

*Addio: La disociación controlada
(análisis de los universos simbólicos)*

ELISA MARTÍNEZ GARRIDO

El estudio de la literatura se ha convertido, desde hace algunos años, en el punto de encuentro de distintos modelos críticos y de diversas prácticas interpretativas: semiótica, lingüística, psicoanálisis, antropología... Cada crítico o interpretante elegirá uno u otro modelo, una determinada clave de interpretación, según sus elecciones personales y existenciales. Sin embargo, en última instancia, será el propio texto en su dinámica constitutiva el que impondrá ser deconstruido, mejor o peor, según los casos, mediante una u otra modalidad teórica. En consecuencia, es la propia realidad textual la que deberá ser estudiada en primer término para, en segundo lugar, ser enriquecida con otras disciplinas inherentes a la formación del propio corpus lingüístico-literario. Aquéllas, aportando nueva luz a éste, complementarán la semiosis de la obra. Por consiguiente, sigue siendo la metodología estructural y semiológica el primer quehacer de interpretación literaria, pero ésta puede ser mejorada desde una perspectiva simbólica-psicoanalítica y al dar cuenta de la profundidad semántica de los textos, mostrarnoslos como una permanente dialéctica entre lecturas conscientes e inconscientes (individuales y colectivas), patentes y latentes.

Ahora bien, para explicar esta dialéctica, este mundo inconsciente que está plasmado y asimilado al consciente, dando lugar a la tensión existencial de la que nace toda creación artística y que se plasma en el *lenguaje*, no es suficiente la mera aplicación de principios freudianos, junguianos o lacanianos, sino que el psicoanálisis debe ser concebido como una continuación metodológica de la investigación lingüística, semiótica y retórica¹. Es necesario, por tanto, partir de las realidades estructurales del propio discurso (pertenecientes a un proceso secundario de pensamiento) para indagar en qué momento se produce el desvío, la fractura de la lógica compositiva que lo organiza para adentrarnos después en la «otra» lógica, que dotada también de su propio código, dará cuenta de los sentidos «ocultos» y profundos del texto. De esta forma, mediante el análisis de las sobredeterminaciones semánticas, de los desplazamientos, de las elipsis..., a través de las figuras estilísticas (metáforas, metonimias, litote), la configuración sintáctica y retórica del

¹ Orlando, F., *Per una teoria freudiana della Letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

discurso y el estudio de los universos simbólicos se logrará llevar a cabo una lectura transformacional del texto literario². Mediante dicha lectura transformacional de los textos se podrán conocer los significados subyacentes de la obra; las lecturas profundas que no únicamente el psiquismo individual del creador, sino también las mediaciones simbólicas de toda una época. Con estos presupuestos el presente trabajo es la continuación de otro publicado en esta misma revista³. Si el anterior artículo partía de una investigación lingüística, retórica y narrativa de la organización del discurso de una novela en la que coexistían dos lecturas contrapuestas y encontradas (una de superficie a la que podríamos calificar como consciente y otra profunda e inconsciente), éste, que ahora doy a la luz, pretende ser *grosso modo*, el análisis de las asociaciones simbólicas usadas por la autora en la misma obra. Gracias al estudio de alguno de estas imágenes es posible ver confirmada la doble interpretación, el sentido dual de esta novela.

En el anterior trabajo asistimos a la organización de un discurso sobredeterminado semánticamente que, mediante el uso de recursos retóricos concretos (silogismos, entimemas, efectismo sintáctico) y de la ruptura de lo verosímil, producía un doble efecto interpretativo en el lector. Ahora, adentrados en el ámbito de la codificación imaginaria, se intentará dar a conocer la manifestación del inconsciente de la escritura.

