GUILLERMO DE TORRE Y EL GESTO ELITISTA EN LA CULTURA DE MASAS

David Viñas Piquer
Universidad de Barcelona

En su conocidísimo ensayo *Sobre la norma del gusto* (*On the Standard of Taste*), David Hume se mostraba respetuoso con la variedad de opiniones y gustos en materia artística, pero dejaba claro que existía una delicadeza de gusto, un gusto refinado que sólo se adquiría tras un trato continuado con las grandes obras de la tradición. «La misma habilidad y destreza que da la práctica para la ejecución de cualquier obra –afirmaba–, se adquiere también por idénticos medios para juzgarla» (1998: 37). A los ojos de Hume, familiarizarse con las obras que han merecido la consideración de clásicas se convierte en un requisito indispensable para llegar a ser un buen crítico de arte y así lo declara en su ensayo:

> Alguien acostumbrado a ver, examinar y sopesar las diversas obras que han sido admiradas en las diferentes épocas y naciones, no puede por menos que evaluar los méritos de una obra que se le presenta y asignarle su lugar correspondiente entre las producciones geniales (1998: 39).

Lo que David Hume está diciendo aquí es que no todo el mundo está igualmente preparado para juzgar una obra de arte, pues las jerarquías se imponen de manera natural en este punto y sólo quienes han invertido el tiempo necesario en el estudio de la tradición artística y se han esforzado por conocer a fondo las obras que configuran esa tradición merecen ser escuchados cuando ejercen de críticos. Así de claro lo deja el propio Hume:

> Solamente pueden tenerse por tales a aquellos críticos que posean un juicio sólido, unido a un sentimiento delicado, mejorado por la práctica, perfeccionado por la comparación y libre de todo prejuicio; y el veredicto unánime de tales jueces, dondequiera que se les encuentre, es la verdadera norma del gusto y de la belleza (1998: 43).

Sobre la norma del gusto es un ensayo de 1757. Ese mismo año apareció la *Indagación filosófica sobre nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*, de Edmund Burke, precedido por un discurso "Sobre el gusto" en el que explícitamente se dice que si existen diferencias concretas entre gustos es porque existen distintos niveles de conocimiento acerca de lo que se observa y también distintas sensibilidades. Se da a entender así que un juicio crítico será más acertado cuanto mayor sea la formación cultural y mejor la sensibilidad natural o educada de quien lo emite.

Pensar así en la segunda mitad del siglo XVIII era una cuestión de sentido común. El *sensus communis* era precisamente para Kant un fundamento *a priori* sobre el que apoyar nuestros juicios estéticos, algo así como la garantía de que pudiera existir un juicio lógico, objetivo, sobre la belleza de los objetos y las obras artísticas. El placer desinteresado que proporcionan las obras de arte, que es el placer estético en estado puro, exige para Kant que todo juicio sobre esas obras, aunque descanse sobre fundamentos subjetivos, aspire a tener siempre una validez universal, y esa innata pretensión de universalidad es lo que permite pensar en la existencia de un fondo común a la humanidad en materia de juicios estéticos. Pero Kant sabía bien que el sentido común no es una norma real, sino una norma ideal. O sea, que lo que el sentido común viene a decir es que si a ciertas personas especialmente preparadas algo les parece verdaderamente bello *debería parecérselo* también a todo el mundo. Que la experiencia cotidiana pusiera continuamente de manifiesto la disparidad de gustos en todos los órdenes y hubiese que aceptar como una evidencia la relatividad del gusto no impidió, como vemos, que aparecieran varios intentos de poner ciertos límites a esa relatividad, intentos, en definitiva, de encontrar argumentos que legitimaran la idea de un Buen Gusto, sintagma que, como comentó Gadamer, remite a una «rara cualidad que distingue de los demás hombres a los miembros de una sociedad cultivada» (1996: 66).

Lo que en el siglo XVIII se planteaba como una cuestión de puro sentido común pasa a ser visto tiempo después como un razonamiento antipático, de una antipatía verdaderamente intolerable. Y acaso sea en el contexto de la denominada cultura de masas donde más claramente se aprecia este fenómeno, pues quienes en medio de esta nueva situación histórica han tratado alguna vez de enlazar con las ideas esgrimidas por algunas de las mentes más brillantes del siglo XVIII en favor de una

distinción clara entre el "buen gusto" y el "mal gusto" han sido vistos a menudo como antipáticos elitistas totalmente desfasados. Cuando en 1965 se publicó *Apocalípticos e integrados*, el célebre ensayo de Umberto Eco, lo que en gran medida se ponía de manifiesto era una reacción generalizada contra esos antipáticos, los apocalípticos, para quienes la cultura ha sido siempre y debería seguir siendo un hecho aristocrático sólo apto para gente verdaderamente refinada, de un gusto y una sensibilidad situados en las antípodas de la triste vulgaridad de las masas. Frente a ellos se sitúan los integrados, los simpáticos, que abogan por una democrática ampliación del campo cultural y celebran por todo lo alto que los *mass media* pongan los bienes culturales a disposición de cualquiera (Eco, 2003: 27-28). En realidad, esta separación tan radical entre inclusivos y excluyentes es frecuente en todos los ámbitos artísticos que han logrado marcar los límites de su autonomía, pues tras separar lo propio de lo ajeno se suele dar un paso adelante para averiguar qué es lo que verdaderamente vale la pena conservar en casa y qué es mejor expulsar de allí cuanto antes. En el campo literario, por ejemplo, cuando ya no fue necesario separar la literatura de otras experiencias sociales y de otros tipos de escritura se le otorgó a la crítica literaria la misión de distinguir con claridad entre las obras auténticamente grandes y las obras menores. Raymond Williams no olvida recordar que las obras malas o insignificantes contra las que se reacciona son las relacionadas con «la escritura *popular*» o, para más señas, con «la *cultura de masas*» (1997: 66). Siempre es posible llevar a cabo un análisis descriptivo, mucho más que valorativo, de ese tipo de obras y de la nueva manera de entender el arte de consumo masivo promovida por las nuevas condiciones sociales, pero muchos han preferido, más que describir, intervenir, y hacerlo con un tono polémico, arrogándose el derecho a llevar a cabo esa discriminación entre lo auténtico y lo falso a la que aludía Raymond Williams.

