

Claudio Cifuentes Aldunate
Universidad del Sur de Dinamarca
Odense

LA AUSENCIA COMO PRODUCTORA DE LA ESCRITURA: *POEMA 20 Y POEMA 15 DE PABLO NERUDA*

Es mi intención abordar un tema exótico, como exótico puede ser, a inicios del siglo XXI, el amor en la literatura. Este tal vez es un tema inevitable en lo que toca a nuestro poeta en estudio: Pablo Neruda.

Como es sabido, el poeta chileno se inició a la poesía con lo que se puede esperar de un poeta de 18 años, a saber la poesía amorosa aún bajo la influencia del primer R. M. Rilke. Lo interesante es que la crítica en general haya siempre postulado ese primer período unitario sin matices, como un período que se puede englobar bajo un mismo rótulo de amor, como si no existiesen en ese mismo período un sinnúmero de versiones de esa unidad tematólogica que es el amor¹. Pero antes de pasar revista a esas muchas versiones con que el tema del amor se presenta en la literatura en general y en la literatura nerudiana en particular, quisiera referirme a un hecho que a mi juicio resulta crucial problematizar: la identificación del hablante lírico con el poeta por una parte, y por otra la identificación del sentimiento amoroso poetizado como un sentimiento **real**, recién salido del horno del corazón del poeta.

En fin, me interesa revisar esa tendencia del lector a mitificar la escritura como expresión de un sentimiento **verdadero** que según la opinión común, de no existir, «no habría dado lugar al producto literario en cuestión». De más está decir que –al menos en lo que respecta a la poesía en Occidente– siempre se ha pensado y teorizado como una de las expresiones culturales de lenguaje donde la proximidad entre el hablante y lo dicho es supuestamente mayor², como si no hubiera posibilidad de impostación en la poesía y mucho menos en la poesía amorosa. La supuesta pasión que habita la escritura poética amorosa, hace difícilmente pensable –al lector común– que el poeta se encuentre en un ejercicio retórico del decir amoroso. Una suerte de gimnasia lingüística donde lo dicho, más que un sentir, sea producto de una práctica lingüística, de una combinatoria de expresiones ordenadas en forma consciente o inconsciente.

¹ En este sentido hay que hacer la honrosa salvedad de los excelentes estudios de Carlos Santander (1973): «Amor y temporalidad en Veinte poemas de amor y una canción desesperada». En: *Anales de la Universidad de Chile, Homenaje a Pablo Neruda*, números 157–160; y el trabajo de Hernán Loyola (1975): «Lectura de Veinte poemas de amor...». En: *Simposio Pablo Neruda*. New York.

² Cabe recordar el triángulo de Bühler en que el autor hace partir de la función expresiva al género lírico (*Sprachtheorie*, Iena, 1933) al contrario de Jakobson que centra la función poética en la materialidad del mensaje.

Poema 20

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir por ejemplo: «la noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros a lo lejos.»

El viento de la noche gira en el cielo y canta.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta, la tuve entre mis brazos.
La besé tantas veces, bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería.
Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.

Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.
La noche está estrellada y ella no está conmigo.

Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.

Como para acercarla mi mirada la busca.
Mi corazón la busca y ella no está conmigo.

La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.

De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.
Su voz. Su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,
mi alma no se contenta con haberla perdido.

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

(Veinte poemas de amor y una canción desesperada, 1924)

El primer verso del *Poema 20* instala al hablante lírico como una **capacidad** e insta a la escritura como posibilidad supeditada a la capacidad del poeta. El verso está escrito porque él «puede». **Puedo escribir versos** (los más tristes esta noche).

La capacidad evidencia el oficio del poeta y se enfatiza en que son «los más tristes» en la coyuntura de esa noche. El ejemplo entrecomillado constituye una ironía: lo que se espera que escriba un poeta. Se subraya así una intención de no ser arquetípico. La reiteración de esta «capacidad» en el verso quinto es seguida en el verso sexto por un «no-ejemplo», es decir lo real, lo no-típico, lo no-entrecomillado. Se propone así la tristeza real que resulta ser un singular modo de amar.