La novela que a continuación analizó desde una perspectiva mítico-simbólica, reproduce el mismo esquema de duplicidad contrapuesta. Es decir, por una parte, nos encontramos con las imágenes que caracterizan a la protagonista; valores simbólicos que hacen de ella una heroína del deber y de la fidelidad conyugal. Para tal tarea la autora ha recurrido al uso de símbolo diaréticos pertenecientes a régimen diurno de la imaginación. En la segunda parte de la obra, una vez que el personaje experimenta el amor y el conflicto entre el deber y el deseo se plantea abiertamente, las imágenes que se han encontrado corresponden a otras dos realidades simbólicas: en unos casos el sentimiento amoroso se representa a través de series metafóricas de guerra y batalla, mientras que en otros, el vehículo figurativo cambia de régimen y del masculino-diarético se pasará al místico-femenino.

Nos hallamos ante un intento reparador del desprecio por la feminidad gracias al *reconocimiento del amor, pero éste será negado al final de la obra con el objetivo de que la protagonista pueda seguir siendo fiel a sus principios morales y mantener así una visión trascendente de la realidad.*

Presento seguidamente los pasajes de la novela que sirven para caracterizar al personaje y para dar cuenta de su conflicto vital; fuente de la doble lectura. Dicho conflicto se expresa a través de las imágenes de los regímenes antes mencionados.

En la primera presentación de Valeria se alude a su infancia y educación. Educación impartida por el padre y caracterizada por la ausencia de la madre.

² El término, usado por A. Serpieri, es tomado de Freud. El psicoanalista lo aplicaba a la interpretación onírica. Por lectura transformacional se entiende «l'operazione che trasforma i pensieri inconsci in contenuto onirico» y a la inversa: el proceso descifrador que permite hacer «legible» o consciente los procesos de pensamiento inconscientes.

Vid. Serpieri, A., «Appunti per lo studio dell'immaginario testuale», en *Rivista di Letteratura moderna e comparata*, Pisa, Pacini, vol. XXXV, ott-Dic. 1982, págs. 296-314.

³ Vid. E. Martínez Garrido, «La sintaxis del folletín: La Retórica de la persuasión y la Retórica del convencimiento», en *Filología Moderna*, núms. 74-76, Madrid, 1982.

⁴ En este artículo sigo la metodología imaginaria propuesta por Gilbert Durand en su libro *Estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1982.

Valeria dice «Figlia di un intemerato veterano delle patrie battaglie —glorioso soldato del ventuno e del quarantotto, campione di tutte virtù— io crebbi come una giovane spartana, fra gli esempi di magnanimità e di valore e imparai a portare nobilmente ed alteramente come una diadema regale il blasone dell'onestà...

Impaziente di cimentarmi nelle lotte di cui la mia giovanile baldanza mi mostrava facile il trionfo, entrai nel mondo a fronte alta e sicura, il nome di mio padre mi era solo usbergo, la severità dei miei principi; arma infalibile; ed io la inalberai in atto di sfida... Il pericolo della caduta non si presentava neppure al mio cuore battagliero ed avido di emozioni»⁵.

Como es fácilmente deducible toda la simbología utilizada en el párrafo hace de Valeria (hasta el nombre es un símbolo de su propio temperamento) una heroína, casi asexual y dedicada, en exclusiva, a la defensa de la virtud y el valor, herencia recibida del padre.

Primeramente, creo interesante insistir en la importancia de la figura paterna, único modelo de conducta imitable para la protagonista. No deja de ser significativo su ocupación: glorioso e íntegro militar. La figura del padre se colorea y se inviste de los atributos y la simbología propia del padre justiciero, heroico y celestial del régimen diurno de las imágenes. Es decir, el padre de Valeria, quien tanto marca su futuro y educación, es presentado en estado de máxima pureza, absolutamente idealizado. Se trata del héroe solar configurado siempre como guerrero, porque como afirma Gilbert Durand⁶, no debemos olvidar que la trascendencia está siempre armada con símbolos que mantienen el esquema ascensional y la verticalidad de la flecha. Sobre todo, la espada, sin abandonar sus significaciones fálicas, es preferentemente un símbolo de justicia y separación purificadora. Las armas cortantes y verticales suponen un refuerzo de las connotaciones de poder mediante las que se concibe la sexualidad masculina, antítesis de la femenina. Pero la ocupación de militar, no hay que verla únicamente como representación del poder sexual del macho-padre y de la justicia separadora, sino que al revestir todo combate un carácter espiritual e intelectual (ya que las armas simbolizan, precisamente, la fuerza espiritual y la sublimación) será necesario ver en el padre de la protagonista tanto la representación del valor justiciero y del heroísmo militar como el intelectualismo, la espiritualidad y, consecuentemente, la sabiduría.

