

**El derecho a lo nuevo  
Otra lectura de la modernidad en  
la literatura española (1613-1927)**

Ana Davis

---

Davis, Ana.

El derecho a lo nuevo : otra lectura de la modernidad en la literatura española (1613-1927) / Ana Davis.-- Murcia : Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2025.

260 p.-- (Editum. Signos)

ISBN 978-84-10172-54-8

Literatura española-Siglo 17º-20º-Historia y crítica.

Generación del 27 (Literatura)

Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

82(460)“16/19”

---

1ª Edición 2025

*Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.*

© Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2025



UNIVERSIDAD  
DE MURCIA



ISBN: 978-84-10172-54-8

Depósito Legal: MU 687-2025

Impreso en España | Printed in Spain

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia

Campus de Espinardo. 30100-MURCIA

# Índice

<b>Introducción</b>	11
<b>1. La historia de la literatura como secularización. El hechizo de lo nuevo</b>	27
<b>2. La novedad es hija del tiempo: antiguos y modernos en la querrela gongorina</b>	53
<b>3. Lo nuevo como plusvalía: las vanguardias primigenias</b>	93
<b>4. Del derecho a lo nuevo al reclamo por lo fugaz. Los ultraísmos y la Cultura del 27</b>	167
<b>Epílogo</b>	239
<b>Bibliografía</b>	243



Agradezco a Carlos García su tiempo, apoyo y comentarios, siempre rigurosos. A Jordi Gracia, por su lectura atenta, interés y consejos motivadores.

Y a Pablo Sánchez, porque fueron sus críticas mordaces las que impulsaron esta publicación.



# Introducción

Al iniciar *La historia de la literatura como provocación* ([1969]), Hans-Robert Jauss afirma que el propósito de la modernidad ha sido legitimar su «derecho propio a lo nuevo» (1976: 14). La labor del historiador de la literatura moderna sería, por tanto, dilucidar lo nuevo, no solo como categoría estética, sino también, y sobre todo, como categoría histórica, al describir las etapas que vislumbran un cambio de horizonte en la comprensión estética del devenir de la evolución literaria<sup>1</sup> (1976: 8-9). Al definir la modernidad como un derecho adquirido que se aplica en la práctica estética, Jauss se centra en la producción de la obra de arte como un derecho «propio», es decir, «autoconcedido», sin necesidad de una autoridad ajena que lo legitime. La tarea del historiador es entonces servir de «juez» que dictamine a posteriori esa aplicación del derecho; un juez que tiene en cuenta las voces ajenas que, desde la aparición de cualquier obra literaria, han participado en esa cadena de recepciones —recepciones favorables, negativas, indiferentes, inmediatas, diferidas, etc.— La perspectiva diacrónica y sincrónica en simultáneo sería el método idóneo para el estudio de la historia de la literatura y es lo que Jauss aplica tanto en el estudio mencionado como en *Las transformaciones de lo moderno* ([1989]).

Es en *La historia de la literatura como provocación* donde el crítico alude a la reactualización de Góngora, operada a principios del siglo XX, momento en que se restableció el significado virtual de la poesía gongo-

---

1 Jauss: «...la dimensión histórica de la literatura (...) solo podrá recuperarse si el historiador de la literatura descubre puntos de intersección y hace resaltar unas obras que articulan el carácter de proceso de la evolución literaria en sus momentos de la historia y en las separaciones de las diversas épocas: (...) aquello que surgió del acontecimiento y aquello que (...) constituye el conjunto de la literatura como historia previa de su manifestación actual» (1976: 200).