1. sitúa primeramente el amor en un pasado (la quise ... me quiso)
2. presenta el amor de ella como poco constante (a veces)

Este verso se debe leer con su homólogo invertido: el noveno. «Ella me quiso, yo a veces también la quería», donde se nos presenta a ella inscrita en la constancia y a él en la inconstancia. Esta singularidad de la inconstancia de amar, ese «poder amar» del pasado ha sido reemplazado en el presente por el «poder escribir».

Hay un juego fónico que se encarga de subrayar estos sentidos:

- Verso 5: los versos
Verso 6: a veces
Verso 8: la besé
tantas veces
Verso 9: a veces
Verso 11: los versos

El juego propone las situaciones «a veces los versos, a veces los besos» como períodos alternativos: la ausencia de la amada sustituye los besos por los versos y vice-versa. En complementación con esto, está presente «**esta noche**» de los versos y su inversión «**noches como ésta**» de los besos. Se sustituye el ejercicio de amar por el ejercicio de escribir. La escritura es un sustituto de la amada, es lo que le queda al poeta sin la amada:

No puede escribir (puede amar) en noches como esta
No puedo amarla, puedo escribir, esta noche.

Creo que es importante este acto escritural –que es lo que le queda– al poeta. La productividad textual auspiciada por la ausencia de la amada es un valor a tomar en cuenta.³

El tercer período de este poema, del verso número 11 hasta el 14, suma a las capacidades escriturales del poeta un poder **sentir, pensar, oír, escribir**. En realidad estos cuatro versos narran el proceso escritural estimulado por el dolor. Puedo escribir en triste porque puedo pensar en ella y sentir que no está y oír la noche sin ella. «Puedo como no puedo».

³ Hernán Loyola en su ensayo ya citado también repara en la ausencia de la amada aludiendo al producto que surge de dicha ausencia: ... «El amor, la esperanza, la amada misma van a desaparecer. Sólo quedarán la noche, el recuerdo, la tristeza y –en definitiva– la **posibilidad del canto**.» *Op. cit.*, p. 349. (Subrayado nuestro)

Así, de esta manera volitiva «el verso cae al alma como al pasto el rocío». Allí se da entonces la funcionalidad analgésica, balsámica de escribir para aplacar el dolor. Pero como ya he dicho, se trata de una manera volitiva, hay un matiz de elección, un acto de leve masoquismo, de autoflagelación a través del recuerdo en vistas de la producción textual.

El resto de este período se encarga de subrayar el rompimiento entre lo que sigue siendo y lo que ya no es: la misma noche, los mismos árboles y el poeta y la amada que han roto esa «mismidad». Persiste el mismo escenario para una ausencia de contenido (la amada y el sentimiento amoroso).

Los últimos versos del poema se encargan de establecer una distinción entre la finitud del mena –la amada perdida– y la «tal vez» no-finitud de su amor («ya no la quiero pero tal vez la quiero»). El último verso termina pero «tal vez» aun no el último dolor.

La asonancia de «las codas»

Partiendo de la base de que el estudio morfológico ordena significantes pero al mismo tiempo postula dichos significantes en sus posibilidades de significar, veremos la rima en el poema, también como una forma –sonora– que nos va a remitir a otra forma y en este juego –subyacente– también proponemos un reenvío de significados entre dichas formas. El inconsciente del lector recibe juegos fónico-combinatorios que va ordenando inocentemente por «como suenan» sin percatarse que subyace el juego del «como significan».

La rima pone su acento en la «coda» de esta frase semántica que es el verso. El verso es una frase de significado independiente de su totalidad gramatical. La frase gramatical puede ser la mitad de un verso, un verso entero o más de uno. De esta manera el estricto hecho de que un verso termine a veces dejando una frase gramatical a medias, es porque ese «corte» va a constituir un límite para el juego de significados que debe establecer el final de cada verso con los versos siguientes.

De esta manera percibimos al interior del *Poema 20* de Pablo Neruda, una cierta repetición de elementos en esa –sólo aparente– libertad estilística.