En estos principios, con las enseñanzas paternas, crece la joven Valeria «como una spartana». Es decir, dada al deber, a la justicia, al ejercicio corporal y mental. Podríamos decir que es un ángel (así la llama Attilio)⁷ de la rectitud moral y de la elevación espiritual, ya que está privada de la «mancilla» cuasante de la caída. Como todo ángel, Valeria tiene algo de militar⁸. En este caso, la protagonista es hija de un soldado, y forma parte de los ejércitos celestes de la virtud que ha recibido del padre. La representación de Valeria como ángel luchador aparece, además, justificada por la ausencia de feminidad y caracterización sexual (se verá más tarde) y, en contraposición, por la masculinidad de la tarea encomendada. Podría ser visualizada de la misma manera que son representados los ángeles, con rostro dulcemente femenino, pero investida de espada. Así se desarrolla en ella el principio de la

⁵ Neera, *Addio. Addio*, ed. cit., pág. 15.

⁶ Durand, G., ob. cit., págs. 150-155.

⁷ Neera, ob. cit., pág. 27.

⁸ G. Durand, ob. cit., pág. 125.

severidad y de la magnanimidad es decir de la *justicia*, ejemplificada en el símbolo de la «diadema regale», representación de la trascendencia diarética. Ya sabemos que la corona y la aureola son manifestaciones de la victoria espiritual (insertas en la constelación simbólica del círculo), pero, en el caso que ahora tenemos entre manos, la corona-diadema (la diadema es siempre más pequeña que la corona y es propia de los infantes) está especificada con el adjetivo «reale». Es, por tanto, la corona de un rey (semejante a la de un rey o propia de éste) la que ciñe la frente de Valeria. El sintagma «*diadema reale*» aparece, pues, como sincretismo de varias significaciones simbólicas. A la trascendencia diarética, al triunfo espiritual de la ciru circularidad de la corona se añade el sentimiento de *soberanía* que acompaña, lógicamente, a los actos y posturas ascensionales (Dios es el sumo soberano) cuya encarnación sociológica se concreta en el *cetno*.

Por consiguiente, parece evidente unir la elevación real y monárquica a la noción familiar del padre, jefe de familia. Es decir, Valeria está coronada, a imagen y semejanza del padre, por ser hija de quien es y por haber recibido de éste sus enseñanzas. La corona se convierte en el símbolo de su realeza espiritual y es la marca de diferenciación y superioridad con respecto al resto de sus semejantes (no todas las personas están distinguidas con una corona). Le aporta, desde la idea de realeza, una connotación de masculinidad ya que es la principal heredera del padre y ciñe su frente con la corona del rey (como si de un joven se tratara). La corona reviste al personaje de autoridad para poder desempeñar, con equidad, la tarea que le ha sido encomendada. Estas significaciones simbólicas, presentes en la corona, no son sino reforzamientos de los valores ascensionales e intelectuales del símbolo frente-cabeza, aludidos y necesarios en los componentes semánticos de corona, junto con la luz uraniana y dorada que se desprende de toda diadema real, que suele ser siempre de oro. Por consiguiente, la corona, símbolo de poder soberano y virilizante, que ha fusionado la autoridad civil, familiar y militar, se confunde, progresivamente, con la aureola y con todas las representaciones de santidad y elevación espiritual.

Como veíamos anteriormente, Valeria es tanto el ángel como la guerrera, diosa de la justicia y la sabiduría. Al aparecer, por tanto, caracterizada conforme a los atributos mitológicos de la diosa Palas Atenea o Minerva: mujer-diosa armada, de ojos y mirada resplandecientes, nada femenina y ferozmente virgen y casta, es el antídoto de la feminidad que raya casi en la ostentación de características masculinos.

