstoi la justicia es una parte del proceso general. Hasta donde como escritor «de aquella protesta contra el avasallador capitalismo, contra la ruina y la expropiación

14. Aquí no se discuten los límites de Tolstoi. Me remito una vez más a los artículos de Lenin.

de las masas [...] expresa precisamente los rasgos especiales de nuestra revolución como una revolución campesina burguesa»,¹⁵ hasta allí y por cierto sólo hasta allí, configura el proceso social en su movida unidad y totalidad, hasta allí la justicia es para él sólo una parte de esta unidad y totalidad naturalmente dialéctica, hasta allí todo está en un vivo efecto cambiante entre individuo, clase, lucha de clases, y sociedad en general, hasta allí transforma todo lo casual de sus personajes y destinos en necesidad.

Tolstoi trabajó de manera mucho más soberana con la casualidad que Ottwalt. El hecho de que el príncipe en calidad de miembro del jurado haya de juzgar a un chica seducida por él y caída en la prostitución como consecuencia de esta seducción, constituye la coincidencia más extrema que se pueda imaginar. ¿Pero debido a qué la conjunción de estas circunstancias no confiere la impresión de casualidad, ni estorbo, en Tolstoi, mientras que en Ottwalt las partes más cuidadosamente motivadas quedan casuales? La diferencia está en la composición de la totalidad (que, como ya quedó demostrado, depende directamente de la ideología y en última instancia de la clase y posición en la lucha de clases que ocupa el escritor). Utilizando el destino puramente personal (pero típico) de sus personajes, Tolstoi quiere desarrollar una serie de cuestiones decisivas de su época. Configurando de este modo el vivo efecto cambiante de personas vivas entre sí y con la sociedad en que viven, con la cual tienen sus conflictos, configura al mismo tiempo la conexión viva y dialectal y la unión indisoluble de casualidad y necesidad. La casualidad no termina de ser casualidad, porque en ella se manifiesta la necesidad, y la necesidad no termina de ser necesidad, porque fue originada por una casualidad. (Piénsese en el ejemplo arriba citado de la presa política.) Engels subraya con especial énfasis las frases de Hegel, de que «lo casual tiene una razón, porque es casual, y que del mismo modo no tiene razón alguna, porque es casual; que lo casual es necesario, que la necesidad se determina a sí misma como casual, y que por otro lado esta casualidad es la necesidad absoluta».¹⁶ En Ottwalt, en cambio, la necesidad y la casualidad están frente a frente de forma rígida y exclusiva. El contenido conceptual del libro es de una necesidad rígida y mecánica; mecanicista, porque como ya se demostró, falta el efecto cambiante con el proceso general, la introducción de la parte dentro de la totalidad. En cambio, todo lo individual, toda persona, todo destino, todo acontecimiento es puramente casual. Es un ejemplo. Intercambiable a voluntad. Sustituible por cualquier otro ejemplo. La selección queda determinada a lo sumo por la casualidad de que precisamente estos casos pueden basarse documentalmente, o debido a la cantidad de ejemplos —evidentemente— mayor a la aquí demostrada de que Ottwalt dispone para ilustrar un artículo del sistema judicial. Debido a ello falta toda conexión entre los diferentes miembros y etapas de la serie de ejemplos que, disfrazados de personas, constituyen la novela. Mientras que en Tolstoi cada gesto tiene al mismo tiem-

15. LENIN, V. I. «Leo Tolstoi als Spiegel der russischen Revolution», en: LENIN, *Über Kultur und Kunst*, loc. cit., p. 100.

16. ENGELS, Friedrich, *Dialektik der Natur*; loc. cit., p. 234 (el Ed.).

po «un motivo» y «ningún motivo», gracias a lo cual vive, en Ottwalt la idea abstracta del todo está sobremotivada de forma mecanicista; todo lo individual sólo es necesario referido a este centro sin sentido, sin vida, inconcreto; todo lo individual es innecesario, no obligatorio como individuo; está dejado a la casualidad de forma igualmente unilateral y mecánica como la totalidad abstracta está dejada al criterio de la necesidad de forma unilateralmente mecánica.

