



La despedida, moderno subgénero de la elegía

Paz Díez-Taboada

Centro Asociado a la UNED de Madrid

En épocas relativamente recientes ha sido discutida e, incluso, negada la existencia de los géneros literarios y, también, su validez instrumental para el estudio de la literatura, sin embargo, nadie duda hoy de ellas ni de que el estudio deductivo de una serie literaria como constituyente de un género o subgénero, es cuestión de capital importancia en la orientación actual de los estudios literarios, tanto teóricos como históricos. Por géneros literarios entendemos las variedades o especificidades pertenecientes a cada una de las tres categorías generalizadoras de la taxonomía literaria, o sea, a la lírica, la épica o narrativa y la dramática (Kayser, 1972: 438-445). La crítica considera que pertenecen a alguna de estas categorías aquellas obras que, en conjunto, presentan un haz de rasgos estilísticos, estructurales y temáticos comunes, o sea, particularidades semejantes de invención, disposición y elocución.⁽⁷⁰⁾ [140]

Por otra parte, «la categoría de género es, en principio, relativa, histórica, tradicional y empírica. Es un trabajar provisional de la mente crítica sobre una serie de datos históricos individuales que se repiten, en algunos de sus aspectos por lo menos, y que el crítico trata de tipificar» (Díez Taboada, 1964: 13). Según esto, la determinación de una serie literaria como constitutiva de un género o subgénero que no haya sido considerado tradicionalmente como tal, debe establecerse sobre la relación que dichas obras guardan entre sí, en cuanto que presentan unos determinados rasgos comunes que genéricamente las definen.

Además, un género no ha existido siempre ni universalmente, sino que ha llegado a serlo en un determinado período histórico-literario, porque «un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por

desplazamiento, por combinación» (Todorov, 1988: 34). Surgidos en épocas lejanas y habiendo tenido múltiples tipos y variantes en su larga historia, unos existen aún en nuestros días, como la tragedia, la comedia o la misma elegía; aunque otros, como la epopeya, el épodo o el poema épico, han desaparecido; algunos han surgido en épocas modernas (la novela, tal como hoy se entiende, o el sainete y el *vaudeville*) y, sin duda, otros nuevos están gestándose.

Los temas y estructuras que, implícitos o explícitos, latentes o expresos, se encuentran en obras precedentes, tras lentos y complejos procesos de re-literaturización, se decantan en nuevas obras que, si en parte enlazan con las anteriores y las continúan, al mismo tiempo, divergen de ellas hasta tal punto que bien pueden considerarse como iniciadoras de géneros o subgéneros distintos. Por tanto, un género no surge *ex nihilo*, sino que se nutre de la propia tradición literaria, que no es la inmovilidad de la repetición mimética o la vuelta al pasado, sino, bien al contrario, la necesaria retroalimentación que posibilita las nuevas creaciones.

Por último, puesto que «los géneros son una realidad histórica..., sólo podemos conocerla y comprenderla según va sucediendo» (Díez Taboada, 1964: 13), o sea, en su propio devenir. Por tanto, el estudio de una serie como supuesto género o subgénero literario ha de basarse en la observación de la praxis poético-literaria que los autores hayan puesto en juego, procediendo por imitación y diversificación, por decodificación y codificación, a partir de obras literarias precedentes; pues, por supuesto, antes que creador, el poeta ha sido lector de obras anteriormente creadas y, sobre todo, receptor de una determinada tradición literaria. [141]

Si aceptamos que la *Elegía* es un género lírico históricamente constituido, con diversos tipos y modalidades en su larga y rica tradición -y sin solución de continuidad hasta la fecha-, también podemos establecer que, en una determinada época de su devenir histórico, una de sus variantes, la *Despedida*, se constituyó en un subgénero o especificidad poética de dicho género, con invención (*argumenta* e imaginario), disposición (estructura) y elocución (retórica o estilística) propias.

LA ELEGÍA

Herederas de sus homónimas griega y latina, la elegía, tal y como modernamente se concibe, no es coincidente totalmente con ellas ni en su temática y estilo ni, desde luego, en su métrica -el dístico elegíaco, imitado en las lenguas modernas por la combinación de endecasílabos y heptasílabos o sólo por los primeros, en tercetos encadenados-. De origen griego,⁽⁷¹⁾ el término fue recuperado en el Renacimiento para denominar el género al que pertenecían poemas de tema más o menos relacionado con el de las elegías de la Antigüedad clásica; o sea, que poseían una amplia temática digresiva, pero siempre centrados en la consideración meditativa o reflexiva del valor de las cosas humanas: el amor, la amistad, el paso del tiempo, la condición mortal del hombre y, sobre todo, la inexorabilidad de la muerte.⁽⁷²⁾ [142]

De lo dicho se infiere que, por su doliente elocución, imaginario melancólico y temática generalizadora sobre el dolor de amar, vivir y morir, una elegía es un discurso poético

sobre el sentido último de la vida humana o, más precisamente, la consideración del hombre como *ser para la muerte*. La reflexión sobre su inexorabilidad -en principio, de la ajena, pero ésta es, por supuesto, anuncio e imagen de la propia- lleva al poeta, desde la memoria del ayer al encuentro de un tiempo intemporal y de un lugar utópico donde ubicar al muerto, pero también, por extensión y en ultimidad, al yo propio -autor implícito o voz que habla- en un más allá o estado *postmortem*.