Las siguientes líneas no hacen sino insistir en las atribuciones divinas que rodean a la figura de Valeria. En concreto, aluden a la puesta en marcha del quehacer heroico de la protagonista. Después de haber recibido del padre la corona real (a modo de talismán), representante de la tarea salvadora que debe acometer, el texto nos sitúa en sus primeras acciones iniciáticas: «*entrai nel mondo a fronte alta e sicura*». La protagonista contaba con la ayuda del iniciador padre-rey, «*il nome di mio padre mi era solo usbergo*» y con el código de comportamiento moral en el que se la ha instruido: «*la severità dei miei principi*» contemplados como «*arma infalible*» (la denominación de infalible referida al arma, que por excelencia es la espada, aporta al instrumento cortante notas de magia. La espada infalible es aquella que se otorga al héroe tras haber acometido empresas de inusitado valor y riesgo o bien como talismán para poderlas llevar a cabo).

Valeria nos aparece (ya con la espada en la mano) en actitud desafiante y dispuesta a vencer al enemigo «*io la inalborai in atto dí sfida*». Dotada de la espada

y de la seguridad que le ofrecen las enseñanzas paternas, el triunfo es casi seguro y no teme, en ningún momento, el peligro de la derrota ni de la caída: «la mia giovanile baldanza mi mostrava facile il trionfo» ... «Il pericolo della caduta non si presentava neppure al mio cuore battagliero avido di emozioni». No se debe olvidar, sin embargo, que a pesar del carácter asexuado de Valeria y de la masculinidad de sus acciones (Valeria lleva armas y ya sabemos que toda arma es una representación del poder fálico) es una mujer y toda la simbología de la lucha se refiere al único heroísmo que le es posible realizar: la defensa de su fidelidad, de su honestidad o su prestigio moral.

La protagonista de *Addio*, en consecuencia, está dotada de poderes especiales para la defensa de su honestidad y virtudes femeninas. Sin embargo, por la estricta educación que ha recibido, que, en cierta forma la ha «asexuado», adopta una visión masculina y diarética del amor y la sexualidad. Esta es concebida como caída, falta y no como dulce fusión amorosa.

La rigidez y la intransigencia de Valeria llega, en algún momento de la novela a ser tan grande que el propio padre dice «Tu hai il diritto ad essere severa e puoi gettare la pietra perché sei senza colpa»⁹.

Esta visión masculina del amor y la sexualidad, concebidos como caída y falta, es tan persistente en *Addio* que incluso después de haberse producido el enamoramiento profundo de Valeria por Massimo, ésta sigue siendo un vehículo de expresión válido. Así lo demuestran las siguientes líneas:

«È facile custodire il nostro cuore sotto una corazza di bronzo, finché le frecce nemiche sono dacciaio, e vi si spuntano.

Ma quando la freccia infuocata che scioglie e disperde tutto; quando sicuri del nostro baluardo, ci troviamo invece un di esposti sulla breccia, quando l'ora terribile è giunta?»¹⁰

Es claro que el párrafo al referirse a la batalla personal que la protagonista tiene que librar entre el amor y el deber recurre a un tópico literario muy extendido: la representación del amor mediante la guerra, que sirve muy bien a la configuración literaria del debate interior en que Valeria se encuentra y al mantenimiento de su carácter de heroicidad y virtud.

En el ejemplo se representa el momento inmediatamente anterior a la derrota en el campo de batalla que simboliza la caída amorosa. Todo él constituye una reflexión de la protagonista sobre su propia situación. El corazón de Valeria (centro propulsor del sentimiento) está, mediante un proceso metonimizador, representando a la totalidad de la protagonista, quien, como corresponde a las caracterizaciones heroicas ya indicadas, está dotada de «corazza di bronzo» para defenderse de las armas enemigas. El texto nos dice que cuando las flechas son *d'accio* (es decir, se trata de flechas dedicadas a la guerra terrena y real la vana seducción y a los flirteos superficiales) pueden repelerse, pero cuando aquéllas no son de metal sino de fuego, cuando llega el verdadero amor, entonces, la coraza pierde su validez y se funde ante el calor de las llamas.