El primer corte a establecer dentro del poema es la presencia de tres períodos:

1. desde el verso primero al quinto
2. desde el verso quinto al décimoprimer
3. desde el verso décimoprimer hasta el final.

En el primer período distinguimos dos tipos de combinaciones vocálicas:

<o,e>	<a,a>
no – che	estrella – da
lej – os	can – ta
no – che	

Notamos que en la primera rima <o,e> y su inversión <e,o> encontramos las palabras noche y lejos. Ambas poseen una relación semántica que las opone a sus lógico-ausentes «día–cerca» (que aclaran y acercan).

Noche + lejos = oscuridad–distancia.

Estas lexías se encargan de situar al hablante lírico en un lugar temporal, espacial y espiritual. Se implica la soledad y por consiguiente la tristeza.

En la rima <a,a> encontramos las lexías *estrellada* y *canta*. También ambas poseen una relación semántica, a pesar de ser gramaticalmente diferentes. Una adjetivo, verbo la otra, poseen una misma función: la de ser atributo. La noche *estrellada* se opondrá a la noche sin estrellas, el viento que *canta* se opondrá al viento que sopla, que ruge, que silba, etc., que serían las posibilidades lúgubres-excluidas. El viento que *canta* y la noche de estrellas son posibilidades positivas de la manifestación, son condiciones para la alegría. Hay, pues, una contrariedad fundamental escenificada en esta noche del *Poema 20*: la tristeza interior del hablante lírico v/s la alegría exterior de lo real.

En el segundo período de este poema distinguimos dos tipos de rima: <i,o> y <o,e>. Descartaremos la rima <o,e> ya analizada en el período anterior y pasamos a la rima de las «codas» <i,o> del sexto, octavo y décimo verso:

me **quiso**
cielo **infinito**
ojos **fijos**

Una primera observación es la remisión de todos estos grupos significantes a una isotopía de «fijedad». «Me quiso» es un pretérito indefinido que como tal remite a una situación terminada y puntual. Remite a lo que fue. Esta situación temporal fijada (me quiso) se está oponiendo al presente «no me quiere». Fija, pues, espiritual- y anímicamente al hablante.

El cielo infinito constituye una fijedad cósmica. Inabarcable pero definido. Las lexías **cielo infinito** poseen no sólo una suerte de rima interna asonante <i,o> sino un paralelo con «ojos **fijos**» del décimo verso, remitiendo a una fijedad física. El cielo infinito es ojo–testigo de su besar (bajo él se besan), pero al mismo tiempo la amada posee **ojos fijos**, que son una fijedad física, análoga al ojo fijo del **cielo infinito**, tanto así que el verso veintiséis nos da la combinación: **ojos infinitos**. Se completa el paralelo entre los ojos de la amada y el cielo. El cielo infinito es así sustituto de la amada de ojos fijos que finalmente poseerá características del cielo (ojos infinitos). El juego de las sustituciones insiste en muchos estratos del poema entre la **presencia de la noche** como sustituto insatisfactorio de la **ausencia de la amada**.

El tercer período posee remisiones léxicas a través de dos tipos de rima asonante de combinatoria vocálica: Se trata de la combinatoria <o,e> y <i,o>.

En la combinatoria <o,e> encontramos:

Verso 11:	noche	(sema temporal–nocturno)
Verso 17:	lejos	(sema espacial–distancia)
Verso 21:	(mismos) árboles	(sema espacial–escenográfico)
Verso 25:	besos	
Verso 27:	quiero	

Las tres primeras lexías sitúan nuevamente al hablante lírico en las dimensiones físico-tempo-espirituales. Las lexías de los versos 25 y 27 construyen la frase del deseo que produce la ausencia: «besos quiero».