De manera más o menos explícita, en este movimiento pendular consiste la estructura básica o desarrollo de toda elegía -y, por extensión, de todo poema elegíaco-: del *entonces* al *luego*, del ayer perdido a su recuperación en un posible mañana imaginado. Pero, como una vez terminado su tiempo -la edad-, no hay futuro cierto para el hombre, la elegía intenta, por medio de la memoria y de la palabra, transmutar al hombre muerto en palabra viva que, comunicante con todos los demás posibles receptores, haga vivir de nuevo al que murió, lo vivifique de manera sustancialmente distinta, previniendo, así también, la extinción de la voz y del ser del propio poeta. Sin duda, la recuperación de lo perdido se hace virtualmente posible en el topos que es el propio texto poético, con el que se pretende conjurar la azarosa temporalidad por medio de la intemporalidad del arte. El poema, pues, es un sistema de coordenadas en el que se produce la pervivencia de lo perdido: la del hombre muerto en poema vivo y, por tanto, también la permanencia de la palabra del propio autor más allá de su existencia efímera.

Todo ello no obstante, la certeza del acabamiento de la humanidad y aun del universo lleva a muchos poetas a no conformarse o consolarse con la transvivificación poemática, ni para el ser querido desaparecido ni aún para ellos mismos. La esperanza en una vida futura -o en cualquier otro tipo de trascendencia- no sólo natural e histórica, sino transhistórica y sobrenatural, auténticamente suprahumana, hace que la mayoría de las elegías cuyos autores pertenecen a un contexto socio-cultural religioso -aunque no siempre pueda comprobarse si realmente poseían creencias de este tipo-, den una salida también religiosa a la cuestión más misteriosa y sin respuesta de todas: la muerte. Todo poema sobre la muerte es un triunfo de la razón sobre la sinrazón, de la palabra sobre el balbuceo y el quejido de dolor por la muerte del ser querido y, además, por la propia muerte. Pero, sobre todo, es un canto de afirmación del vivir humano, en [143] general, y de la propia vida: a través del arte, dar cauce al dolor oculto, ordenándolo y estructurándolo, hacer sonar la voz para acallar el grito, gramaticalizar la confusión, poner de relieve y afirmar el propio yo en el arte, expresando el anonadamiento y el estupor que la muerte causa y, también, la nostalgia del feliz tiempo pasado y la melancolía del vivir.

Tipos de elegía

A lo largo de la Historia de la Literatura, la elegía ha recibido distintas denominaciones, según que los poemas llorasen la muerte de un ser querido o, en general, lamentaran lo pasado y ya perdido: el amor roto u olvidado (la separación de los amantes o la ruptura), el paso del tiempo (infancia o juventud), la partida de la patria o el destierro, etc. Así, el género elegía ha recibido, desde el Renacimiento y en toda Europa, distintas denominaciones, cultas unas, populares otras, según qué objeto se lamentara y de qué forma: *planto*, *trenos*, *nehemías*, *epicedio*, *endechas*, etc.

En sus *Anotaciones* a la obra de Garcilaso, Fernando de Herrera (1973: 290 y 291) analiza los modelos de la elegía clásica -de Tibulo, Propercio y Ovidio, entre otros- y, siguiendo a Scalígero, dice que «llamáronse *versos élegos*, de la conmisericordia de los amantes» y distingue cuatro temas principales: *amoroso, funeral, histórico y de circunstancias*. Poco después, López Pinciano (1953: 293-294) se refería a la diversidad de nombres y a la amplia variedad de temas que trataba la elegía:

«Los [poemas] que se hazían a *partidas* y tornadas de amigos eran assimismo muchos, porque según a lo que *yuan los ausentes*, y las tierras y las marcas que auían de passar y otras cosas, assí les dauan los nombres. Los Élegos y miserables poemas fueron también no pocos, porque los que se hazían a suuersiones de patrias, llamaban Threnos o lamentaciones; los que a muerte, fueron dichos primero *Elegías*, mas ya este nombre de especie de tristeza se hizo género, y significa todo poema lutuoso y triste, como son lo que en Castilla decimos *Endechas* (házense a *destierros, ausencias*, disfauores de amor y golpes de fortuna), y los poemas que a muerte se aplican, han tomado otro nombre, dicho *Epicedio*». [144]

Modernamente se distinguen tres tipos básicos o variantes principales de la elegía.⁽⁷³⁾ En primer lugar, la *funeral* -el clásico *epicedio*- es un poema que lamenta la muerte, pero no en general, sino *una muerte* concreta y, con frecuencia aunque no siempre, real; por tanto, está dedicado e, incluso, apelativamente dirigido a un muerto. Muy abundante en todas las épocas, ha tenido en nuestra literatura testimonios de muy alta calidad poética. Desde el «Planto por Trotaconventos» del supuesto Arcipreste de Hita, hasta la «Elegía» (segunda a la muerte de Ramón Sijé) de Miguel Hernández, pasando por las «Coplas a la muerte del maestre don Rodrigo» de Jorge Manrique, la «Canción a la muerte de Carlos Félix» de Lope de Vega, el «Canto a Teresa» de Espronceda o el «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» de García Lorca, la literatura española cuenta con impresionantes monumentos poéticos en la expresión del supremo dolor. Real o ficticia, la muerte de un ser querido es el presupuesto intratextual y asunto de la composición; y el dolor que esta muerte causa y que el texto glosa, pertenece al ámbito íntimo del yo poético, que suele ser identificable con el propio autor.