Esta primera pareja de símbolos coraza-flechas de¹¹ fuego (amoroso) nos sitúan

⁹ Neera, ob. cit., pág. 46.

¹⁰ Neera, ob. cit., págs. 32-33.

¹¹ La visión general ofrecida por el texto y su simbología mantienen la posición militar

ante dos esquemas contrapuestos. Por una parte, la coraza, junto con el recinto fortificado, posee un valor denotativo de protección y de defensa, unido a la voluntad diarética que el contexto militar precisa, mediante la flecha y, como veremos a continuación, mediante el baluarte. A tal sentido defensivo no es en absoluto extraño la intención de separación y de promoción de lo discontinuo. Por otra parte, los símbolos que van organizados en torno a la ascensión o la luz, siempre van connotados de una idea de purificación. Dice Durand que la trascendencia y la luz parecen exigir siempre un esfuerzo de distinción a la que siempre van ligados los valores simbolizados por la pureza¹². Toda pureza confina en una idea de separación tajante. En contraposición, el fuego amoroso, disolviendo el metal de la coraza, rompe los límites de distinción radical que permitían a la protagonista no contaminarse ni mezclarse con el mundo opuesto a su visión celeste. Valeria queda indefensa, sin protección y su afán de pureza se tambalea considerablemente. El agente primero de este cambio es el fuego, símbolo polivalente en cuanto a su significación.

El fuego es un símbolo ambiguo cuyo significado debe interpretarse según el contexto mítico-simbólico de aparición. Sus interpretaciones lo sitúan, de un lado, dentro del régimen diurno, como claro signo de purificación¹³ y de otro, dentro del régimen cíclico-sintético, como representación del fuego sexual¹⁴, íntimamente emparentado con la concepción del ritmo y el calor producido por el frotamiento. En nuestro caso parece claro situarlo dentro de la segunda estructura, ya que es, justamente por la aparición de tal elemento por la que se disuelven las corazas de bronce, se separan las barreras, pero sobre todo porque «la freccia infuocata» es la fuerza del amor. Por consiguiente, en el ejemplo, «el amor aparece como la primera hipótesis científica para la reproducción objetiva del fuego»¹⁵, y el fuego, es el mejor símbolo para su representación. La aparición del elemento fuego, como representación del amor, es en este caso de gran importancia para la comprensión global y profunda de la concepción amorosa de la protagonista. El fuego sexual está emparentado con toda la simbología rítmica de la repetición y está ligado a los esquemas cíclicos lunares, sexuales y fecundantes. Además, es el agente primero del calor que, por la fundición de los metales, permite la transmutación de unas realidades en otras. Es decir, el fuego posee un claro elemento de permutación transformativa a partir de su poder de continua disolución, opuesto al de la separación discontinua. Frente a la rígida separación antitética y diferenciadora de los objetos y las realidades, el fuego puede operar como *mediador*, y haciendo pasar a un metal o una realidad de discontinua a continua, es el causante del cambio. La

masculina del régimen diurno de la virgen. Sin embargo, tras una profundización en los símbolos he podido deducir que, aunque la visión masculina trascendente sigue imperando, el elemento antitético contra el que lucha el héroe diurno, en este caso, ha perdido su fatalidad y recupera ciertos valores positivos mediante la síntesis de los contrarios que aparece en los símbolos del tercer régimen de la imagen. De manera que prevalenciado la visión masculina trascendente, ésta pierde su radicalismo antitético gracias a la presencia de símbolos cíclicos sintéticos que ennoblecen al enemigo contra el que se desata la batalla e incluso llegan a otorgarle también el grado de héroe.

¹² G. Durand, ob. cit., pág. 160.

¹³ G. Durand, ob. cit., págs. 162-166.

¹⁴ G. Durand, ob. cit., págs. 315-318.