Contenido y forma

Con lo expuesto anteriormente hemos vuelto al punto de partida, a la cuestión de contenido y forma. Decíamos que la exageración unilateralmente mecanicista conduce al experimento formal. Dimos la explicación mediante el análisis de problemas concretos. Lo resumiremos brevemente. La forma es aquí independiente del contenido, se le opone externamente, extraña, rígida; en todas partes se puede distinguir con claridad entre forma y contenido. Y en consecuencia, al igual que en todas las ocasiones en que se decide a llevar a cabo procesos generales, el materialismo mecánico se convierte en idealismo. Referido al campo literario, da paso a un experimento formal. Porque en la dialéctica materialista, con el vivo efecto de cambio dialéctico entre forma y contenido, lo que predomina es el contenido, el instante determinante de lo otro. A pesar de toda su actividad —dialécticamente necesaria—. independencia y automovilidad, la forma sólo es la esencia visible, sensible y concretizada del contenido. Y la forma y el contenido se mezclan continuamente, «de manera que el contenido no es nada más que el cambio de forma en contenido, y la forma no es sino el cambio de contenido en forma. El cambio es una de las más importantes determinantes». ¹⁷ Este cambio, que determina tanto la esencia del contenido como de la forma, sólo se origina cuando la totalidad dialécticamente movida es configurada de manera concreta con todas sus determinantes. En la paralizada independización de los instantes parciales también la forma y el contenido se paralizan frente a sí: la manera de representación se hace indiferente frente al objeto representado. Tal indiferencia destruye la unidad de contenido y forma; de esta manera conduce a la independización de la forma, al experimento formal, donde la exageración del contenido —deseada de forma materialista, aunque no mecanicista— no puede ser de ninguna manera un apoyo del principio materialista. Al contrario, precisamente dicha exageración es la esencia del experimento formal. La forma, que aquí no puede convertirse en la expresión configuradora del contenido, que no se puede identificar con el contenido, transformarse en contenido, ha de independizarse por su cuenta. La aplicación del método del reportaje a la novela, que se había proyectado para el mero realce del contenido, se desfigura en un experimento idealista de la forma.

17. HEGEL, *Enzyklopaedie*, 133. El hecho de que Hegel, como idealista, no destaque el contenido como transcendental, es natural.

Este hecho puede comprobarse con mayor claridad en la relación entre fábula y personajes. Es aquí donde —en una verdadera configuración— aparece con mayor fuerza el cambio de forma en contenido y viceversa. Si analizáramos el ejemplo anteriormente citado de Tolstoi desde este punto de vista, veríamos que los destinos de sus personajes son inseparables de su «psicología»: los caracteres se desarrollan con y a partir de estas acciones y sucesos, a consecuencia de tales acciones y sucesos; por otra parte, tales acciones y sucesos sólo existen como acciones realizadas precisamente por estas personas, como sucesos acaecidos precisamente a estas personas. Y el ámbito social de las personas, puesto que aparece en las acciones de personas vivas, puesto que se resuelve en acciones concretas de personas concretas, sólo se les opone como una potencia independiente hasta donde esto es la forma necesaria de manifestación del ámbito social en la sociedad capitalista. Es típico, pero de un modo que suprime lo individual y concreto en el doble sentido dialéctico, destruyéndolo, conservándolo, elevándolo a un nivel superior. Al contrario de lo que sucede en la obra de Ottwalt, donde, como ya demostramos, la composición es una sistemática ordenada de la justicia alemana. Esta afirmación podría ser demostrada con cualquier fábula. A tal fin Ottwalt elige la carrera de hijo de un juez desde su época de estudiante hasta la de alto magistrado. Pero esta «libre» elección del autor, su «experimentación» con la materia, aparece en cada una de las etapas. Debido a que se presentan, se discuten, se analizan y se examinan jurídicamente diversos aspectos del mismo material de actas en las diferentes etapas, la sucesión de éstas y la disposición del material son independientes de la acción y la composición, sigue las intenciones abstractas y jurídico-políticas del autor, no unidas a la acción. El acrecentamiento en la presentación del material sigue otros puntos de vista que la construcción de la acción. La acción de los personajes es también independiente. La misma carrera, que significa un viaje de estudios a través del sistema judicial, podría estar realizada por cualquier otra persona, y tanto más aún por cuanto el protagonista no es el protagonista «que viaja», sino el autor, quien escribe su reportaje sobre este «viaje de estudios». El protagonista —y mucho más aún los personajes secundarios— no es nada más que un objeto demostrativo para la presentación de contenidos objetivos. (También en este punto no se trata de defecto personal de Ottwalt. Todos los representantes de este método muestran la misma indiferencia de la representación frente al objeto representado. En Tretyakov, por ejemplo, aún aparece de forma más manifiesta que en Ottwalt. Tretyakov cuenta por ejemplo en su nueva novela¹⁸ la vida de un revolucionario chino en forma de autobiografía. Pero el narrador tiene de cinco a seis años en la época en que su padre, partidario de Sun-Yat-Sen, vuelve a casa y participa en la organización de la revolución china. El niño puede participar en una reunión. En ella, su padre hace un análisis de las diferentes corrientes dentro del partido revolucionario y analiza sus fundamentos sociales. Tretyakov representa todo esto

18. *Den-Schi-Chua*.

—a través de la memoria del chico, en el ambiente del chico— en el conciso lenguaje del partido, en forma de un discurso formalmente perfecto. O bien cuando el joven ya algo mayor describe un viaje en barco. Dice: «Inclinados sobre las correas o bien tirando esforzadamente de los cabos trabajan los *coolies*. No los vemos, no nos interesan.» Luego sigue un detallado análisis en el cual se constata que los hijos de los *coolies* no estudian en los institutos, etc. La manera de representar no guarda ninguna relación con lo representado.)