Entre esas voces tan sumamente antipáticas se encuentra la de Guillermo de Torre, que además de contar con el mérito indiscutible de ser el cuñado de Jorge Luis Borges –y, lamentablemente, para algunos ahí se termina su biografía–, consiguió ser en la vida otras cosas de cierto valor, como un inteligente historiador de las vanguardias (miembro, él mismo, del movimiento ultraísta), catedrático de literatura de la Universidad de Buenos Aires y autor de varios libros de teoría de la literatura y crítica del arte. Quizás una de las caras menos conocidas de este perfil tan polifacético es la que nos muestra a Guillermo de Torre como pensador de la cultura de masas, y en este sentido algunos artículos merecen ser destacados. Sobre todo estos: "Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos" (1954), "Dos riesgos del arte nuevo: el purismo y lo tendencioso" (1954), "El ocio futuro y la cultura de masas" (1957), "La aceleración del tiempo artístico" (1961) y "¿Adónde va el arte?"

(1962), todos incluidos, junto a otros que versan sobre distintas corrientes artísticas y sobre renombrados pintores y escultores contemporáneos, en un libro publicado por la editorial Edhasa en 1963 con el mismo título que el primero de los artículos citados: *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*.

En un estudio sobre Theodor W. Adorno, Martin Jay recuerda oportunamente que el término *cultura* abarca dos significados distintos: un *significado antropológico* (referido a todo un estilo de vida, a las costumbres, rituales, instituciones, ideas, etc., que pueden detectarse en el seno de una comunidad determinada) y un *significado elitista* (que identifica la cultura con una serie de disciplinas y actividades de orden intelectual, como pueden ser la filosofía, la literatura, el arte, la erudición, etc.) (Jay, 1988: 104). Las reflexiones de Guillermo de Torre sobre la cultura se centran fundamentalmente en el segundo de estos significados, el elitista, bastante más restringido que el otro. El detonante que le lleva a escribir acerca del impacto de la cultura de masas sobre la literatura y el arte en general viene determinado por lo que le parece una lamentable situación intelectual que «abarca extensos sectores del hemisferio americano» y cuya «resaca llega hasta las playas de Europa» (1963: 12). El diagnóstico no puede ser más pesimista: se ha producido «una regresión de la inteligencia y del gusto populares» y, en el ámbito de lo literario, el resultado es que «va surgiendo un nuevo tipo de lector: el lector que no lee» (1963: 12). Que no lee en serio, se entiende, que lee sólo –por ejemplo– las historietas cómicas con dibujos encuadrados y un lenguaje necesariamente conciso que se insertan en los periódicos. En opinión de Guillermo de Torre, acudir a estos *comics* que cada vez proliferan más –como escuchar la radio, ir al cine o ver la televisión– dispensa del esfuerzo que conlleva la lectura de una obra literaria y hace que la gente se acostumbre a no leer. Las consecuencias son entonces francamente desoladoras: «El entontecimiento multitudinario avanza» (1963: 12). Entre los "subproductos" de la cultura de masas, de Torre incluye cierta novela policíaca –la que sustituye la importante dosis de inteligencia que acompañaba al género en sus inicios por una violencia injustificada–, la ficción científica cultivada por los epígonos de H. G. Wells, el folletín cinematográfico y las novelas sentimentales a lo Margaret Michell. Y con estos referentes en la cabeza, escribe abiertamente: «Cultura de masas no significa la llegada al gran público, mediante un ascenso de niveles, de las obras de calidad, sino su suplantación por otras obras inferiores, especialmente fabricadas para ese gran público» (1963: 14).

Es obvio que, como tantos otros apocalípticos, Guillermo de Torre considera que los productos artísticos más claramente asociados a la cultura de masas son un síntoma de retraso cultural, un síntoma de barbarie. No es nada extraño, desde luego, que el reciente ensayo de Alessandro Baricco dedicado a analizar la

reacción negativa que en las mentes más conservadoras provocan los síntomas de la mutación que la cultura occidental está experimentando en los últimos años se titule *Los bárbaros*. Considerar un gesto de barbarie las innovaciones que no se terminan de comprender, o que sencillamente no gustan, ha sido una reacción habitual por parte de quienes han sentido alguna vez la necesidad de manifestarse acerca de los cambios culturales que tenían lugar en su época. Por supuesto, los bárbaros son siempre los responsables de estar provocando una degradación de la cultura, los que invaden todos los ámbitos imponiendo su discutible gusto y consiguiendo así que en todas partes se pierda lo que, hasta su llegada, se había considerado el rasgo más noble en cada asunto, "el alma" de todo. El "aura", diríamos en términos benjaminianos. Toda aldea saqueada por los bárbaros –piensan los gruñones apocalípticos– siente que su espíritu verdadero se esfuma, desaparece. Cuando Guillermo de Torre dice que poco a poco va apareciendo un nuevo tipo de lector que, curiosamente, es el lector que no lee, hace lo mismo que muchos de los que denuncian la presencia de los bárbaros en la aldea de los libros que, como ha observado Baricco, no es otra cosa que culpar a la cultura de masas de que la gente ya no lea y de que quien hace libros sólo piense en obtener beneficios. Baricco es de los que prefieren hacer el esfuerzo de describir y tratar de comprender una mutación histórica de tales dimensiones antes que dedicarse a enjuiciar los cambios detectados apelando a criterios tradicionales que podrían haber quedado desfasados, pero hay que tener en cuenta que él describe una realidad social que se corresponde con un estado ya muy avanzado de la cultura de masas y no podía esperarse la misma reacción por parte de quienes durante la primera mitad del siglo XX iban siendo testigos de la progresiva implantación de una nueva cultura y la consecuente desaparición de la anterior, la cultura de siempre. Entre quienes se encontraban en esa situación, lo más normal era mostrarse reacio a los cambios y tratar de combatirlos de una manera u otra. Que es justo lo que hace Guillermo de Torre en sus artículos. Tiene muy claro que existe una cultura auténtica que se encuentra seriamente amenazada por el avance imparable de las masas y que no hay que quedarse cruzado de brazos frente a esta situación. Precisamente termina uno de sus artículos –el titulado "La aceleración del tiempo artístico"– apelando a la responsabilidad que tienen los críticos en un momento tan delicado. Retomando la idea kantiana del desinterés artístico, dice que el artista –que «viene a ser, al cabo, alegremente irresponsable, jugador kantiano de una *finalidad sin fin*», tiene todo el derecho del mundo a «divertirse con la ambigüedad y aun con el sin-sentido», pero el crítico se encuentra en una situación muy distinta: «no puede evadirse: debe optar y definir, separando de una vez la luz de la sombra»