En segundo término, la *heroica* lamenta la muerte de una persona de relieve nacional que, por sus hechos en vida o por las circunstancias de su muerte, ha merecido el reconocimiento popular (guerreros, revolucionarios, políticos, etc.). El presupuesto intratextual es también una muerte, pero la que afecta, en mayor o menor medida, a un amplio grupo humano o a toda la sociedad. Una variante moderna puede considerarse la de *amistad o circunstancias*, que parte de reales o supuestos afecto y/o admiración que el autor sentía por alguna persona fallecida de cuya amistad gozó; aunque, también, por ciertas figuras públicas e influyentes desaparecidas a las que en el poema se rinde homenaje. La relación entre ambas es hoy tan estrecha que resulta difícil distinguirlas y no suele quedar claro, ni intra ni extratextualmente, si el fallecido y el autor mantuvieron en vida lazos de amistad, ni tampoco si aquél era tan querido y admirado por éste como del texto se infiere; por lo que parece que el presupuesto -tan fáctico como táctico- de estas elegías es, con frecuencia, un oportunista *aprovechamiento de la ocasión*; o sea, el afán del autor por adquirir notoriedad y fama o, por lo menos, bienquistarse con amigos y deudos del fallecido, como es el caso de tantas dedicadas a la muerte de reyes, nobles, políticos y poderosos de toda laya y condición. [145]

Por último, la *patriótica o política*, antiguamente denominada *trenos*, aunque, a veces, se identifique con la *heroica*, sin embargo, no es un mismo tipo de poema, pues en ella se lamenta una desgracia o catástrofe colectiva que afecta a todo un pueblo o a un amplio grupo humano: guerras, matanzas, invasiones, destierros, etc.; y, por tanto, parten de un distinto supuesto poético, ya que no es la muerte -o, por lo menos, no siempre lo es- lo que provoca la vivencia de dolor que el poema expone.

Aunque el supuesto intratextual de los tipos citados es, en general, la muerte, sin embargo, también son auténticas elegías -y, como hemos visto por la cita de El Pinciano, así fueron consideradas en otro tiempo- ciertos poemas cuyos supuestos poéticos determinantes no son ni la muerte ni la desgracia colectiva, sino, por ejemplo, la separación y distancia de alguien o algo querido cuya pérdida lamenta un yo o sujeto poético. Estos son los llamados *poemas de ausencia* -o, simplemente, *ausencias*- y las *despedidas*.

En los primeros, el yo poético se encuentra ausente -separado y distante, aunque no siempre definitivamente- de la persona de cuya presencia gozó en otro tiempo o de la tierra natal o querida, de los que siente nostalgia y añoranza; por lo que, en general, el poema expresa el deseo del retorno del ser querido o del propio yo al encuentro de lo perdido. En cuanto a las segundas, el poema expone el dolor por la separación del objeto amado, pero contemplada ésta en su inicio, desde la memoria o desde el presente intemporal del poema: el yo poético ausente o en previsión de la ausencia, dice adiós lastimosa y patéticamente al tú querido del que ya se halla distante, a aquél que está a punto de abandonar o al que le abandona.

ESQUEMA I

LA ELEGÍA

<i>Presupuesto intratextual</i>	<i>Repercusión</i>	<i>Tipos</i>
1. Muerte	Privada o Pública	FUNERAL
2. Muerte o Pérdida	Pública	HEROICA
3. Desgracia o Catástrofe	Pública	PATRIÓTICA O POLÍTICA
4. Distancia	Privada	AUSENCIA
5. Separación en su inicio	Privada o Pública	DESPEDIDA O ADIÓS

[146]

LA DESPEDIDA

Según el *Diccionario de la RAE* (1984²⁰: 482), el significado del sustantivo femenino *despedida* es, en su primera acepción, «acción y efecto de despedirse»;⁽⁷⁴⁾ y el de esta forma pronominal del antedicho verbo *dicendi*, del que deriva el sustantivo en cuestión, es «hacer o decir alguna expresión de afecto o cortesanía para separarse una persona de otra u otras». Por tanto y en principio, una despedida es un acto lingüístico-ilocutivo⁽⁷⁵⁾ que consiste en una expresión de ruptura del contacto comunicativo, como son las diversas fórmulas para dar por terminada una conversación o finalizar una carta: *adiós*,⁽⁷⁶⁾ *hasta pronto*, *hasta luego*, *hasta la vista*, etc.

Además, es también el acto verbal con que se formaliza la interrupción o ruptura del contacto amoroso, amistoso, profesional, etc. entre dos personas y, por extensión, entre una persona y algo amado o poseído, que ya se ha perdido o está en trance de perderse; todo lo cual presupone la existencia real y extralingüística de algún tipo de distancia o separación entre quien se despide y aquél o aquello de lo que se despide. Así, pues, considerada lingüísticamente, la despedida es la verbalización ilocutiva y fática de una separación socialmente ritualizada.

Desde las literaturas grecolatina y bíblica a la nuestra -tanto popular como culta- y, sobre todo, desde el último cuarto del siglo XVIII hasta nuestros días, el acto lingüístico y comunicativo de la despedida ha llegado a constituirse en un subgénero de la elegía, tras el consiguiente largo y complejo proceso de literaturización y poetización. Una serie de poemas que dicen adiós presentan rasgos comunes de invención (temática e imaginario) y de elocución (*topoi* y métrica) que revelan la progresiva constitución de la despedida como subgénero específico de lo que, tradicionalmente, se consideraba una variante temática de la elegía. [147]

El primer rasgo que define a la despedida como subgénero de la elegía es el ser *lirica con asunto*; y en esto también coincide con los poemas de ausencia, aunque, por supuesto, de distinto asunto. Ambos tipos de poemas parten de un mismo presupuesto poético ficcional: la separación intratextual y explícitamente enunciada como imperativa e inexorable, entre los dos primeros personajes inmanentes de la ficción poética: el yo o voz que se despide y el tú al que el primero se dirige.⁽⁷⁷⁾ Y este segundo rasgo, el de texto explícitamente *apelativo* -también común con la elegía, pero no siempre con la ausencia-, es básico y definitorio de la despedida. En cuanto al tema principal, es el dolor y desgarramiento sentimental que produce dicha separación o distancia; sea ésta debida a la marcha o viaje del propio yo, del tú poético o, incluso, de un tercer personaje.