Sin embargo, en Ottwalt (de manera semejante a Upton Sinclair), precisamente esta falta de relación en el protagonista se convierte en el contenido y descubre, como ya hemos indicado, las raíces sociales de este método creativo. Desde el punto de vista de la composición y de la fábula, el carácter del protagonista es por cierto completamente casual, pero a la vez es un producto necesario por naturaleza de este método creativo y de las causas sociales que hacen valer el método. Incluso en conversaciones sobre el tema inestructurado, Ottwalt no es capaz de poner en movimiento su sistema judicial (como Upton Sinclair su capitalismo del petróleo), si no introduce algo de movimiento en su protagonista. Así pues, si éste fuese un verdadero representante de la actual justicia alemana, consciente de su clase, si fuese verdaderamente típico, el ambiente tendría que ser atípico. El autor tendría que introducir en cada etapa un nuevo interlocutor que tuviese dudas, remordimientos, vacilaciones, etc., frente a los cuales el protagonista presentaría su postura de clase consecuente. Queda claro que la forma contraria es la más favorable para él. El ambiente está constituido por típicos juristas clasistas, de los cuales el padre del «héroe» es el más consecuente. (También Upton Sinclair estructura, seguramente no por casualidad, de forma parecida.) En contraposición, su protagonista es un junco que se balancea, expulsado en teoría y en praxis, moralmente, de su ambiente, pero incapaz de romper con su clase; oscila sin ningún punto de apoyo entre «reflexión» y sometimiento, hasta que por fin se consuma su adaptación. Tales vacilaciones originan fácilmente el motivo y el tema de las conversaciones en las que se desarrolla y discute el material de reportaje. No se requiere una detallada explicación para ver con claridad que tales «héroes», aunque naturalmente no son idénticos a sus autores, reflejan con fidelidad su posición de clase. En el caso de Ottwalt o de Upton Sinclair se trata de intelectuales honorables procedentes de la burguesía, que no solamente viven con toda intensidad el envilecimiento de la burguesía, sino que aspiran a participar honradamente en el merecido hundimiento de la burguesía mediante su praxis, su producción. Y ven igualmente que el camino a tal fin es el camino hacia el proletariado. Pero en cambio no ven —aún— que la ruptura con la propia clase debe ser completa en todos los aspectos, también en el ideológico, que únicamente tal ruptura completa constituye la premisa para la fusión con la clase obrera, para la apropiación y la capacidad de utilización de la ideología del proletariado revolucionario, del materialismo dialéctico. Mientras que no se alcance tal situación, la base clasista de esos escritores será estrecha; son escritores extraños a la propia clase, pero no han quedado arraigados en la clase a la cual se quieren unir. De aquí resulta la abstracción, la rigidez, la falta de vida

y la insuficiencia de su visión del mundo. Se han enajenado de la «vida», de la vida cotidiana de la clase burguesa, la miran con crítica justificada. Pero al no tener acceso a la vida no política y no pública del proletariado, al ver la lucha de clases del proletariado sólo en sus resultados públicos sin tener en cuenta simultáneamente y en efectos cambiantes la verdadera vida de los trabajadores, que constituye la base de tales luchas, se forma en ellos la idea de que únicamente este resultado de la vida y de la lucha de clases que se vislumbra en la superficie de la vida pública constituye el único tema interesante de la literatura. Este desprecio de la «vida privada», que constituye —aunque no conscientemente— un signo general de las novelas de reportaje, es tan fetichista como la narración exclusiva de sentimientos y destinos privados mediante el psicologismo.¹⁹

En el vacilante «héroe» de Ottwalt —y de muchos otros— se expresa patentemente y de forma directamente subjetiva aquella posición de clase cuyas consecuencias hemos intentado demostrar a través de múltiples intervenciones en su configuración. Esta demostración, esta lucha contra el método creativo de Ottwalt, no significa una lucha contra Ottwalt. Por el contrario, es una lucha por Ottwalt: el intento de facilitar a este intelectual que aspira honradamente al proletariado su camino a la clase obrera.

19. No es posible relatar aquí las bases sociales de la aplicación del reportaje como método creativo de los escritores obreros. Tras ciertos parecidos del método existen sin duda algunas similitudes de la base del ser: la estrechez de la base clasista. Ésta nace sin embargo, en la mayoría de los escritores obreros, por tendencias sectarias —por ejemplo, la observación y descripción exclusivamente desde el punto de vista del funcionario—, por lo que produce, generalmente, defectos ultra-izquierdistas (sub-valoración de la dificultad del desarrollo de la revolución, etc.), mientras que la estrechez de la base clasista, que hemos analizado en escritores pequeño-burgueses próximos al proletariado, provoca generalmente tendencias derechistas.