En lo que respecta a la rima de combinatoria vocálica <i,o>, la primera observación, que parece ser la más evidente, es la singular regularidad de aparición de esta combinatoria de rima a verso saltado (versos 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32). Le regularidad es tal, que bien podemos decir que nos hallamos ante la rima estructuralmente fundamental del poema:

Verso 12: **perdido**
Verso 14: el rocío
Verso 16: **(no)-connmigo**
Verso 18: **perdido**
Verso 20: **(no)-connmigo**
Verso 22: **(no)-los mismos**
Verso 24: **(tocar) su oído**
Verso 26: **(ojos) infinitos**
Verso 28: **el olvido**
Verso 30: **perdido**
Verso 32: le escribo

Todas las codas de los versos subrayados poseen una isotopía en la **ausencia** con la sola excepción de los versos 14 y 32.

El rocío y le escribo son portadores de semas de un **período que se supera**: el rocío será lo que marca el paso de la noche al amanecer dejando su huella de agua. Asimismo «los últimos versos que yo le escribo» marcan una etapa superada en el poeta: su dolor o el dolor de la ausencia de la amada como musa. Con el rocío llega la mañana, con el último verso escrito del *Poema 20* llega una nueva etapa en el hablante lírico: la de «la canción desesperada».

Juegos fónicos

Fuera de la rima pero siempre dentro de una perspectiva de una posibilidad de lectura fónica del poema, se observa el juego evidente de sonidos a través de la repetición exacta de versos enteros o de hemistiquios, que son manera de insistir e insistirse. Los estudios sobre el lenguaje esquizofrénico han demostrado que la insistencia juega un rol tanto hacia el receptor como hacia el emisor. (Si tú crees lo que yo te cuento, entonces yo lo creo.) Pero aquí la insistencia es el juego de un tema en su forma positiva y negativa:

Ya no la quiero pero cuánto la quise.
Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Ella me quiso, pero a veces yo también la quería.

Es la conjugación del verbo querer en sus formas negativas y positivas lo que postula la **duda** en el hablante. Nos percatamos de que se nos insiste porque el hablante lírico no está seguro ya de su amor. Un sentimiento envuelto ahora y ayer de «talvez» y «a veces». Hay una de estas combinatorias de versos que parece ser fundamental en el poema y aparece en los versos 2, 16 y 20.

Escribir por ejemplo: «la noche está estrellada» (verso 2)
La noche está estrellada y ella no está conmigo (verso 16)
Mi corazón la busca y ella no está conmigo (verso 20)

La complementaridad que se ha venido repitiendo en el análisis en los niveles anteriormente vistos entre la noche y ella (una complementaridad sustitutiva) aquí encuentra una fusión total pues en:

LA NO CHE ESTA ESTR ELLA DA
(no está ella)

La contradicción inicialmente vista en las rimas <a,a> (canta y estrellada) y <o,e> (noche, lejos, noche) que remitían a alegría y a tristeza respectivamente, se hace explicable, pues existe una situación óptima para el amor, pero ella no está.

Esta contrariedad está escrita e inscrita en el verso 16, que contiene el desglosamiento anagramático del primer hemistiquio en el segundo. El problema de la **ausencia** (y de la presencia) en torno a lo cual gira este poema, se sintetiza en el verso 16 que, de un poema que está conformado por 32 versos, constituye justo el centro corporal y el centro del sentido.

El problema de la presencia

Poema 15

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
Y parece que un beso te cerrara la boca.

Como todas las cosas están llenas de mi alma
Emerges de las cosas llena del alma mía
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
Y te pareces a la palabra melancolía.

Me gustas cuando callas y estás como distante.
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:
Déjame que me calle con el silencio tuyo.

Déjame que te hable también con tu silencio
Claro como una lámpara, simple como un anillo.
Eres como la noche, callada y constelada.
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente.
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.