(1963: 115)[1]. Separar la luz de la sombra, las voces de los ecos, es lo que se propone Guillermo de Torre cuando con «violencia apenas refrenada» y «desdén sin disimulo» desliza sus críticas a la evolución que está siguiendo el arte en la cultura de masas (1963: 107). No puede soportar el conformismo generalizado que domina en el panorama cultural de su época –claramente dice que el conformismo «es impensable en arte, so riesgo de estancamiento o desaparición» (1963: 106)– y reacciona contra él adoptando la única actitud que le parece posible adoptar desde su posición de crítico literario y artístico, que no es otra que, para decirlo con sus propias palabras, «la actitud del opositor –siempre antipática, poblada de equívocos– o del aguafiestas o del exigente» (1963: 114). Este antipático y exigente aguafiestas quiere ejercer de agitador de conciencias porque tiene muy claro que, como crítico literario y crítico de arte, tiene el deber «de razonar y discernir, de establecer tablas de valores con toda objetividad y autonomía», y no puede «dejarse llevar de preferencias o rechazos ajenos», sino que tiene que mantenerse siempre «inmune a los contagios» (1963: 113)[2]. Así, eleva su voz tanto como puede contra «la consagración del mal gusto» que, a su juicio, se extiende por todas partes, dando paso no sólo a productos pseudo-artísticos pensados para el consumo de las masas, sino también a manifestaciones tan distintas entre sí –pero tan parecidas en su alejamiento del verdadero arte, según de Torre– como el *purismo* (que él define como «la suprema rarefacción del lenguaje expresivo») o lo *tendencioso* (con obras que subordinan los intereses específicamente artísticos a propósitos proselitistas) (1963: 34,42). Este último caso, el de la literatura tendenciosa, remite directamente a la doctrina del realismo socialista –vista por de Torre como «el peligro mayor que amenaza la pureza y dignidad del arte» (1963: 39)– y no deja de ser una manifestación vinculada a la sociedad de masas dado que, precisamente, para quienes defienden esta doctrina «el arte no es otra cosa que un medio de obrar sobre las masas» (1963: 41). En *Problemática de la literatura*, un libro de 1951, ya se había referido Guillermo de Torre a estas cuestiones y mostraba el mismo afán en señalar el gran peligro que conlleva la presencia de ciertas actitudes en el mundo del arte: «El formalismo de un lado, la tendenciosidad en el extremo opuesto, son fuerzas negativas y corrosivas, capaces asimismo de llegar a exterminar el arte literario» (1951: 342).

1.- En un pasaje de *Nuevas direcciones de la crítica literaria* insiste Guillermo de Torre en esa idea del compromiso ineludible con el que tienen que cumplir los críticos literarios: «Entiendo imposible inhibirse ante los juicios de valor, por muy flexibles y antidogmáticos que sean. Hay que comprometerse, no inhibirse ante las obras que merecen la pena, se entiende. Lo demás es perífrasis y paráfrasis» (1970: 189).

2.- En *El fiel de la balanza* deja claro Guillermo de Torre cuál es su ideal de la crítica literaria, un ideal consistente en «valoraciones justas y en su punto, tan lejos del panegírico como del vejamen; en suma, ni abstractamente desencarnadas, ni desprovistas de una osatura conceptual» (1970a: 8).

Pero ya al margen de excesos formalistas y de lo que ciertos regímenes totalitarios hagan o dejen de hacer con el arte, lo que a de Torre le preocupa de veras es que, con distintas finalidades, vayan prosperando tendencias artísticas que coinciden en facilitar que se haga en la esfera del arte algo que a él le parece imperdonable: «rebajar o adulterar la calidad de la obra» (1963: 41). Algunas de esas tendencias son propias de las sociedades masificadas y por eso Guillermo de Torre se suma a quienes consideran que la «falacia cultural de la llamada *cultura de masas*» está provocando una desnaturalización de la cultura y hay que dar la voz de alarma para intentar atajar este proceso antes de que se vuelva irreversible (1963: 56). En este gesto de rechazo a los productos artísticos de las sociedades masificadas radica en definitiva la esencia de la distinción social en el sentido que Pierre Bourdieu dio a este concepto, es decir, entendido como un conjunto de estrategias para marcar las distancias en materia de gustos artísticos. Precisamente el sociólogo francés deja claro que la voluntad de distinción «se define contra la estética de las clases populares» (2006: 56-63), así que no es nada extraño que Guillermo de Torre y muchos otros reaccionaran contra el arte popular que, en su época, empezaba a ser devorado por las masas y que estaba incluso sustituyendo el sentido genuino que había tenido siempre lo popular por la idea puramente cuantitativa –y puede que nada cualitativa– de la popularidad[3]. Ya decía Adorno que en la cultura de masas el consumidor de productos culturales no admira tanto el producto en sí mismo como su popularidad, que lógicamente emana del asentimiento colectivo de los compradores, lo que explica por qué «el mejor reclamo de todo producto cultural es el número de unidades vendidas o de espectadores» (Zamora, 2004: 86). Los entendidos en arte no podían al principio reaccionar de otra forma que en contra de una situación semejante. Se tardaría todavía algún tiempo –aunque no mucho– en reaccionar de otro modo, replanteándolo todo de arriba abajo. El ejemplo más obvio de esta posibilidad acaso sea el de Umberto Eco y su intento de dignificación –de «saneamiento», escribe él (2003: 75)– de los productos de la cultura de masas. A su juicio, lo que hay que hacer es enfocar el problema desde una casuística en la que entran en juego distintas modalidades de fruición, y así podrá entenderse –sostiene Eco– que no existe, en rigor, ninguna diferencia de tipo social o intelectual entre, por ejemplo, el lector de la poesía de Ezra Pound y el lector de novelas policíacas, ya que «cada uno de nosotros puede ser lo uno o lo otro en distintos momentos, en el primer caso buscando una excitación de tipo altamente especializado, en el otro una forma de distracción capaz de contener una categoría de

3.- Aquí es fácil acordarse de que el convencimiento de que los productos culturales de las sociedades masificadas eran el resultado de un férreo control, de una dominación cultural impuesta desde arriba, y no algo surgido espontáneamente del pueblo, de las propias masas, llevó a Adorno y Horkheimer a preferir la expresión "industria de la cultura" o "industria cultural" a la de "cultura popular" o "cultura de masas" (Jay, 1988: 112).

valores específica» (Eco, 2003: 74). Es importante observar que Eco niega cualquier jerarquía al respecto: no hay mayor dignidad en ninguno de los dos casos planteados. Lo que hay es otra cosa: ocasiones en las que a uno le apetece disfrutar de ciertas obras socialmente consagradas y ocasiones en las que le apetece disfrutar de otro tipo de obras que no han corrido la misma suerte desde el punto de vista de la consagración cultural. El peligro de esta argumentación es que parece reducirlo todo a un problema de consagración, de canonización. Así, lo que provoca «una excitación de tipo altamente especializado» y lo que provoca un efecto de «distracción» quedan situados en un mismo nivel de dignidad cultural, y la única diferencia entre estas modalidades tiene que ver con una cuestión externa, ajena a las obras mismas, y dependiente del gusto y los intereses particulares de quienes en cada contexto histórico-social tienen el control de la cultura.