rina porque se había alcanzado el horizonte que abre el camino para su plena comprensión<sup>2</sup> (1976: 193). Partiendo de Jauss, nuestro estudio se centra en el ámbito hispánico, en concreto, en el papel que la Cultura del 27 adquirió en este proceso<sup>3</sup>. Dicha recepción, tan conocida y analizada por la historiografía, vislumbra y pone en tensión ciertas complejidades a la hora de definir y caracterizar la vanguardia —la española, en este caso—. Por ejemplo, cómo se explica que un grupo de jóvenes escritores, impulsados por el derecho propio a lo nuevo y por el necesario rechazo de las convenciones pasadas, homenajee y canonicé a un poeta del Siglo de Oro. No deja de ser un gesto significativo y casi anacrónico, aunque ya se ha señalado que aquello con que se identificaban estos jóvenes era el formalismo de Góngora (Paz, 1998: 205). Pero al margen de esas afinidades, surgen ciertos interrogantes, en términos de Jauss: ¿cómo legitimar la novedad después de la eclosión vanguardista primigenia, es decir, los ultraísmos<sup>4</sup>? ¿Por qué acudir a una autoridad del pasado? ¿Es Góngora una autoridad? ¿Ante qué juez se alza esa generación? Asimismo, una cuestión que todavía puede seguir siendo ampliada, ¿por qué es la Cultura del 27 una vanguardia si se produce después de otra vanguardia? ¿Puede la vanguardia repetirse, y en un tiempo tan breve? Y si ambos, Cultura del 27 y los ultraísmos, son vanguardia, ¿cómo se define una noción que abarca estéticas tan distantes, en forma y contenido?

---

2 Aunque Jauss haga referencia a las vanguardias en general, en realidad la recuperación del poeta cordobés se inició un poco antes y por parte de los simbolistas franceses (por ejemplo, Verlaine) quienes los equiparan a la figura de Mallarmé. Y es gracias a ellos que Rubén Darío descubre a Góngora y lo «recuerda» a sus compatriotas españoles a principios del XX.

3 Seguimos la recomendación de Andrés Soria Olmedo (2010) quien, partiendo de la reiterada insistencia de dejar atrás la categoría de «generación», sugiere la expresión de «Cultura del 27» para aludir, no solamente a la nómina de poetas canónicos incluidos por la historia oficial, sino también a diversos fenómenos que definen esos años: la Residencia de estudiantes; la centralidad del pensamiento de Ortega y Gasset y la *Revista de Occidente*; la serie de homenajes gongorinos en Madrid, Sevilla y Córdoba; las revistas fundadas por Gerardo Diego en Santander, etc. (2010: 34).

4 Empleamos el plural porque, como demuestra Carlos García (2020), no hubo un ultraísmo sino una suma de ismos en torno al Ultra durante 1919 y 1923 —el de Sevilla, el de Madrid, el de Oviedo, el de Mallorca, el de Buenos Aires, etc.—

Sabemos que el caso español no es aislado pues estas preguntas surgen también en otros contextos de la literatura hispánica, como en el caso mexicano, cuando la crítica se cuestiona por el carácter vanguardista del grupo Contemporáneos en relación con la vanguardia de los estridentistas. Nuestra elección del caso español está impulsada, en primer lugar, por la favorable recepción de Góngora ya mencionada; en segundo lugar, porque es en Europa donde empieza a emerger la vanguardia en lengua castellana con la presencia de un poeta chileno, Huidobro, y es con los españoles con quienes se desata la famosa polémica acerca de la invención del creacionismo y de la hipotética publicación de *El espejo de agua* en 1916 (véase al respecto: Costa y Admussen, 1972; Truel, 1978; Concha, 1980; Teitelboim, 1993; Goic, 2003; Rojas, 2004; Casado, 2005; Barón, 2007; García, 2018; Virtanen, 2019; Morelli, 2023 y Fernández, C. 2024). Y el debate entre la paternidad del creacionismo entre Huidobro y Reverdy es una batalla manifiesta por el derecho propio a lo nuevo.

Pero el argumento fundamental que nos mueve a centrarnos en el caso español es que, a diferencia del mexicano o de otros ismos latinoamericanos, los ultraísmos han sido eclipsados por la Cultura del 27 por numerosas razones ya apuntadas por la crítica y que intentaremos ampliar: la figura de Dámaso Alonso, quien le otorgó un protagonismo al 27 en detrimento de los ultraísmos; el poeta Gerardo Diego, quien se inició en el Ultra pero se desmarcó tempranamente de él y lo borró de la historiografía en su conocida *Poesía española. Antología 1915-1931* (1932); la fugacidad de la vigencia de los ultraísmos frente a la mayor pervivencia de la Cultura del 27, y que llevó a la mayoría de la crítica a concluir que el primero fue un proyecto fracasado mientras que la segunda triunfó por su trascendencia posterior. Y, en último lugar pero fundamental, la escasez de poemarios ultraístas en comparación a la Cultura del 27, en términos cuantitativos y cualitativos. Desarrollaremos estas cuestiones en relación con el derecho a lo nuevo y la teoría de la recepción de Jauss, partiendo de los estudios previos sobre ultraísmo: Torre (1925 y 1965), Peña (1925), Videla de Rivero (1971), Barrera López (1987 y 1997), Bernal