(Veinte poemas de amor y una canción desesperada, 1924)

En el *Poema 15* encontramos una situación contemplativa entre el hablante y su objeto poetizado: su amada. El hablante se sitúa ante su amada «como ausente». El poema destaca el nivel real del nivel aparential, el nivel **de lo que es** lo separa del nivel **de lo que parece ser**. Toda la primera estrofa queda en la duda del **parece** o del **como si fuera**. Este **como si fuera** es la ausencia de la amada. De esta manera, la primera estrofa se puebla de significantes remitiendo a un mismo sentido, se construye la isotopía de la ausencia o de la negación de la presencia:

Callas – ausente – oyes lejos – no toca – ojos volados – cerrada boca

La ausencia de la amada viene presentada como una disforia placentera (Me gustas así, dice el poeta). Hay un placer en ver al objeto amado más objeto, más inanimado. Son atributos que elevan la libido, el deseo («parece que un beso te cerrara la boca»), donde el silencio se halla positivizado por la sensualidad. En todo caso, todas las lexías remiten a una ausencia **sensitiva**, al no-hablar, al no-tocar, al no-ver, etc. Hay un **distanciamento imaginario de la amada presente**. Esta ausencia aparente de la amada de los primeros versos se va a oponer a la omnipresencia del poeta en el mundo. Todas las cosas están llenas de su alma, atraviesan todo, incluida su amada. Se acentúa la cosificación o reificación de la amada: (porque eres cosa) «emerges de las cosas llena del alma mía».

Podemos preguntarnos por qué el poeta necesita cosificar a su amada o contemplarla inanimada, como una cosa. El mismo hablante dice que son las cosas que están llenas de su alma. Su poder de traspasar las cosas con el poder de su alma no funciona con un sujeto activo. La amada en estado silencioso, inactivo, puede ser penetrada por su alma, ella es más objeto y menos sujeto, puede ser identificada con el deseo del poeta y con su estado de ánimo melancólico.

Los significantes comparativos de la amada en el tercer y cuarto verso de esta segunda estrofa, remiten a belleza y fragilidad (mariposa) y a realidad onírica (de sueño).

La amada se parece en fin a la palabra melancolía que contiene en sus fonemas las palabras «mía» (**melancolía**) y «alma» (**melancolía**), relación también propuesta por la rima de esta estrofa:

mi alma
alma mía
mi alma
melancolía

En la palabra melancolía, en su materialidad sonora, está el alma del poeta, pues la palabra es una cosa y además el sentido de propiedad de la amada: «mía». El estado del alma del poeta se traspasa a las cosas (las palabras) incluida la amada.

La tercera estrofa agrega a la ausencia psíquica del «estar ausente» una ausencia física y sentimental del «no estar» («y estás como distante»). Hay una graduación mayor de la isotopía de la ausencia por yuxtaposición y acumulación de sentidos del «no-estar». Asimismo hay una situación inversa a la del *Poema 20*, donde la melancolía es justificada y la amada «de veras» no está. En el *Poema 15*, la amada está como si no estuviera, y esto produce placer en el poeta **porque** le produce melancolía.

En la cuarta estrofa, el silencio se vuelve sinónimo de verbalidad comunicativa («déjame que te hable también con tu silencio»). Como una forma de comunicación ideal entre dos «interiores» que se conocen profundamente, aparece el silencio como comunicación. Las equivalencias **silencio = hablar** se multiplican:

silencio = lámpara (luz) = verdad
silencio = anillo (promesa) = fidelidad

Las equivalencias que en una primera lectura aparecen como incongruentes, construyen una sinonimia que parte del silencio de la amada como el lenguaje de amor conteniendo significados de verdad, de promesa, de fidelidad.

Este silencio «elocuente» de ella viene comparado con el marco paisajístico idealizado del amor («Eres como la noche callada y constelada / Tu silencio es de estrella tan lejano y sencillo»). El silencio de este paisaje, como instante comunicativo del amor, es comparado con el silencio de la amada. Curiosamente se trata del mismo paisaje del *Poema 20*, donde el paisaje no basta para comunicar «sin que esté ella».

La quinta estrofa de este poema lleva al máximo el acto imaginario de ausencia de la amada: «como si hubieras muerto». El acto por el cual el poeta aleja imaginariamente a la amada para probar el placer de cosificarla, para no comunicar realmente sino imaginar una comunicación ideal, se vuelve peligroso. La ausencia imaginaria lleva el como-no-estar a un como-no-existir («como si hubieras muerto»). El silencio comunicativo del que se placía anteriormente, deja de ser placentero, es interrumpido por la palabra de ella y por el gesto: «Una palabra entonces, una sonrisa bastan / Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto».