¹⁵ G. Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, G. Redondo, 1965. En Durand, G., ob. cit., págs. 315-318.

madera deja de ser tal para convertirse en ceniza, que esparcida, fructificará la tierra; el oro fundido podrá ser objeto de decoración... Es, por consiguiente, un claro puente de transmutación de los estados. De tal poder de cambio nace su fuerza sintética y superadora. Por otra parte, como acabo de indicar, el fuego está estrechamente ligado a la repetición por la idea del frotamiento, causa primera y origen del mismo. Es decir, el fuego sexual es un símbolo tanto cíclico como sintético, englobado dentro del tercer régimen simbólico. De la repetición cíclica se ha llegado así, a la superación de los contrarios y a la síntesis rehabilitadora de los elementos malignos, que sin dejar de serlo, aportan, a la vez, una carga benéfica de positividad al texto. Aunque anteriormente se hayan separado los distintos valores del fuego, según prevaleciera la idea de purificación o de sexualidad, pienso que también en el fuego purificador del régimen diarético está subyaciendo una cierta carga de superación y síntesis englobante. El ser impuro, animalizado, después de haber pasado por la purificación, mediante el fuego, queda rehabilitado aunque no pierde totalmente sus notas de fatalidad por las cuales se había sometido a la práctica salvadora. Esta rehabilitación sintética de los contrarios está presente en el texto gracias tanto a la aparición del fuego sexual, que simboliza el amor, como por otros elementos diaréticos que rodean al enemigo-amante y que le hacen pertenecer al régimen heroico.

El enemigo, amado-amante, contra el que se lucha, es, como la heroína, un guerrero y como todo guerrero (la guerra es una actividad masculina) está en posesión de armas que le posibilitan la batalla. En este caso, se trata de flechas de fuego, símbolos encuadrados dentro del esquema ascensional y vertical que conlleva connotaciones de virtud moral y elevación espiritual. Nos encontramos, claramente, con un «antihéroe», enemigo, ennoblecido por su caracterización de guerrero y situado al mismo nivel que Valeria. Es con ésta con quien establece la batalla amorosa. En su configuración y presentación, la figura del amado, ha perdido, en consecuencia, las connotaciones negativas de fatal adversario y, aunque sigue siendo un enemigo de quien defenderse, se ha operado una cierta rehabilitación de los términos contrarios y antitéticos dentro de los que se movía el régimen diurno. De bestia o monstruo femenino aparece como dios-guerrero del amor. Nos hallamos ante el mito del dios Cupido, tópico de la representación amorosa¹⁶.

El hecho de que la batalla se dé entre iguales, nobles guerreros, provistos de flechas y espadas, implica varias cosas, entre ellas que de darse la derrota, ésta no es absolutamente bejatoria para el vencido porque las fuerzas se han medido con un

¹⁶ Adviértese el cambio de las realidades sexuales. Valeria, mujer, ha aparecido como héroe masculino y ha perdido sus caracterizaciones de feminidad para poder atacar al enemigo y llevar a cabo su tarea. Míticamente el enemigo es siempre un sustituto de la feminidad terrorífica y fatal (causante de la caída) al que hay que vencer y contra el que hay que luchar. Sin embargo, aunque Valeria identifica la caída con la falta de honestidad (el amor fatal y extraconyugal) su enemigo es un hombre, el mayor y además simbólicamente el texto nos lo presenta como luchador y guerrero. Luego no se trata del enemigo ancestral que siempre posee rasgo de animalidad femenina, sino de un enemigo fatal pero rehabilitado, justamente, por el ennoblecimiento que le aporta su masculinidad. Desde el principio de los tiempos la responsable del mal fue una mujer y sólo existen mujeres fatales que conduzcan a la desgracia. Los hombres por el hecho de serlo (la sexualidad masculina está privada de mancha y es pura doblemente) nunca pueden llevar esa carga de animalidad condenable. Por tanto, la masculinidad se ha plasmado y está presente en los dos personajes. En un caso para permitir su capacidad heroica (no hay heroísmo femenino), en otro para privarle de su animalidad y de sus cualidades de profundo adversario y, de esta forma, ennoblecerlo.

noble caballero y en el honroso ejercicio de la guerra. Por otra parte, de darse la derrota, una vez medidas las posibilidades, se debe reconocer y admitir la superioridad del adversario.