(1988 y 1995), Morelli (1991), Díez de Revenga (1995), Valcárcel (1998), Aullón de Haro y Pérez Bazo (2000), García, M. A. (2001), Osuna (2005), Jiménez Millán y Soria Olmedo (2010), Bonet (2012), Alcantud (2014), Corsi (2014), Rojas (2016), Soria Olmedo (2016); Anderson (2017, 2018, 2020 y 2023); García, C. (2020 y 2023) y Corsi y Mojarro (2023)—. Y, asimismo, sobre la Cultura del 27: Dehennin (1962 y 1987), Castellet (1969), Rozas (1978), Geist (1980), Jauralde Pou (1980), Rozas y Torres Nebrera (1980), Rodríguez, J. C. (1980), Gullón y Gullón (1981), Calvi y Morelli (1991), Morelli (1997), Narbona (1997), Díez de Castro (2001), García, M. A. (2001), García Martín (2001), Díez de Revenga (2004 y 2016), Anderson (2005), Soria Olmedo (2007), Jiménez Millán y Soria Olmedo (2010), Bernal (2011), Neira Jiménez (2018) y García, C. (2020).

Los interrogantes mencionados impulsaron la presente investigación, cuyo objetivo general es analizar el derecho propio a lo nuevo de la modernidad entendida desde su acepción de larga duración según la crítica especializada en vanguardia europea: Arnold Hauser ([1951]), Renato Poggioli ([1964]), Theodor Adorno ([1970]), Paz ([1972]), Matei Călinescu ([1977]), Marshall Berman ([1982]), Jürgen Habermas ([1985]), Peter Bürger ([1987]), Antoine Compagnon ([1990]), Perry Anderson ([1998]), Juan José Sebreli (2000), Milton Cohen (2004) y Alain Badiou ([2005]). Estos críticos definen la vanguardia como el último y más radical estadio de la modernidad de la revolución iniciada en el siglo XVI, de ahí que algunos —como Jauss y Călinescu— analicen las vanguardias en el contexto de la querrela entre clásicos y modernos.

Con el fin de repasar sus postulados, partimos de un estudio reciente de Luciana Del Gizzo (2023a) quien, centrándose en la vanguardia latinoamericana, describe y analiza este debate sobre la modernidad como larga duración, en la cual las vanguardias ocupaban un papel central para dar cuenta de cómo el discurso de la posmodernidad condiciona los abordajes de las mismas. Su propuesta es revisar las lecturas que, a partir de los años sesenta aproximadamente, distintos críticos profundizaron en el concepto

de lo moderno a través de la vanguardia como un proyecto fallido en diversos aspectos: por su incapacidad a oponerse al capitalismo y a secularizar el arte de manera total; por no haber incluido el arte plenamente en la vida cotidiana ni haber eliminado los espacios que lo mantenían en un estatus sagrado, como el museo; por no haber liquidado definitivamente la noción jerárquica y canónica del arte, etc. Todos estos aspectos, como es sabido, habían sido ya denunciados anteriormente por pensadores de izquierda como León Trotsky ([1923]) y Jean-Paul Sartre ([1948]), pero la nueva mirada posmoderna, si bien es menos sesgada, no ha dejado de ser crítica hacia la vanguardia. Uno de los estudios más determinantes, todavía hoy, es la conocida teoría de Peter Bürger que concluye, entre otras cuestiones, que la vanguardia no fue capaz de eliminar completamente la Institución Arte.