Precisamente contra este argumento, y sus posibles variantes, reacciona Guillermo de Torre en algunos de sus artículos. En el titulado "El ocio futuro y la cultura de masas", por ejemplo, se plantea con gran preocupación la suerte que correrá la cultura en un momento en el que los avances de la técnica son vistos ya como el anuncio de una promesa de tiempo libre para muchísima gente. Al entrever esta situación, lanza al aire esta "pregunta inquietante": «¿Qué harán las masas si verdaderamente la técnica llega a libertarlas en tal grado de las tareas serviles?» (1963: 51). Si formula la pregunta con preocupación es porque de Torre cree que lo que hay que hacer con el ocio es «colmar positivamente su oquedad», y no lo que la cultura de masas promueve, que es justo lo contrario. Explícitamente afirma de Torre: «el ocio no puede llenarse con el vacío, y a ello equivalen, hoy por hoy, las distracciones *standarizadas*» (1963: 52). Esas distracciones standarizadas –Adorno y Horkheimer hablaron también de cómo «la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie», obteniendo como resultado un conformismo generalizado que «se contenta con la eterna repetición de lo mismo» (1998: 166 y 178)– podrían encontrar su tabla de salvación, y hasta su justificación, en el reconocimiento a esas distintas modalidades de fruición a las que apela Umberto Eco, pero como para Guillermo de Torre son en gran medida responsables de que se haya rebajado considerablemente la calidad de los productos artísticos nada puede justificarlas. Íntimamente conectada con esta reflexión está otra que se encuentra en el artículo titulado "La aceleración del tiempo artístico", en el que de Torre llama la atención sobre un fenómeno que le parece bastante peligroso: la rapidez con la que las nuevas obras literarias y las obras de arte en general consiguen ser aceptadas. Tradicionalmente, el proceso de canonización de las obras artísticas ha sido –acaso porque la prudencia así lo exige– un proceso lento, y ha habido que esperar a menudo pacientemente la llegada del reconocimiento

oficial. Sin embargo, en el caso de las últimas tendencias artísticas de su época –que es el caso de los productos más característicos de la cultura de masas pero también el de cierto arte abstracto, no figurativo– Guillermo de Torre advierte que muchas obras son canonizadas con «la rapidez del rayo» y «más allá de todo escrúpulo», y no le parece un síntoma esperanzador, precisamente (1963: 108). Todo lo contrario: lo que le parece es que muchos artistas se están apropiando «sin el menor esfuerzo por su cuenta, pero con todo descaro» de lo que otros han inventado antes «a lo largo de exploraciones arduas, de heroicos procesos estilizadores», y la gente no se da cuenta de que, por lo general, lo que se presenta como novedad artística no es otra cosa que el resultado de «recalentar o extremar fórmulas de estilos inmediatamente anteriores» (1963: 109). Imposible no recordar aquí lo que decían al respecto Max Horkheimer y Theodor W. Adorno:

> La novedad del estadio de la cultura de masas respecto al estadio liberal tardío consiste justamente en la exclusión de lo nuevo. La máquina rueda sobre el mismo lugar. Mientras, por una parte, determina ya el consumo, descarta, por otra, lo que no ha sido experimentado como un riesgo (1998: 178-179).

Así que sólo lo que garantiza el éxito –y se trata siempre de una garantía asegurada porque los riesgos ya se han corrido antes y los han corrido otros– se aprovecha en el nuevo arte. Esto explica por qué los artistas que siguen este procedimiento ven cómo sus obras reciben en seguida una buena acogida entre el público sin que nadie se tome ya las molestias de justificar con argumentos convincentes esta aceptación inmediata. Se actúa por pura inercia, «sin mayores rigores y discernimientos», asegura Guillermo de Torre (1963: 109). Esta falta de reflexión, esta aceptación tan sorprendentemente dócil de las nuevas formas del arte, le lleva a pensar que la auténtica novedad del fenómeno radica en «la evolución psicológica del público», sobre todo «en la ampliación y aun transformación de su capacidad reflexiva» (1963: 109).

Acaso sea este el momento de recordar que en 1895 había aparecido publicado el célebre estudio de Gustave Le Bon sobre la *Psicología de las masas*, donde se exponían –de forma brillante, según reconoció el mismísimo Freud– los principios fundamentales que regían la psicología del comportamiento colectivo, y no puede decirse que las masas salieran precisamente airosas de la situación. Una de las primeras cuestiones que plantea Le Bon en su ensayo es la de cómo, cuando los seres humanos forman una aglomeración, «la personalidad consciente se esfuma, los sentimientos y las ideas de todas las unidades se orientan en una misma dirección» y termina por formarse «un alma colectiva, indudablemente transitoria, pero que presenta características muy definidas», características que pueden ser muy diferentes de las que posee cada uno de los individuos que conforman el conjunto (2005: 27). La masa