Por último, en la despedida se articulan diversos motivos que glosan las varias circunstancias de la separación y las distintas vivencias de los personajes ante ella -sobre todo, las del yo-. Habitualmente, la *dispositio* poemática se inicia con el anuncio explícito de dicha separación, seguido de la ponderación de su inexorabilidad, a lo que precede o sigue la verbalización del adiós. Por lo general, se observa un desarrollo pendular entre la rememoración del feliz tiempo pasado y el lamento por lo ya perdido o a punto de perderse, con la consiguiente magnificación del dolor por la ausencia en que el yo vive o prevé que va a vivir; en cuyo caso, el lamento se amplifica con la exposición de los malos augurios y temores que asaltan la imaginación del yo poético.

Los presupuestos intratextuales de la ficción poética de despedida

Como hemos apuntado, la despedida se origina intratextualmente a partir de una supuesta separación entre los dos principales personajes inmanentes, habitualmente coincidentes con los protagonistas de la ficción poética; y el carácter de dicha separación determina los cinco principales tipos de despedida. Así, la separación física y espacial da origen a la *partida*, la sentimental -también la ideológica- a la *ruptura* y ambas pueden ser amorosas -separación de los amantes- o [148] afectivas; pero, claro

está, a ésta última le precede o sigue una situación de distanciamiento espacial o partida de uno de los dos protagonistas de la ficción -con frecuencia, la del yo poético-. El adiós suele estar dirigido al tú -singular, plural o colectivo- que se va o al que es abandonado: amada, amante, familiar, amigo o personaje célebre; también, a seres y elementos naturales: aves, flores, árboles, fuentes, ríos, mar, etc.; pero, sobre todo, a lugares como la tierra natal, ciudad o región particularmente queridas, cuya denominación genérica es metonimia de lo que realmente se despide el yo poético, del *tú generalizado* de quienes en ellas habitan.

De ambos presupuestos parten los llamados *cantos del destierro* -que parece mejor denominar *llantos*-, pues, en general, es la ruptura ideológica, política y/o social con la Patria lo que hace del yo un proscrito, condenado a la inexcusable partida al destierro y a los consiguientes alejamiento y ausencia de sus seres queridos y de su hábitat y acostumbrado modo de vida. No obstante, en algún caso no existe tal proscripción ni condena y el discurso poético se genera desde una vivencia de pérdida de la patria, a causa de una ruptura ideológica con la realidad político-social, lo que conduce al yo poético a una situación de exilio interior.⁽⁷⁸⁾

Por tanto, la separación no es sólo espacial, sino que también puede ser existencial -con frecuencia, metaforizada como partida-, debida al paso del tiempo o trascurso del vivir, cuyas contingencias el hombre siente como pérdidas, lo que origina la lamentación por su fugacidad. Así, el *yo propio* -es lo habitual- se despide de un *tú impropio* personificado, que puede ser la edad u otro período de tiempo;⁽⁷⁹⁾ también las vivencias y potencias de los felices tiempos ya pasados, como en los *adioses al amor* y los muy románticos *a las ilusiones y ensueños*.⁽⁸⁰⁾ De este tipo es la serie característica de los metapoéticos *adioses a la poesía* -de inconfundible raigambre clásica-, simbolizada [149] ésta tópicamente por las *Musas* o la *lira*; aunque, a partir del Romanticismo, también a veces por el arpa osiánica o el laúd trovadoresco.⁽⁸¹⁾

Por otra parte, la pérdida que se glosa y lamenta puede ser la aún no sucedida de la propia vida, si el yo poético se siente o finge en trance de perderla, como es el caso de tantos *adioses a la vida*,⁽⁸²⁾ que de melólogos y melodramas metastasianos pasaron a novelas sentimentales -sobre todo, a las epistolares, tan lacrimógenas-, a la poesía y, por supuesto, invadieron la ópera decimonónica. Y, por último, del presupuesto de la separación total o absoluta, o sea, de la muerte real o ficticia de un tú poético, parte la *despedida funeral*, modalidad elocutiva de algunas elegías que se formulan desde el ahora del presente textual como adiós definitivo a quien, aunque ya muerto -por tanto, ser inanimado que no puede responder-, el yo poético se dirige desde su propia memoria, en donde aquél permanece.⁽⁸³⁾

La despedida, desde la memoria y desde el presente textual

Todos los presupuestos antedichos pueden estar considerados desde la memoria del yo poético; en cuyo caso, el supuesto fatal instante en [150] que se inicia la separación y el consiguiente acto de despedida pertenecen al pasado intratextual. El motivo central es, pues, la rememoración de dicho triste momento: las circunstancias en que se produjo, el aspecto físico, sentimientos y manifestaciones de dolor del yo y del tú poéticos y, sobre

todo, *el adiós* -implícito o explícito- que en aquella ocasión supuestamente se dijo o se dijeron ambos protagonistas; a todo lo cual suele seguir la rememoración del feliz ayer, anterior a la separación, en contraste con la tristemente presente situación de ausencia.