...su incapacidad para reintegrar el arte a la praxis vital acarrea la subsistencia de la institución arte como algo separado de la praxis vital (...). *Todo arte posterior a los movimientos históricos de vanguardia no puede negar sencillamente el estatus de autonomía y creer en la posibilidad de un efecto inmediato* (1987: 114) (cursiva nuestra).

Bürger y otros críticos aciertan en su diagnóstico pero al aludir al fracaso de la vanguardia olvidan el papel histórico que cumplió en su día: reivindicar el derecho a lo nuevo pero con la particularidad de hacerlo a través de lo que aquí denominaremos como «derecho propio a lo fugaz». Es en esta diferencia donde intentaremos situarnos para ejemplificar, en el contexto español, el modo en que las vanguardias primigenias —los ultraísmos en nuestro caso— hubieron de sucumbir para triunfar, dando cabida a una segunda fila de vanguardia que moderó su fugacidad y logró una mayor trascendencia historiográfica posterior —la Cultura del 27—. Esto, que la crítica en general lee como fracaso, es precisamente lo que Del Gizzo reclama como un paradójico éxito:

El sacrificio agónico (...) fue la condición de su trascendencia: gracias a la autoconciencia histórica, asumieron su transitoriedad y su posterior extinción, lo que permitió que su propuesta para interferir el desarrollo de lo poético se propagara como una influencia anónima y persistente en las generaciones posteriores. El fracaso de la vanguardia es así parcial (2017: 241).

En el ámbito hispánico resultan especialmente significativos, a este respecto, los dos conocidos libros que Guillermo de Torre dedica a las vanguardias europeas en el temprano año de 1925 y, luego, desde otro ángulo (posmoderno) de enunciación, en 1965, con la distancia temporal de cuarenta años que indudablemente condiciona su mirada<sup>5</sup>. Mientras que, en *Literaturas europeas de vanguardia*, Torre homenajeara el ya finalizado ultraísmo, al cual equipara con los ismos europeos, en *Historia de las literaturas europeas de vanguardia* admite menos alcances verdaderamente vanguardistas del movimiento, minusvalorándolo. De ahí que tendremos como eje sus dos perspectivas, si no antitéticas, muy distantes, a la hora de acercarnos a los ultraísmos.

Para ello, debemos hacer una distinción, que Bürger no hace porque el centro de su interés lo ocupan sobre todo el expresionismo y el dadaísmo, entre las vanguardias primigenias y aquellos ismos o movimientos posteriores que la historiografía también califica de «vanguardia», aunque en ocasiones sin especificar del todo esta contradicción de ser «vanguardia después de una vanguardia». Al emerger en primera fila, las vanguardias primigenias abanderan el derecho propio a lo nuevo mediante lo que definiremos como derecho a lo fugaz, esto es, el modo de legitimar la categorización histórica del arte en su estadio más radical. Las vanguardias de «segunda fila», en términos puramente cronológicos, serían aquellas que, eludiendo o rechazando ese derecho a lo fugaz, se reapropian y restituyen el derecho propio a lo nuevo, realizando así un salto a la modernidad pre-vanguardista que, en parte, es retrógrado, pero también moderno, en una ambivalencia a veces difícil de especificar. La vanguardia primigenia, por su carácter efímero, sería la cresta de una ola a punto de romper mientras que las vanguardias que le siguen son los restos de ese estallido y un retorno a la calma que decide, sin embargo, avanzar. En dicho avance, la

---

5 Para más información sobre las condiciones de escritura de ambos libros, véase la reciente biografía de Torre, *El orden del azar*, de Domingo Ródenas (2023b).

Cultura del 27 tomó por bandera la figura de Góngora para legitimar, paradójicamente, ese derecho a lo nuevo, de ahí nuestro interés por revisar esa operación desde la teoría de la recepción de Jauss y la modernidad como larga duración. Partiremos pues de la polémica gongorina pero leída desde la perspectiva de Jauss, como querrela entre clásicos y modernos, y teniendo en cuenta la noción de modernidad como larga duración, para analizar cómo evoluciona el derecho a lo nuevo en el ámbito hispánico y cómo eclosiona en las vanguardias.