tiene, por tanto, sus características propias, específicas, y están determinadas por una serie de causas. La primera de ellas, asegura Le Bon, «es que el individuo integrado en una masa adquiere, por el mero hecho del número, un sentimiento de potencia invencible que le permite ceder a instintos que, por sí solo, habría frenado forzosamente» (2005: 31). Además, cede a esos instintos fácilmente porque «al ser la masa anónima y, en consecuencia, irresponsable desaparece por completo el sentimiento de responsabilidad, que retiene siempre a los individuos» (2005: 31). Otras causas que determinan las características especiales de la masa están relacionadas con lo que Le Bon denomina el contagio mental y la sugestión, que es lo que hace que los sentimientos y las ideas se orienten en un mismo sentido y resulte siempre difícil tratar de ir en dirección contraria. Escribe Le Bon al respecto: «Las unidades de una masa que posean una personalidad lo bastante fuerte como para resistir a la sugestión son muy poco numerosas y las arrastra la corriente» (2005: 32). Parece lógico que quienes heredaron esta desalentadora imagen ofrecida por Le Bon de la psicología del comportamiento colectivo –y a juzgar por sus comentarios Guillermo de Torre es uno de los herederos naturales– se pusieran inmediatamente en guardia, pues nadie en su sano juicio podía permitir que se dejaran el arte y la literatura en manos de una masa irresponsable que funciona a través de un mecanismo tan poco reflexivo como es el puro contagio mental. Se trataba de una cuestión de sentido común. Y, en el fondo, del regreso del tradicional enfrentamiento entre el buen gusto y el mal gusto que, por mucho que intente ocultarse a veces, termina siempre por reaparecer, incluso en épocas en las que una supuesta corrección obliga a aceptar hipócritamente la existencia de una pluralidad de gustos entre los que no cabe establecer ningún tipo de jerarquía. Desde un punto de vista sociológico, sin embargo, las jerarquías siempre se imponen porque, como demostró Pierre Bourdieu en *La distinción*, inevitablemente las posibilidades se reducen a tres «universos de gustos»: el *legítimo* (que es el que se relaciona con las obras consagradas en una cultura determinada), el *medio* (que «reúne las obras menores de las artes mayores») y el *popular* (representado tanto por obras que, aunque de origen culto, han quedado «desvalorizadas por la divulgación», como por obras «totalmente desprovistas de ambición o de pretensiones artísticas») (2006: 13-15). Ni que decir tiene que el espacio reservado en esta clasificación a las obras representativas de la cultura de masas es el del gusto popular, ya sea porque son obras sin serias aspiraciones artísticas o porque han quedado totalmente desvalorizadas a causa de su extraordinaria divulgación. El propio Bourdieu explica en otro lugar que «el crédito atribuido a una práctica cultural tiende en efecto a menguar con el volumen y sobre todo con la dispersión social del público» (1997: 178). La razón es obvia: cuanto más se difunde una práctica artística más disminuye su valor simbólico. ¿Por qué? Pues porque al aumentar el número de los que pueden apropiarse de esa práctica

artística, disminuye su consideración como rasgo distintivo en el seno de una comunidad determinada. De modo que la obra que es consumida por todo el mundo sin distinción se queda ella misma precisamente así: sin distinción. O sea: sin el prestigio del que goza la obra bien valorada por los entendidos. De ahí que valor artístico o literario auténtico suela quedar asociado a una cantidad más bien reducida de obras. Es la manera natural de evitar el riesgo de la devaluación y lograr que el producto se mantenga en el nivel de lo excepcional. Claro que una cosa es la constatación sociológica de este fenómeno y otra muy distinta contribuir a él con continuas críticas a los productos artísticos que alcanzan una divulgación masiva, que es lo que a lo largo del siglo XX han hecho muchas voces bastante autorizadas para opinar en materia de arte. A medida que la cultura de masas iba generando sus propios productos artísticos, algunos sintieron la urgencia de aclarar las cosas y marcar inmediatamente una diferencia de niveles de dignidad cultural. Y esto es justamente lo que hace Guillermo de Torre de una forma bastante radical cuando, al considerarla como un simple y vulgar reflejo de la cultura superior, niega a la cultura de masas incluso el nombre de *cultura*, y se lo niega porque, a su juicio, «cultura, cabalmente, viene a significar superar niveles, y la cultura de masas, contrariamente, se le ofrece a su mismo nivel, y aun más bajo» (1963: 14). Aquí se nota especialmente que, para de Torre, no hay cultura posible sin un gran esfuerzo intelectual. Consecuente con este razonamiento, preferirá hablar de la "presunta" cultura de masas y la diferenciará claramente de la otra, la cultura auténtica, que está siendo invadida y que, visto lo visto, podrá considerarse «victoriosa si logra conservar algunos islotes inmunes» (1963: 17). La idea de que se está produciendo una gran invasión de los bárbaros está siempre presente, como se ve, en sus reflexiones. Y de hecho el comentario acerca de la ausencia de esfuerzo en la cultura de masas guarda un gran parecido con el diagnóstico que hace Alessandro Baricco sobre el descrédito que el esfuerzo como valor experimenta con la llegada de los bárbaros. Escribe Baricco al respecto: «el bárbaro ha dejado de creer que el camino para el sentido pasa por el esfuerzo, y que la sangre del mundo discurre en profundidades donde tan sólo un duro trabajo de excavación podría alcanzarla» (2008: 158). El surfista que se pasea con su tabla por la cresta de la ola, por la superficie del mar, substituye a la imagen del submarinista que baja hasta las profundidades y analiza con detalle lo que allí encuentra. Y es esta sustitución de lo profundo por lo superficial lo que ya Guillermo de Torre intuía como una gran amenaza. Una amenaza agravada todavía más por el contagio mental del que hablaba Le Bon como una de las principales causas de la propagación masiva de ciertas actitudes. Explícitamente alude Guillermo de Torre al «arrollador poder de contagio» y al «mimetismo –muy propio de esta época de masas» cuando intenta explicar el éxito, para él inmerecido, de algunos estilos artísticos (1963: 113). Tal

éxito no se debe –lamentablemente, dice de Torre– a que «la sensibilidad receptiva y la capacidad de comprensión del espectador medio se hayan ensanchado» y ahora mucha gente esté preparada para apreciar los productos artísticos; lo que ocurre es que, para no parecer ignorante en materia de arte contemporáneo, todo el mundo trata de ajustarse a un mismo patrón de comportamiento y ese mimetismo homogeneizador tan característico de la psicología de las masas exige fingir una capacidad comprensiva de la que en realidad muchas veces se carece, como se pone de manifiesto a menudo en el caso del espectador del arte no figurativo (1963: 113). Es una cuestión de prestigio social lo que está en juego en última instancia. Si mostrarse entendido en arte es un signo de distinción, hay que mostrarse entendido en arte. No puede ser más fácil. La paradoja, claro, es que resulta difícil distinguirse de los demás cuando todos persiguen la distinción y saben qué tienen que hacer (o fingir) para alcanzarla, pues al final todos los que se comportan así acaban pareciéndose irremediablemente. En otras palabras: nadie se distingue de nadie. El placer desinteresado del arte, la finalidad sin fin de la que hablaba Kant, queda entonces al margen de la experiencia artística, que se vuelve ahora una experiencia claramente interesada: las obras de arte sirven para proporcionar prestigio y es esa gran utilidad práctica lo que más se valora de ellas. Se confunde su valor con su valoración social. En su *Dialéctica de la Ilustración*, concretamente en el capítulo dedicado a "La industria cultural", Adorno y Horkheimer dieron ya cuenta de este fenómeno al escribir:

> Lo que se podría denominar valor de uso en la recepción de los bienes culturales es sustituido por el valor de cambio; en lugar del goce se impone el participar y estar al corriente; en lugar de la competencia del conocedor, el aumento de prestigio (1998: 203).