La separación se contempla, pues, en su ya pasado inicio, en los momentos inmediatamente anteriores, cuando el yo poético preveía dicha separación, o en los posteriores a ella. En estos casos, predomina el planteamiento lírico-narrativo, pues, en general, el yo poético es la voz que, en *flash-back* o vuelta atrás, describe y narra lo sucedido, introduce pasajes dialógicos, haciendo oír las voces del yo y el tú protagonistas, de los testigos del feliz ayer y/o de la triste separación; e, incluso, personificándolos, también hablan objetos inanimados relacionados con los sucesos que se rememoran.

En las últimas épocas histórico-literarias, tras el auge romántico, la despedida se centra, progresivamente y casi con exclusividad, en el anuncio de la separación, intratextualmente inminente, y en la enunciación explícita del adiós; ceden los planteamientos narrativos y se adelgaza la glosa de las circunstancias de partida o ruptura; se amplifica, en cambio, la magnificación del llanto por la separación del ser querido, al que se le hacen y del que se requieren promesas de amor y de amistad y al que se le encarece el recuerdo. El poema deriva, pues, hacia el lamento por lo perdido o lo que se está en trance de perder, por la prevista situación de ausencia y la incertidumbre del futuro y, sobre todo, por el desamparo y soledad del yo en el mundo.

En conclusión, con uno u otro enfoque, el carácter definitorio de la despedida, en cuanto que poema elegíaco, es que tematiza la instantaneidad misma de la separación como presupuesto de la expresión literaturizada y líricamente poetizada del *adiós*; y no, como en la elegía *sensu stricto*, el hecho luctuoso ya sucedido o, como en las ausencias, sólo lo ya perdido. Por tanto, la despedida no sólo es el más moderno de los subgéneros elegíacos por su génesis cronológica, sino también porque es el discurso poético de la instantaneidad, pues contempla la separación en su arranque, tratando de expresar el dolor existencial de la pérdida en el instante mismo en que se produce. Así, pues, el adiós que en el poema se enuncia es la fórmula que confirma y ritualiza la vivencia de la separación y la distancia espacial, [151] sentimental, ideológica, temporal o absoluta -la muerte- entre el yo poético y el tú del que se despide; o sea, el desgarramiento existencial que es el vivir.

La comunicación intratextual de la despedida

Un poema de despedida es, en primer lugar y como cualquier otro texto, un hecho lingüístico, significativo y comunicativo; por tanto, mensaje intencional y explícitamente apelativo de un emisor a un receptor. Por su carácter literario, estos son, en principio, el autor y el destinatario o lector, implícitos ambos en el propio mensaje o texto;⁽⁸⁴⁾ pero, además, intratextualmente explícitos, se distinguen: 1) un yo poético o voz que habla; 2) un tú poético, al que el primero se dirige, y 3) aquél de quien se habla, o sea, el héroe, en palabras de Okopien-Slawinska (1979: 606),⁽⁸⁵⁾ que, como es normal en un poema lírico, suele ser el propio yo poético, pero también el tú; y tanto éste (vivo

o ya muerto) como aquél, humanos; aunque también no humanos, animados o inanimados, y estos, concretos o abstractos.

Es frecuente que el protagonista de la ficción poética de despedida sea el *yo* o voz que intratextualmente se despide; pero puede no ser así y darse el caso, aunque sólo sea esporádico, de que el *tú* poético, al que el discurso del primero se dirige, sea el protagonista que se despide de un tercer personaje; ya que no siempre se parte del presupuesto de que el *yo* poético sea el que se separa y/o se despide; en estos casos, el *yo* es, simplemente, el testigo de la separación y despedida de otros dos, de los cuales, lógicamente, por lo menos uno de ellos es siempre el *tú* poético.

Según Levin (1979: 431-432), el esquema comunicativo intratextual de un poema lírico está determinado por la relación entre la primera y segunda persona del discurso y es condición suficiente para caracterizarlo [152] como perteneciente a un género concreto; ⁽⁸⁶⁾ por tanto, la presencia preponderante de unas pocas relaciones intratextuales en una serie histórica de despedidas, las determina como constituyentes de tal subgénero elegíaco. Comenzando por las más frecuentes, éstas son las principales:

1.^a Predominante es la que se establece entre las dos primeras personas del discurso, un *yo* y un *tú propios*, o sea, humanos y realmente existentes, susceptibles de ser identificados con el autor real y con una persona -masculina o femenina, singular o plural-, a la que el primero se dirige y con la que, posiblemente, el autor tuvo relación, frecuentemente comprobable ⁽⁸⁷⁾ si en el poema aparecen datos, alusiones y referencias que manifiestan que fue realmente dirigido a un destinatario concreto -antes que al lector implícito- o que, por lo menos, fue escrito como epístola o *envío poético*. ⁽⁸⁸⁾ Ante este tipo de poemas, el lector real se encuentra en la situación de intruso o *tercero excluido* en una conversación íntima de la cual es espectador, por sorpresa y sin haber sido llamado (Lévine, 1979: 210). Esporádicamente, el *yo propio* se identifica con el *tú* -también *propio*- hasta tal punto que es la voz de éste, del que el *yo* se despide, la que se dirige a él; y así, autor y *yo* poético desaparecen tras el personaje intratextualmente explícito. ⁽⁸⁹⁾

2.^a Aunque en menor medida que la anterior, es frecuente la relación intratextual entre un *yo* y un *tú otros*, completamente distintos del [153] autor y del receptor implícitos y que apenas pueden ser identificados con ellos porque son explícitos antes de ficción: el *yo* es una *máscara lírica* de un monólogo apelativo dirigido a un *tú* también ficticio; ambos, pues, *dramatis personae* de una escena, que también puede ser narrativa. ⁽⁹⁰⁾

3.^a En tercer lugar, la relación entre un *yo propio* que se dirige a un *tú impropio* -no humano pero, por supuesto, personificado-. Unas veces, es un objeto inanimado, concreto o abstracto, pero otras, una entidad natural, sobre todo, de las avaladas por larga tradición poética desde los clásicos; por tanto, el *tú* puede ser también animado, como algunas aves de valor simbólico. ⁽⁹¹⁾ Levin considera que ésta es la relación que se establece en los poemas en los que el *yo* se despide de una persona muerta; y arguye que ello es así porque lo que caracteriza al *tú* como *impropio* -objeto o cosa- es que no tenga posibilidad de respuesta.