Al configurar al oponente como noble caballero se opera una rehabilitación de la concepción amoroso-sexual, tanto para el que gana como para el que pierde. El que gana es digno de la victoria por las divinas armas y cualidades que posee (se trata del dios amor), el que pierde se glorifica por el simple hecho de haber luchado y haber resistido a un dios-guerrero de tal envergadura. La rehabilitación y la síntesis de los elementos contrarios es clara tanto para un caso como para el otro. Se ha aminorado, pues, la intransigencia diarética mediante el uso de símbolos de estructura dialéctico-sintética. Mediante éstos sin haber borrado las características del anterior simbología, ahora se contemplan en un todo superador.

En mi opinión, es muy interesante este cambio de aptitud ante el hecho amoroso, puesto que si a primera vista la metáfora de la guerra amorosa parece mantenernos en el régimen simbólico de dignidad militar y celestial que caracterizaban a la protagonista, oponiéndola a todo lo considerado como fatal, el amor, tras un análisis profundo, conlleva un aligeramiento de tales posturas. De manera que la caída ante éste no es tan negativa como en un principio podía desprenderse del texto. Hay, en primer lugar un reconocimiento de la fuerza del amor todopoderoso. Se trata de un sentimiento otorgado por la divinidad (Cupido) al que debemos someternos. Se desecha así el absoluto rechazo que parecía existir al inicio de la obra. Veremos como una vez asumida esta superioridad en la lucha con el dios amor, cuando la derrota parece estar a punto de consumarse, la protagonista volverá, sin embargo, a cambiar de registro simbólico para, instalada en el místico-nocturno, sin abandonar ciertos elementos cíclicos-sintéticos, dejar de ser la diosa guerra masculinizada para ser, o mejor desear ser, la benéfica madre femenina que por el amor llegará a la maternidad.

Una vez dada luz sobre la idea última sobre la que descansa el texto es posible comprobar que el resto de los símbolos utilizados en él continúan, mediante la metáfora tópica de la guerra de amor, reforzando la anterior realidad. Así lo indican la siguiente pareja simbólica «baluardo-breccia» que, en mi opinión, no hacen sino insistir en la recuperación sintética de los contrarios. Tanto el «baluardo» como la «breccia» corroboran los valores presentes en prácticas militares y, a primera vista, comportan los elementos antitéticos que permiten situarlos en el régimen diarético. Por una parte, el «baluardo» (instrumento que sirve como fortificación a modo de muralla para la defensa) puede ser asociado a dos elementos claramente identificables con la trascendencia, la elevación y la separación diurnas: la altura, de un lado, y la separación, de otro, que impiden el paso del enemigo y, por tanto, la radical diferenciación de los elementos en su afán purificador¹⁷. Por otra parte, el baluarte se opone a la «breccia», apertura realizada en la fortificación al romper sus paredes mediante el tiro de artillería con el fin de penetrar en ésta con la fuerza. Dicha apertura invalida los límites separadores que imponía la muralla mediante el *derrumbamiento* o *caída* de las paredes que la componían. Nótese que en italiano se dice «morire, cadere sulla breccia», lo que indica el elemento negativo con la clara alusión a la caída tan temida por la visión heroica del régimen diurno. El texto vuelve a situarnos, pues, ante realidades antitéticas y encontradas. Sin embargo,

¹⁷ G. Durand, ob. cit., págs. 158-160.

como ya sabemos todo combate es siempre un símbolo de poder y de pureza¹⁸ y se lleva a cabo por un héroe guerrero que privado (el «amado») de la feminidad fatal se convierte en dios de amor.