Como hemos visto, las observaciones que hace Guillermo de Torre al respecto apuntan también en esa dirección, y sobre todo muestran una gran preocupación por el hecho de que un fuerte impulso mimético desencadene entre la gente esa extrema docilidad que permite que entre en los reinos del arte prácticamente cualquier obra. Para paliar los efectos de este comportamiento irreflexivo que está en la base de todos los males a él sólo se le ocurre una solución, y sus continuas apelaciones a la importancia de la "educación estética" suponen una clara pista al respecto.

Pero antes de continuar con esta cuestión, es importante recordar un detalle interesante. En el número 3 de la revista *Diógenes*, en 1953, había aparecido el artículo de Dwight Macdonald titulado "Cultura de masas" y es con el pretexto de comentar –de parafrasear, a veces– este trabajo como aprovecha Guillermo de Torre para mostrar sus propias ideas sobre el tema tratado. El punto culminante de su reflexión llega cuando recuerda la solución propuesta por Macdonald para mejorar la situación con

tanto pesimismo descrita: «ampliar las *élites*» (1963: 21). No se trata –se apresura a aclarar de Torre– de crear una cultura minoritaria, un arte hermético sólo apto para especialistas, sino de lograr que emerja una élite intelectual que garantice el desarrollo de una cultura superior, de gama alta. En defensa de Macdonald, y en defensa propia, escribe en seguida de Torre:

> Digamos además que, contra lo que algunos pudieran sospechar, la defensa o justificación de las minorías selectas como sostenedoras de cultura no es un capricho de mandarines, ni una vanidad gremial. Quienes, desde otros ángulos, han pensado desinteresadamente sobre el mismo tema, no llegan a diferente conclusión (1963: 22).

En efecto, muchas otras voces –Guillermo de Torre no olvida citar aquí al Karl Manheim de *Libertad y planificación*– han defendido a capa y espada la necesidad de una élite rectora que oriente el gusto de la masa y de todos los autores que podrían citarse es obvio que el que a él le queda más cerca es Ortega y Gasset, sobre todo el Ortega de *España invertebrada* (1921) y de *La rebelión de las masas*, ensayo este último que, como es sabido, se publicó primero en varias entregas en el diario *El Sol* y apareció luego editado en forma de libro a finales de 1930. Decía Ortega en estos ensayos cosas como que «una nación es una masa humana organizada, estructurada por una minoría sobre una masa», e insistía en que «la acción dinámica de una minoría sobre una masa» es tan necesaria que si no se da esta situación se corre un gran riesgo. A saber: «donde no hay una minoría que actúa sobre una masa colectiva, y una masa que sabe aceptar el influjo de una minoría, no hay sociedad, o se está muy cerca de que no la haya» (1967: 107, 110). De hecho, la «biológica misión» de la masa no es otra, según Ortega, que «seguir a los mejores», pues únicamente cuando «la ejemplaridad de unos pocos se articula en la docilidad de otros muchos» –o, si se prefiere, cuando "los inferiores" siguen el ejemplo de "los mejores"– puede aspirarse a una sociedad perfecta (1967: 128-132). Cuando Ortega divide la sociedad en «masas y minorías excelentes» no está pensando en una diferencia entre clases sociales, sino entre "clases de hombres", por eso afirma: «Las minorías son individuos o grupos de individuos especialmente cualificados. La masa es el conjunto de personas no especialmente cualificadas» (1970: 64). Lo que en realidad separa a quien forma parte de la masa de quien integra el grupo minoritario de los exquisitos no tiene que ver con una sensación de inferioridad o superioridad, sino con una cuestión de autoexigencia, con la conciencia del esfuerzo que hay que invertir para mejorar en cualquier campo. Para Ortega, el "hombre medio" –el mediocre, digamos– es un conformista sin remedio, «se siente *como todo el mundo*» y no le angustia en absoluto saberse «idéntico a los demás», mientras que «el hombre selecto no es el petulante que se cree superior a los demás, sino el que se exige más que los demás, aunque no logre cumplir en su persona

esas exigencias superiores» (1970: 64-66). Que la mediocridad vaya imponiéndose en todas partes es lo que más indigna a Ortega, como se desprende de estas palabras suyas: «Lo característico del momento es que el alma vulgar, sabiéndose vulgar, tiene el denuedo de afirmar el derecho de la vulgaridad y lo impone dondequiera» (1970: 73). Tan convencido está de haber localizado el origen del mal, que repite esta idea a menudo.

Leyendo este tipo de comentarios se ve que la "rebelión de las masas" a la que se refiere Ortega es la rebelión contra la situación tradicionalmente considerada ideal en la que una minoría selecta tenía el control de la sociedad y la masa se limitaba a seguir las directrices de esa élite rectora. Negarse a respetar esa ley no escrita e invertir la situación hasta el punto de ignorar a los excelentes y tratar de imponer en el tejido social costumbres de cosecha propia es el gran pecado de las masas, de acuerdo con la mentalidad elitista que dicta estas ideas de Ortega y Gasset, ideas ampliamente seguidas por varios intelectuales españoles que insistieron algunos años después en tratar este tema. Francisco Ayala, por ejemplo, muestra una total afinidad con el filósofo madrileño en su libro *Razón del mundo*, publicado en 1944, y donde trata a fondo la cuestión –palpitante entonces– de la responsabilidad social de los intelectuales. Explica allí Ayala, dejando que asome con claridad su faceta de sociólogo, que en una sociedad masificada y organizada sobre el principio de la libre competencia económica lo lógico es que se fomente la aparición de un grupo minoritario que, gracias a los méritos de sus integrantes y por pura selección natural, destaca sobre el fondo común homogéneo que representa siempre la denominada "masa". Cuando el éxito social individual está tan vinculado al mecanismo de la *competencia*, hay una norma tácita que, según Ayala, termina siempre por imponerse: «la sociedad debe estar regida, en cada uno de sus campos, por el grupo selecto de los más capaces: es decir, por *élites*» (1972: 321). Como suele pasar en tantos otros casos, es frecuente que entre los elitistas se crucen guiños de complicidad y que unos salgan en defensa de otros, de ahí que Ayala no sólo muestre en un artículo su descontento al observar que el adjetivo *elitista* ha adquirido un marcado valor negativo por culpa de una «tendencia igualitaria radical (no en el sentido de igualdad de oportunidades, sino en el de nivelación por el más bajo rasero) que con nada estimulantes consecuencias se impone en todo el mundo» (1989: 541-542), sino que se molesta especialmente cuando se aplica ese adjetivo teñido de negatividad a Ortega y Gasset y el elitismo se convierte entonces en una grave acusación. Cuando eso ocurre, él intenta poner los puntos sobre las íes:

> Ortega hubiera podido responder: elitista, sí, y a mucha honra; pues de hecho su pensamiento político-social estaba montado sobre la teoría de la circulación de las élites desarrollada por el sociólogo italiano Wilfredo Pareto, en la cual encontraba la fórmula perfecta de una democracia fluida bajo grupos directores –las minorías selectas– en continuo proceso de renovación (1989: 542).