Resulta extraña esta inclusión del *tú* humano muerto en el grupo de las segundas personas objetuales, porque la alocución a un muerto es, sobre todo, una comunicación rememorativa en la que la identidad personal que poseyó el *tú* al que se habla

permanece en la memoria del yo, y aún más vívida ante el silencio que la muerte impone en el presente poético. Además, en el poema funeral, el yo poético no habla propiamente *con* el muerto, sino *al* muerto y en su alocución está implícita la certeza de que la persona vive en un estado *postmortem*; y, si no de manera distinta y misteriosa - lo cual depende de la creencia religiosa del emisor-, por lo menos, sí en el ámbito intemporal de la memoria, tanto del propio yo como del receptor implícito, que quizá haya conocido directamente o por referencias a la persona desaparecida, a la que, en todo caso, el autor pretende darle nueva vida por medio de la palabra poética, y así hacerla perdurar en la memoria histórica. [154]

Por otra parte, la argumentación sobre la imposibilidad de respuesta del tú poético muerto no parece ser razón suficiente para equipararlo con un tú impersonal -objetual, cosificado-, porque, en definitiva, toda comunicación literaria es en sí misma una comunicación sin respuesta posible: en principio, no la pretende, pero, además, en ningún caso directamente la tiene. Aunque el tú inmanente de un poema haya sido o sea un destinatario real e histórico al que, efectivamente, el autor le haya enviado el poema - cosa que ha ocurrido y ocurre con cierta frecuencia-, la artificiosa textualidad del mensaje literario no es una codificación en primer grado -uso habitual del código lingüístico-, sino en segundo grado y, por tanto, siempre comunicación indirecta o supuesto ficticio de tal.

4.^a También la establecida entre un *yo propio* y un *tú generalizado* que representa a todo hombre -la humanidad- o a una categoría de personas o grupo humano -familiares, amigos, otros poetas, pueblo, patria, etc.- en el que el yo se siente o sabe integrado, de tal manera que «le *vous* exclut le *je*», porque el tú grupal o colectivo incluye al propio yo.⁽⁹²⁾ Esta relación es la predominante también en algunas partidas de la tierra natal o querida -como en «A Cádiz» de Bermúdez de Castro- y, sobre todo, en los *llantos del destierro* y *despedidas de la patria*, en las que el *yo propio*, ya ausente en el destierro, ya en viaje al exilio o a punto de partir hacia él, se dirige al *tú generalizado* de la patria, que, por supuesto, es término colectivo que abarca a amada, familiares, amigos e, incluso, a su misma realidad física y/o social.⁽⁹³⁾ No obstante, algunas despedidas combinan o articulan diversas relaciones intratextuales; así, por ejemplo, en la «Epístola III Heroica de Jovino a sus Amigos de Sevilla», Jovellanos comienza despidiéndose de la ciudad y de su río, el clásico Betis, y se dirige luego a sus amigos sevillanos y, en particular, a Galatea, bajo cuya tópica denominación se esconde una amada desconocida. [155]

Otras posibles relaciones comunicativas aparecen con menor frecuencia o, incluso, sólo esporádicamente en algunas despedidas. La 5.^a, entre un *yo propio* y un tú con el que, de alguna manera, el primero se identifica; es característica de confidencias, confesiones y notas íntimas, en las que el tú revierte poéticamente sobre el yo que las formula, de tal manera que la segunda persona viene a ser una forma indirecta de la primera, manifestando la autocomunicación característica de todo texto lírico. Se presenta en las despedidas en que el yo rememora la separación sin dirigirse al tú -o al vosotros- del que se ha separado o separa, sino a uno *vacío* que es el propio yo que contempla y expresa su dolor, esperanza, etc.⁽⁹⁴⁾

Además, en las relaciones señaladas por Levin se echa en falta la que se establece, 6.^a, entre un *yo propio* y un *tú otro*, o sea, un explícito personaje de ficción. Levin acepta esta relación en la intratextualidad narrativa, pero no en la lírica. Sin embargo, en

algunas despedidas, un *yo propio*, identificable con el autor implícito, se dirige y despide de un *tú otro*, individual y concreto personaje de ficción, que, a veces, es nombrado explícitamente en el poema, lo que excluye que pueda considerarse *impropio* o *generalizado*. A este *tú* ficticio, convencional y literaturizado, sólo indirectamente puede suponerse una existencia extratextual y real humana; así en algunas despedidas que siguen determinadas convenciones histórico-literarias -pastoril, mélica, osiánica-, en las que, por datos y señas que el *yo* poético da de sí mismo, es fácilmente identificable con el propio autor, aunque el poema esté dirigido a un *tú otro*.