De esta manera, intentaremos poner en diálogo obras alejadas histórica y espacialmente entre sí, pero que tienen en común una discontinuidad propia de lo moderno, y que proyectan movimientos e itinerarios que se entrelazan y superponen. Se pretende poner de manifiesto de qué manera las distintas crisis de la modernidad, que generan problemáticas de diferente índole, pueden llegar a cambios nuevos en el campo literario. Porque la modernidad se caracteriza por una serie de problemáticas intermitentes que cuestionan diversos aspectos de lo social y del arte de manera no totalmente consciente —si lo fuera, no sería una «crisis» sino simplemente un «cambio»—. Dichas crisis se hallan en constante oscilación entre lo colectivo y lo individual, y se ponen de manifiesto en la forma artística y en su tematización. Como explica Franco Moretti, la evolución literaria, desde la modernidad, opera con lo *incorrecto* pero la historiografía lee dichas imperfecciones al revés: «*Don Quixote* was selected because of its imperfections. (...) literary history has always tried to do the opposite: to show the perfection of its objects» (1998: 277-278). De ahí que tendremos como eje la evolución literaria moderna concebida como proceso de «secularización», término que definiremos detenidamente en el capítulo 1 pero aquí adelantamos que lo elegimos en tanto modo de independencia de una autoridad literaria anterior, acción necesaria para cualquier legitimación de lo nuevo<sup>6</sup>. El proce-

---

6 El término fue escogido, en parte, por la siguiente reflexión de Bourdieu: «El motor del cambio y, con mayor precisión, del proceso propiamente literario de autonomización y

so de secularización se transforma desde la ya mencionada querrela entre clásicos y modernos hacia las vanguardias: hasta el siglo XIX, consiste en una reacción contra los antiguos pero, a partir del XX, es una reacción contra el presente y contra el arte. En otras palabras, observar la evolución literaria como secularización lleva a poner el foco, no únicamente en el proceso de independizarse de autoridades pasadas que legitiman un canon al cual todo arte moderno pretende combatir; se aplica también al rechazo del carácter sagrado del arte, como algo a-histórico y eterno, según la visión historicista de Hegel, quien puso en evidencia la posible evanescencia de ciertas modalidades artísticas. Decimos «ciertas» porque afirmar que el proceso de secularización de la obra de arte llevó a su total desaparición sería incurrir en una posición apocalíptica que además es errónea, pero no admitir que una disciplina artística pueda fenecer es instalarse en una sacralización del arte, un a-historicismo que, en definitiva, es aquello que las vanguardias quisieron liquidar. En este sentido, lo «nuevo cultural» no solo es una categoría estética e histórica, como apunta Jauss, sino también ideológica, según la tercera acepción que le otorga Raymond Williams como «proceso general de la producción de significados e ideas» (2000: 71).

Como es sabido, el lugar de enunciación de los investigadores que han estudiado la modernidad como larga duración que eclosiona en la vanguardia, era eurocentrista o, más bien, «franco-germanista» pues todos tienen como eje nuclear a Francia y Alemania, cuya posición dominante en la historia de la literatura occidental es patente, sobre todo, durante los siglos XVII y XVIII. Pero a partir del XIX, ¿son centrales? Veamos la reflexión de Berman sobre la distancia entre Francia y Rusia:

---

desautonomización (...) no está inscrito en las propias obras sino en la oposición entre la ortodoxia y la herejía, que es constitutiva de todos los campos de producción cultural aunque adopta su forma paradigmática en el campo religioso (...). El proceso en el cual están inmersas las obras es el producto de la lucha entre quienes, debido a su posición dominante pretenden la conservación (...), y quienes propenden a la ruptura herética» (2005: 308).

En el polo opuesto, [en Rusia] encontramos un modernismo que nace del retraso y el subdesarrollo. (...) *El modernismo del subdesarrollo se ve obligado a basarse en fantasías y sueños de modernidad, a nutrirse de la intimidad con espejismos y fantasmas, y de la lucha contra ellos. (...) Se vuelve contra sí mismos y se tortura por su incapacidad de hacer historia sin ayuda (...). Se fustiga con un auténtico autodesprecio y solo se mantiene gracias a sus enormes reservas de ironía (...). En los países relativamente avanzados (...) la relación del arte y del pensamiento modernista con el mundo real que los rodea está clara. Pero en los países relativamente atrasados, (...) el modernismo adquiere un carácter fantástico* (2011: 239-244) (cursiva nuestra).