Como vemos, son varios los elitistas –y a mucha honra– que frente al avance imparable de la cultura de masas han intentado alguna vez atenuar el impacto, para ellos negativo, que el gusto masivo podía tener en los diferentes sectores sociales. Vinculado también al gremio de los antipáticos elitistas, pero aplicando su elitismo sobre todo al ámbito artístico y literario, se encuentra, como hemos ido viendo ya, Guillermo de Torre, cuyo diagnóstico sobre la cultura de masas no sólo coincide plenamente con el de Ortega y Ayala –a quienes explícitamente cita y, sobre todo en el caso de Ortega, abiertamente admira por el «profetismo impresionante» de sus ideas–, sino que, curiosamente, al tratar el tema utiliza a veces casi las mismas palabras que los otros. Lo vemos, por ejemplo, cuando se propone advertir acerca de los peligros «del igualitarismo que toma como rasero los más bajos niveles, al punto de que las mayorías asumen ahora, por momentos, los caracteres de *grupos privilegiados* y dictan sus gustos con más insolencia que pudo hacerlo en época alguna la más egoísta minoría, pero sin ninguno de sus miramientos y responsabilidades» (1963: 23). Al preocuparse más por cuestiones estéticas que por temas político-sociales, no es ya tanto un problema de ideas como de gustos y estilos artísticos y tendencias literarias lo que le interesa tratar a Guillermo de Torre, y lo que en concreto denuncia, y quiere demostrar, es que «la arrolladora y unificada sociedad de masas resulta fatal para el artista creador» (1963: 23). El predominio absoluto –«exclusivo y excluyente», escribe de Torre– del gusto de las masas en el campo artístico y literario tiene un efecto claramente nocivo sobre la cultura, pues la alarmante y creciente homogeneidad de un público mediocre prácticamente obliga a satisfacer las exigencias de un gusto medio cada vez más alejado de la auténtica calidad artística. Esa nivelación del gusto a la media que denuncia Guillermo de Torre es, de hecho, la regla implícita en todo medio de comunicación de masas, y es lógico que así sea si lo que se pretende es llegar a la mayoría de los ciudadanos al margen de los distintos niveles intelectuales que puedan ser detectados entre ellos. Ajustarse a un impreciso gusto medio, aunque sea en detrimento de la calidad, es sin duda el camino más eficaz para seducir al mayor número posible de consumidores de arte. Y cuando la calidad está de rebajas, es lógico que algunos nostálgicos –antipáticos elitistas, recordémoslo– protesten. Nostágicos, sí, porque como observó Umberto Eco al plantearse las razones que han llevado a la cultura de masas a estar "bajo acusación" con tanta frecuencia: «en el fondo existe siempre la nostalgia por una época en que los valores culturales eran un privilegio de clase y no eran puestos a disposición de todos indiscriminadamente» (2003: 53). Pero aunque esa nostalgia del gusto aristocrático exista en el fondo lo que

en la superficie se ve es una protesta legítima por parte de quienes en su momento sintieron que los *mass media* eran una gran amenaza contra los principios estéticos fundamentales de la alta cultura. Precisamente Guillermo de Torre ve como «uno de los síntomas más favorables» de su época ciertas «fuertes sacudidas de rebelión contra el conformismo mayoritario» que de cuando en cuando pueden detectarse aquí y allá, manifestaciones que van en realidad tanto contra una actitud conformista como a favor del «surgimiento de nuevas minorías, capaces de contrarrestar el avasallamiento de las antiguas mayorías gregarias, hoy transformadas en aludes masificadores, en rodillos de una nivelación implacable» (1963: 27-28). Pero se equivocan –asegura de Torre– quienes piensan que estas voces de alarma deberían servir para animar a los escritores a seguir la línea marcada por quienes parecen situarse «no ya sólo de espaldas al lector mayoritario o común, sino a todo posible lector» porque «ahílan hasta el límite su expresión y enrarecen sus intenciones»; se equivocan por lo menos tanto como quienes se sitúan en el extremo opuesto y aceptan el juego del rebajamiento deliberado de la calidad artística (1963: 30). La primera postura, abusivamente formalista, típica de las obras que se repliegan sobre sí mismas e impiden así que se dé la comunicación con el lector –«primordial deber de toda escritura», según de Torre–, supone un error porque «en lugar de reacreditar a las minorías, acumula sobre ella los recelos» (1963: 30). No estará de más recordar aquí que Bourdieu interpretó las reticencias y rechazos que provocan las obras de la alta cultura en quienes no suelen frecuentarlas no sólo como una reacción lógica debida a la falta de familiaridad, sino también como una respuesta relacionada con «un profundo deseo de *participación*, que la investigación formal frena de manera sistemática» (2006: 30). En efecto, frente a los malabarismos formales, frente al juego o experimentación con los recursos técnicos, ciertos espectadores y lectores se sienten excluidos y reaccionan sublevándose.

En cuanto a la otra posibilidad apuntada por Guillermo de Torre, la de las rebajas, también las reflexiones de Bourdieu pueden ayudar a entender la lógica que lleva a tantos críticos a rechazar todo lo excesivamente simple, lo fácil, lo poco costoso culturalmente. Según el sociólogo francés, «para los ostentadores del gusto puro todo lo que ofrece unos placeres demasiado *inmediatamente accesibles* queda desacreditado y esos placeres pasan de inmediato a ser considerados "*infantiles* o *primitivos*" (por oposición a los placeres diferidos del arte legítimo)» (Bourdieu, 2006: 496). De hecho, ya Adorno había observado que en la cultura de masas los consumidores de productos culturales buscan sobre todo escapar del aburrimiento, evadirse, pero sin tener que invertir un gran esfuerzo, más bien dejándose arrastrar por lo fácil, por lo más superficial, de manera que, en este contexto, divertirse significa básicamente «que no hay que pensar» (Cfr. Zamora, 2004: 88). Desde esta perspectiva, se entiende bien

que Guillermo de Torre diga que quienes deliberadamente aceptan el juego de rebajar la calidad sólo logran «los más vulgares sucedáneos» artísticos. Así que ninguna de las opciones apuntadas es acertada. Con claridad lo afirma Guillermo de Torre:

> Ninguno de esos dos extremos, ni el rebajamiento deliberado del arte ni su rarificación desmesurada, resuelven el problema central de la comunicación, como tampoco pueden reintegrar a las minorías rectoras en sus funciones (1963: 32).