Desde luego y como hemos apuntado, el carácter ficticio del *tú* puede ser una forma indirecta de aludir a una persona con la que el autor tuvo realmente relación, revistiendo su discurso de artificiosa literariedad para así alejarlo de la anécdota biográfica concreta, bien porque no quiera exhibirla ante los ojos indiscretos del lector implícito, bien porque pretenda crear un ejercicio poéticamente mostrenco, sin más trascendencia que la de *l'art pour l'art*; y, por supuesto, también es posible que se haya valido del discurso apelativo como forma de autocomunicación.⁽⁹⁵⁾ [156]

7.^a En algún caso la voz que habla es la de un *yo otro* que no se despide de nadie en concreto -*tú vacío*-, sino que, como es frecuente en la lírica, se produce una autocomunicación explícitamente ficticia en la que se lamenta la separación de alguien o algo querido.⁽⁹⁶⁾

8.^a Otras veces, un *yo impropio* -o sea, no humano y, en algún caso, abstracto- se dirige a un *tú propio*. Como señala Levin, es una relación muy artificiosa que se encuentra, por ejemplo, en sendos pasajes de dos poemas de Quintana: en «A Elmira», el amor se despide del *yo propio* y autor implícito, castigándolo así por haber olvidado a su amada de otro tiempo; y «A don Ramón Moreno, sobre el estudio de la poesía» comienza con la voz de las Musas que le recriminan al *tú propio* su abandono.⁽⁹⁷⁾

9.^a Hay también algún ejemplo de comunicación en la que los dos primeros personajes inmanentes se subsumen en un *tú generalizado*, un nosotros que a todos abarca, como en el citado «A los Poetas» de Barrantes, en que el *yo propio* -de nuevo, el autor implícito- se dirige, ya desde el título, a dicho grupo al que él mismo pertenece; y, erigiéndose en su portavoz, dice adiós a la pasada gloria y grandeza de España.⁽⁹⁸⁾ En este caso, pues, el *tú*-objeto de despedida no es coincidente con el *tú* al que explícitamente está dirigido el poema, viniendo a ser, por tanto, un texto autocomunicativo, como decíamos de «La Despedida» de Cienfuegos.

10.^a Por último, la despedida puede presentarse como discurso no apelativo ni explícitamente recursivo o autocomunicativo, como es común en la lírica. Es el caso de «La Fragata» de Bermúdez de Castro, que, tras el repetido *¡adiós!* del comienzo, pasa a glosar la imagen de una fragata a punto de zarpar; siguiendo a Horacio o a fray Luis de León, el discurso poético es, casi en su totalidad, la narración de la fugaz navegación del débil navío -trasunto simbólico de la vida humana- que, tras haberse adentrado en aguas procelosas, naufraga. En ningún momento hay referencia [157] explícita a ninguna de las dos primeras personas del discurso; por tanto, la relación comunicativa es la que se establece, según Levin, entre un *yo* y un *tú vacíos* que, en ultimidad, remiten al autor y lector implícitos.

LA COMUNICACIÓN INTRATEXTUAL DE LA DESPEDIDA

I. Relaciones típicas o características, por frecuentes o habituales:

- 1.^a *Yo propio* —————> *Tú propio*:⁽⁹⁹⁾
- a) Amante —————> Amada
- b) Amada —————> Amante
- c) Familiar —————> Familiar
- d) Amigo/-a —————> Amigo/-a/-s
- e) Admirador —————> Personalidad relevante
- 2.^a *Yo otro* —————> *Tú otro* (ambos, personajes de ficción):⁽¹⁰⁰⁾
- a) Amante —————> Amada
- b) Amada —————> Amante
- c) Familiar —————> Familiar
- 3.^a *Yo propio* —————> *Tú impropio*:⁽¹⁰¹⁾
- a) Natural (animado o inanimado)
- b) Espacial (lugar, paraje o recinto)
- c) Temporal (edad, año...)
- d) Objetual concreto (casa, nave...)
- e) Objetual abstracto (amor, ilusiones...)
- f) Objetual simbólico (musas, lira...)
- g) Persona Muerta
- 4.^a *Yo propio* —————> *Tú generalizado* (por ejemplo, la patria):⁽¹⁰²⁾ [158]

II. Relaciones infrecuentes o esporádicas:

- 5.^a *Yo propio* —————> *Tú otro*.
- 6.^a *Yo propio* —————> Ø[tú vacío = yo mismo: autocomunicación].
- 7.^a *Yo otro* —————> Ø[tú vacío = yo otro: autocom. ficticia].
- 8.^a *Yo impropio* —————> *Tú propio*.
- 9.^a Ø[yo vacío] —————> *Tú generalizado* [= yo mismo y todos].
- 10.^a Ø[yo vacío] —————> Ø[tú vacío]:⁽¹⁰³⁾

La borrosa frontera entre ausencias, partidas y despedidas

Como hemos apuntado, desde la Antigüedad clásica, la elegía venía siendo una especie de cajón de sastre en el que, además del lamento funeral por la muerte de una persona o la reflexiva lamentación -tantas veces denominada *oda*- por una catástrofe o ante una desdichada situación patriótica o política, se incluían también los poemas que manifestaran, melancólica y patéticamente, los más diversos sentimientos y vivencias del dolor, el luto y la tristeza. Sin embargo, *ausencias*, *partidas* y *despedidas* presentan

un asunto concreto y una temática específica: la separación, sea espacial, sentimental - ambas, en los *llantos del destierro*- y existencial, cuyo grado absoluto es la irreductible separación por la muerte.