Aunque pueda objetarse que Berman cae en generalizaciones que requieren de matices, su planteamiento podría explicar algunas cuestiones relevantes de la evolución literaria europea occidental: ¿por qué un país como Inglaterra, que sufrió la Revolución Industrial con anterioridad a otros, no generó en el siglo XX movimientos de vanguardia del mismo calibre que el futurismo italiano o el ruso? O un ejemplo decimonónico: ¿por qué el simbolismo se trasladó, modificó y reelaboró, con indiscutible originalidad, en un país ultra-periférico como Nicaragua? Ambas preguntas pueden parecer inconexas pero Berman lo justifica al señalar que Inglaterra, como país en constante desarrollo, vive la revolución industrial de manera progresiva, lo que lleva a que su percepción de los cambios modernos no sea tan abrupta como debió haber sido en la Rusia de principios de siglo XX. Lo mismo puede argumentarse en el caso de Rubén Darío, lector asiduo de una literatura que, al ser tan lejana a su contexto nacional, podría haber provocado en él un impacto mayor que en cualquier lector europeo. Ello, unido a la sensación de desarraigo y aislamiento de muchos países latinoamericanos durante el siglo XIX, podría explicar, en parte por supuesto, el impulso hacia lo nuevo del modernismo latinoamericano, personificado primero en Rubén Darío.

La historiografía literaria occidental, aún en la actualidad, mantiene ciertas categorías que provienen de los movimientos estéticos operados en Francia y Alemania porque se ha intentado, a veces de manera correcta pero no siempre, aplicar los mismos postulados al resto de Europa y al continente americano —anglosajón o latino—,

lo que lleva a perder la especificidad de las circunstancias concretas de cada país. Sin embargo, la actitud contraria, es decir, crear nuevas categorías simplemente por considerar que cada país debe juzgarse de manera distinta, no siempre es la más idónea por dos razones: la primera, porque esta perspectiva concibe los límites geográficos como cortes bien delimitados, algo que impide observar la continuidad espacial de ciertos fenómenos. Al contrario, percibir los límites geográficos como un *continuum* daría cuenta, por ejemplo, de que la diferencia convencional entre Europa Occidental como centro y América Latina como periferia requiere de muchos matices; España no siempre ha estado en el centro, ni el continente americano es un todo periférico, porque Argentina y México se hallan, dentro de ese *continuum*, más cerca del centro que otros países, como pueden ser Bolivia o Paraguay. Y dentro de cada nación ocurre de manera similar, porque sus capitales difieren absolutamente del resto y, por ejemplo, Buenos Aires está, en ciertos períodos de su historia, más cerca de Europa que de América Latina. Pero además, y este es el segundo problema, ser excesivamente específicos tampoco ayudaría a la sistematización de la historiografía literaria puesto que tendríamos como resultado una multiplicidad de categorías para cada caso particular, sin comprender la evolución literaria como larga duración, y sin las similitudes que entrañan las manifestaciones artísticas. Se caería en el error hiperbólico del idioma analítico del cuento borgiano con que Michel Foucault inicia su ensayo *Las palabras y las cosas* ([1966]), para explicar que las clasificaciones son a veces tan arbitrarias que pueden multiplicarse al infinito, sin aportar nada a la historiografía.

Por lo dicho, se requiere un estudio que se centre en ese derecho a lo nuevo de la modernidad occidental teniendo en cuenta la presencia de la literatura hispánica, ausente en los estudios mencionados —a excepción de la figura de Cervantes, que es prácticamente el único y más citado escritor en español—. Para ello, hemos equiparado la conocida polémica gongorina con la querrela entre antiguos y modernos porque en ella se proyecta ese derecho propio a lo nuevo que