Reintegrar a las minorías en sus funciones, devolverles el crédito que han perdido: ése es para de Torre el objetivo fundamental. Para conseguirlo, cree que el único camino posible consiste en lograr «obras de minorías para las mayorías», es decir: «un arte de calidad, minoritario por sus rigores y perfecciones, pero mayoritario en cuanto a su último alcance» (1963: 32). En el mismo sentido hablaba Francisco Ayala de una «alta cultura de masas» (1990: 344). Claro que una cosa es anunciar una meta ideal y otra distinta, muy distinta, es saber cómo alcanzarla, de ahí que de Torre la presente como una esperanza "utópica", aunque le parezca detectar ya algún síntoma que la hace factible:

> Entre las resacas de las masas y las sustracciones de las minorías, es advertible cómo van constituyéndose en todo el mundo grupos cada vez más influyentes de *élites*, curiosas de lo nuevo allende de su novedad, gustadoras de calidad, difusoras de las expresiones artísticas e intelectuales auténticas (1963: 33).

Depositar la esperanza de salvación en las *élites* supone el gesto elitista por excelencia y deviene desde luego un gesto antipático en una época en la que, como ya vieran Horkheimer y Adorno, «pericia y competencia específica son proscriptos como presunción de quien se cree superior a los demás, cuando la cultura ha distribuido tan democráticamente sus privilegios entre todos» (1998: 178). Malos tiempos, pues, para el elitismo. Y, sin embargo, de Torre se mantuvo firme en su postura y hasta exigía «una plena conciencia de las *élites* para evitar ser arrolladas» (1963: 33). Así lo explica él mismo:

> Pues la ola de las masas no tiene bajamar previsible, y a lo más que podemos aspirar es a que no rebase sus límites actuales, encontrando frente a nuevos avances, la resistencia, el muro de contención de esa minoría, que si no inmensa –como la supuso un poeta– puede ser también muy cuantiosa y sólida (1963: 33).

El problema urgente era, claro, dónde encontrar ese muro de contención. En un artículo publicado en 1956, titulado "El escritor en la sociedad de masas", Francisco Ayala lo dejaba muy claro. Igual que Guillermo de Torre –son muchas las coincidencias entre ambos autores–, Ayala se mostraba allí absolutamente convencido de lo imprescindible que resulta la educación del gusto como requisito

previo para la socialización de la cultura, pero lamentaba que nadie ejerciera de educador, que nadie cumpliera con la función de guía, y que las consecuencias de ese vacío fueran nefastas: la sociedad entera –afirmaba–, «a falta de guía intelectual adecuada, se mueve sin dirección y sólo por el impulso adquirido» (Ayala, 1990: 355). Ese moverse sin rumbo, dejándose llevar por un efecto mimético altamente contagioso, sumado a un imprudente gesto nivelador que lleva a ajustar todo esfuerzo creativo a un supuesto gusto medio, es lo que, según Guillermo de Torre, está haciendo tanto daño al arte y a la literatura, pues conduce a un notorio descenso de la calidad en favor, eso sí, de un largo alcance. Pero ese largo alcance puede obtenerse también por otro camino o al menos esa es la gran esperanza sobre la que descansan las reflexiones de Guillermo de Torre. Acaso sean estas las palabras que mejor resumen su tesis al respecto: «el arte no se hace asequible a las masas rebajando su calidad, sino elevando el nivel mental de aquéllas» (1963: 41-42). Y ahí es donde asoma la curiosa simpatía del antipático, pues lo que con estas palabras se está diciendo es que ha de activarse en la sociedad un proyecto de educación estética para conseguir que las obras de arte sean verdaderamente inteligibles para la mayor parte de gente posible. Si esta utopía llegara a materializarse, seguramente se demostraría que el gesto elitista por excelencia implica la supresión del elitismo, culmina en su desaparición, pues lo que en última instancia significa ese gesto es que la sociedad tendría que alcanzar un punto en que las élites ya no fueran necesarias. Y quien no simpatice con esta meta ideal tal vez merezca más que nadie que lo llamen antipático.

Bibliografía

ADORNO, T. W., y HORKHEIMER, M. (1998): "La industria cultural", en *Dialéctica de la ilustración*. Madrid, Trotta.

AYALA, Francisco (1972): *Razón del mundo*, en *Hoy ya es ayer*. Madrid, Moneda y Crédito.

— (1989): "Ortega y Gasset: su imagen, su estilo", en *Las plumas del fénix*. Madrid, Alianza.

— (1990): "El escritor en la sociedad de masas", en *El escritor en su siglo*. Madrid, Alianza.

BARICCO, Alessandro (2008): *Los bárbaros*. Barcelona, Anagrama.

BOURDIEU, Pierre (1997): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.

— (2006): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.

DE TORRE, Guillermo (1951): *Problemática de la literatura*. Buenos Aires, Losada.

— (1963): *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*. Barcelona, Edhasa.

— (1970): *Nuevas direcciones de la crítica literaria*. Madrid, Alianza.

— (1970a): *El fiel de la balanza*. Buenos Aires, Losada.

ECO, Umberto (2003): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Tusquests, 1965.

GADAMER, Hans Georg (1996): *Verdad y método I*. Salamanca, Sígueme.

HUME, David. (1998): *La norma del gusto y otros ensayos*. Barcelona, Península.

JAY, Martin (1988): *Adorno*. Madrid, Siglo XXI.

LE BON, Gustave (2005): *Psicología de las masas*. Madrid, Morata.

ORTEGA Y GASSET, José (1967): *La España invertebrada*. Madrid, Revista de Occidente.

— (1970): *La rebelión de las masas*. Madrid, Revista de Occidente.

WILLIAMS, Raymond (1997): *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.

ZAMORA, José Antonio (2004): *Th. W. Adorno. Pensar contra la barbarie*. Madrid, Trotta.