Así, la *ausencia* es una triste situación en la que un yo poético lamenta el encontrarse separado de una persona u objeto querido, o sea, su condición de ausente; y de esto se infieren tres cosas: primera, que dicha supuesta situación ha sido originada por una separación previa; segunda, que el discurso poético es el lamento por la distancia entre el yo poético y el tú cuya presencia se añora y desea; y, tercera, que, aunque no siempre, el ausente puede retomar al encuentro de aquél o aquello de cuya compañía o posesión está ausente. En cuanto a la *despedida*, en un principio, es una derivación de las *ausencias*, de gran arraigo en la tradición lírica española, tanto popular como culta; [159] pues, como ausente del ser amado se expresa la voz lírica en algunas *jarchas* mozárabes, en bastantes *cantigas* galaico-portuguesas, en muchas canciones tradicionales y, en general, en la poesía de todas las épocas.

No obstante, desde finales del siglo XVIII, algunos poemas titulados *ausencias* pueden considerarse ya esbozos de *despedida*, pues la separación espacial de los dos primeros personajes inmanentes o de algún otro, intratextualmente explícito, se contempla en su inicio o arranque -aunque sea breve y colateralmente- y esto es lo que las diferencia de manera radical de las verdaderas *ausencias*. Además, la supuesta partida que ha dado origen a la ausencia es explícitamente anunciada, se presenta como imperativa e insoslayable y, como *topoi* muy destacado, se encuentra la descripción -a veces, muy pormenorizada- de las circunstancias de la marcha o viaje, precedida o seguida de la explícita enunciación del adiós: éste es el caso de algunos de los poemas titulados *partidas*, tan típicamente dieciochescos, que aún no son despedidas en un sentido estricto o, por lo menos, son sólo una variante de ellas, puesto que no siempre presentan de manera explícita la formulación del adiós, sino, casi exclusivamente, la rememoración de las circunstancias de la separación, la evocación del pasado feliz y, sobre todo, como es normal en un texto lírico, la expresión magnificada del dolor del yo protagonista.

Por otra parte, independientemente del presupuesto desde el que el yo poético se exprese, una *ausencia* apunta a la irreversible, cualquier *partida* a la inexorable y toda *despedida* al último y definitivo adiós a la vida. Por eso, concomitante con la despedida es la *elegía funeral* en la que la muerte es explícitamente metaforizada en partida y ausencia definitivas y formulada como un adiós a la persona muerta. Y, puesto que el instante de la muerte es visto como el inicio del último viaje al misterioso territorio del Más Allá, es el yo poético el que se presenta a sí mismo patéticamente abandonado y sometido al dolor de ausencia, aunque, por supuesto, el ausente por antonomasia sea el tú muerto, al que, convencionalmente, se le supone gozando de una nueva y feliz existencia.

Desde un punto de vista histórico, pues, la despedida ha sido el resultado de un doble proceso: primero, de derivación y especificación de los poemas de ausencia, pero, en segundo término, de reliteraturización y poetización del acto lingüístico-ilocutivo de despedirse, formalizado en las habituales y ritualizadas fórmulas fáticas. Por todo lo cual bien podría decirse que la *Despedida* es el poema que, directa o indirectamente, con exclusividad o preferencia, dice *adiós*. [160]

Referencias bibliográficas

- BAYET, Jean (1966). *Literatura Latina*. Barcelona: Ariel.
- CAMACHO GUIZADO, Antonio. (1969). *La Elegía Funeral en la Poesía Española*, 9-24 *et passim*. Madrid: Gredos.
- Diccionario de la Lengua Española*. I. Madrid: RAE, 1984²⁰.
- DÍEZ TABOADA, Juan María (1964). «Notas sobre un planteamiento moderno de la teoría de los géneros literarios». En *Homenajes. Estudios de Filología Española. II*, 11-20. Madrid: Graf. Oviedo.
- DÍEZ TABOADA, María Paz (1977). Introducción a *La Elegía Romántica Española*, 13-23. Madrid: CSIC.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1986). «Literatura y Actos de Lenguaje». En *Pragmática de la Comunicación Literaria*, ed. José Antonio Mayoral, 83-121. Madrid: Arco. Libros.
- HERRERA, Fernando de (1987). *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones*. Ed. Antonio Gallego Morell. Madrid: CSIC [1587].
- KAYSER, Wolfgang (1972⁴). *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*, 438-445. Madrid: Gredos [1948].
- LEVIN, Jurij I. (1979). «La Poesía Lírica sotto il Profilo della Comunicazione». En *La Semiotica nei Paesi Slavi. Programmi, Problemi, Analisi*. Ed. Carlo Prevignano, 426-442. Milano: Feltrinelli [1973].
- LÉVINE, I. I. (1976). «Le Statut Communicatif du Poème Lyrique». En *École de Tartu. Travaux sur les Systèmes de Signes*. Eds. Y. M. Lotman y B. A. Ouspenski, 205-212. Bruxelles: Complexe.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.) (1996). *La Elegía*. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre de 1994). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ PINCIANO, Antonio (1953). *Philosophia Antigua Poética. I*, ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC [1596].
- OKOPIEN-SLAWINSKA, Aleksandra (1967). «Il Sistema dei Personaggi nella Comunicazione Letteraria», Rerno Faccani (trad.). En *La Semiotica nei Paesi Slavi. Programmi, Problemi, Analisi*, ed. Carlo Prevignano, 606-619. Milano: Feltrinelli.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1956). *Líricos Griegos. Elegíacos y Yambógrafos Arcaicos. I*. Barcelona: Alma Mater.

TODOROV, Tzvetan (1988). «El origen de los géneros». En *Teoría de los Géneros Literarios*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, 31-48. Madrid: Arco Libros [1976].

WARDROPPER, Bruce W. (1968). Introducción a *Poesía Elegíaca Española*, 7-27. Madrid: Anaya.

WELLEK, Rene, y WARREN, Austin (1959²). *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos. [161]

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