Góngora estaba exigiendo a su tiempo y que es aquello que las vanguardias rescatan cuatro siglos después. La polémica ha sido analizada y examinada pormenorizadamente en estudios precedentes en su contexto histórico por la crítica especializada de la cual partimos: Miguel Artigas y Ferrando (1925), Alfonso Reyes (1927), Dámaso Alonso (1927), Eunice Joiner Gates (1960), Emilio Orozco (1962), Melchora Romanos (1983), Joaquín Roses Lozano (1992), la edición crítica de Robert Jammes (Castalia, 1994), Antonio Carreira (1994), Begoña López Bueno (2000), José María Micó (2001), Antonio Pérez Lasheras (2009), Mercedes Blanco (2012), José Manuel Daza Samoano (2015), y María José Osuna Cabezas (2016). Destacamos, asimismo, la labor del grupo de investigación «Édition digitale et étude de la Polémique auteur de Góngora» que, además de indagar en el contexto de la polémica, ha digitalizado numerosos textos fundamentales que se hallan en acceso abierto para su posible consulta<sup>7</sup>. Nuestra intención es servirnos de dichos estudios para centrarnos en cómo se proyectó ese derecho a lo nuevo a un nivel comparable al resto de Europa con el fin de complementar las visiones precedentes de la querrela. De ahí también el cambio de término, «polémica» por «querrela», para poner en evidencia la diferencia respecto a los especialistas en Siglo de Oro, que han indagado minuciosamente en la historia de los textos y en sus complejidades contextuales.

En el caso de las vanguardias latinoamericanas, aunque haremos poca mención, sí aludiremos a algunos poetas de las vanguardias primigenias, sobre todo Huidobro, porque su figura es ineludible en un estudio sobre ultraísmo y sobre la legitimación del derecho propio a lo nuevo que la literatura hispánica inicia en el siglo XX. No obstante, no se busca reiterar esa dependencia de América Latina con Europa, que ya los estudios decoloniales y trasatlánticos han puesto en cuestionamiento, sino lo contrario: creemos que aludir a las similitudes de las obras de Huidobro o de los peruanos Alberto

---

<sup>7</sup> <https://obvil.sorbonne-universite.fr/projets/gongora-et-les-querelles-litteraires-de-la-rennaissance> (última visita el 04/12/2023).

Hidalgo y Carlos Oquendo Amat, entre otros, con las vanguardias primigenias europeas, podría ser un modo distinto de acercarse a la modernidad en su noción de larga duración y a las vanguardias como fenómeno cosmopolita, un cosmopolitismo promovido por ellas mismas y con el cual querían ser reconocidas. Una cuestión distinta es que luego sus ímpetus nacionalistas demostraran que esa aparente universalidad no era tal y como las propias vanguardias pretendían, pero tampoco se puede eludir esa voluntad que las unía. De ahí que partamos de crítica especializada de los ismos abordados aquí con el fin de revisar las categorías que se han asumido como rasgos intrínsecos de las vanguardias europeas y que es necesario continuar matizando, cuestionando y perfilando desde la teoría literaria. Consiste en un reclamo que Rafael Osuna demanda cuando, en su estudio sobre ultraísmo, menciona la presencia de poetas catalanes en la revista *Grecia*: acabar con el nacionalismo académico<sup>8</sup>.

Nuestro método no seguiría los presupuestos de la literatura comparada porque el fin no es contrastar unas obras con otras. El tratamiento de los ismos se ha intentado abordar desde los postulados de la literatura mundial, propuestos por Moretti (2000) y Sebastiaan Faber (2006). Para el primero, la expresión «literatura mundial» es un problema que demanda una nueva metodología ya que «...nadie ha descubierto un método simplemente leyendo más textos» (2000: 66). En «Conjeturas sobre la literatura mundial», el crítico establece un método teórico que desplace la técnica del «*close reading*» por la de «*distant reading*». Moretti define la primera como una manera de leer textos concretos, lo que evita una visión global de lo literario, al tiempo que disminuye inevitablemente la cantidad de obras que se pueden abarcar, secundando así la idea

---

8 Osuna: «Esta inclusión que hacemos no tiene otro propósito que el de establecer un lazo de unión entre dos lenguas, dos culturas y dos literaturas que en aquellos momentos prácticamente se ignoraron mutuamente y que aun hoy se siguen ignorando por parte, incluso de investigadores y críticos que, de este modo, incurren en el peor de los nacionalismos: el académico» (2005: 98).