Algo ha sucedido con el sentimiento masoquista del poeta, de su querer no-estar con la amada para comunicar idealmente. Esa situación que funda su poema, donde el poeta no tiene delante de sí a otro sujeto sino un objeto, se rompe por la palabra que **evidencia que está ante un sujeto**. El placer disfórico-melancólico masoquista se vuelve placer eufórico de lo real no-poético.

Con la llegada de la cotidianeidad del gesto y de la palabra (significantes de vida) —en la comunicación del poeta con su sujeto amado— se acaba el poema. Termina la situación «ideal» y comienza «lo real», lo cotidiano, lo no poetizable. Se plantea el dolor como fuente productora de la palabra poética. Allí donde la alegría y la presencia aporética entre el hablante y su amada termina, comienza lo cotidiano, lo no-sublime.

Al igual que en el *Poema 20* (que es el poema de la ausencia y de la presencia deseada), el *Poema 15* es el poema de la presencia y de la ausencia deseada, cuando ella no está, el poeta la llama, la evoca, cuando ella está, el poeta la aleja, se la sitúa ausente. En ambos casos, el resultado es la productividad de la escritura: la ausencia de la amada en el *Poema 20* es la que instituye ese «poder» escribir los versos más tristes esa noche, un poder casi volitivo, una capacidad que surge del hecho de que el poeta «se sintonice en triste», en la ausencia de la amada. Permite el acto performativo del decir y hacerla escritura simultáneamente. Asimismo el *Poema 15* aleja imaginariamente a la amada presente, produciendo con este gesto el poema que se acaba cuando la amada da signos de presencia a través de la sonrisa y la palabra. Neruda evidencia en estos poemas una lógica de la pulsión. Un acto impelido por el deseo de lo ausente y que se acaba con la presencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Bühler, Karl (1934): *Sprachtheorie*. Iena.
- Greimas, Julien (1966): *Sémantique Structurale*. París.
- Jacobson, Roman (1963): *Essais de Linguistique Générale*. París.
- Jacobson, Roman (1973): *Questions de poétique*. París.
- Loveluck, John (1975): «El navío de Eros. Veinte poemas de amor número nueve». En: *Simposio Pablo Neruda*. Long Island City.
- Loyola, Hernán (1975): «Lectura de Veinte poemas de amor». En: *Simposio Pablo Neruda*. Long Island City.
- Neruda, Pablo (1924): *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Santiago.
- Rovira, José Carlos (1986): *Para leer a Pablo Neruda*. Alicante.
- Santi, Enrico-Mario (1975): «Fuentes para el conocimiento de Pablo Neruda, 1967–1974». En: *Simposio Pablo Neruda*. Long Island City.
- «Neruda, el hombre y el poeta». En: *Hoy* (noviembre 1979), Santiago.

ODSOTNOST KOT USTVARJALKA PISANJA: PESEM 20 IN PESEM 15 PABLA NERUDE

Članek želi predstaviti branje *Pesmi 15* in *Pesmi 20* Pabla Nerude po drugačni interpretativni poti. Analiza se osredotoča na strategije pisanja lirskega subjekta v teh dveh pesmih, pri čemer je avtor poskušal vztrajati na razumevanju pisanja kot različice ljubezenskega diskurza. Pisanje je posledica nekakšne retorične telovadbe, ki »naravna« pesnika na alost zaradi odsotnosti ljubljene. Iz omenjene izkušnje (naravnosti na žalost) v presledkih vznikne motiv odsotnosti, ki spro i pisanje. A vedno kot »zmožnost« lirskega subjekta, nekaj, kar ta zmore (napisati). Avtor proučuje pojav na semantični ravni in na ravni rime ter zvočnih iger v obeh pesmih, v katerih se ponovi dialektika: odsotnost ljubljene, torej pisanje – prisotnost ljubljene, torej prekinitev pisanja.