Deseo señalar también que si en la pareja analizada habíamos opuesto «*freccia infuocata*» a «*corazza di bronzo*», ahora debemos oponer «*armi: da fuoco*» (artillería, la causante de la breccia) a «*baluardo*». De manera que las «armas de fuego» aluden en primer lugar al amor sexual y si la *espada* es el arquetipo al que parece orientarse la significación profunda de todas las armas, aunándose inextricablemente en un sobredeterminismo las motivaciones psicológicas y las intimidaciones tecnológicas¹⁹, éstas deberán ser interpretadas también como símbolos de masculinidad y heroísmo. Creo que la elección de «*armi da fuoco* o artillería», causantes de la «breccia», no invalidan en ningún caso tales connotaciones diaréticas presentes, como se acaba de indicar, en toda arma. En mi opinión se trata de una adecuación de la simbología a los cambios culturales y tecnológicos producidos en el campo militar. Además de que mediante la alusión a las armas de fuego, implícitamente presentes en «breccia», se puede aludir mejor a la realidad amorosa de la que se está tratando en el texto. El sentido trascendente ha quedado, por otra parte, suficientemente señalado con la aparición de *freccia*.

Es por el heroísmo espiritual-masculino del que está dotado el enemigo por el que el derrumbamiento o la *caída* de los límites separadores, que ponen al descubierto y en estado indefenso a la heroína, no ofrecen un sentido absolutamente negativo, ya que el mero hecho de la participación en la lucha, con un adversario tan poderoso como el amor, la glorifican. Debe añadir que, en cualquier caso, la derrota última no tiene lugar. Valeria se enamora del marqués (la pertenencia a la aristocracia la dota explícitamente de nobleza y heroísmo) y cuando podría haber compartido con él la felicidad, huye y se exilia a Grecia. Es decir, si por una parte Valeria sucumbe ante el amor (perdiendo la primera batalla), ella vence, en último extremo, con su drástica decisión. Valeria es doblemente diosa guerrera, porque, doblemente combate y sale vencedora. Minerva se alza contra Cupido. Quiero también indicar, antes de cerrar la interpretación simbólica de este párrafo, que el ennoblecimiento o endiosamiento del enemigo amado (recuperado mediante una síntesis dialéctica) está en estrecha relación con la justificación que la protagonista busca para su amor. Valeria habla de su lucha, de su resistencia y de los dotes sobrehumanos del enemigo-dios que la acomete, ante el que nada puede y sólo le queda el sucumbir. Todo está predispuesto, ninguna otra salida hubiera sido posible porque «*L'ora terribile è giunta*».

En contraposición a la idea masculina y guerrera, que concibe el amor como una batalla, aparece en *Addio* la mística nocturna. Con ella se pierde toda connotación de lucha para recuperar, sin embargo, las notas de reposo y recogimiento íntimos que desembocan en la maternidad. En oposición al proceso masculinizador-heroico de los dos amados, que aprecia en el ejemplo anterior, ahora asistimos a la conjunción de elementos masculinos y femeninos como portadores de vida. El uso de la simbología perteneciente al registro místico es ahora el vehículo expresivo del amor y tal simbología (en su mayoría) corresponde al ámbito de la naturaleza. El ejemplo que adjunto, de claro sabor romántico, no es otra cosa que una proyección del

¹⁸ G. Durand, ob. cit., pág. 151.

¹⁹ G. Durand, ob. cit., pág. 153.

retorno a la madre y la feminidad bienchora obtenida gracias a la fuerza fecundante del dios sol. El párrafo elegido es buena prueba de ello:

«Sole di primavera, misteriosos fecondatore dei bulbi nascosti fra la radici, vita di mille e mille atomi che s'inflammo sotto il tuo raggio, anima del universo . . . o sole! —quante colpe consigliano i tuoi caldi bacci! Allor che gli alberi mettono le prime gemme e dentro la sua crisalide trasalisce la farfalla; quado di sotto il muschio si destano all'amore i coleotteri dall'ali d'oro, e sulle rive dei tepidi ruscelli corrono le libellule azzurre a succhiare il grembo dei ciclamini — quando tutto freme nella natura, anche noi poveri esseri ragionevoli, fatti a somiglianza di Dio e dei fili d'erba, sentiamo palpitare ogni fibra del nostro organismo, e una voce sola che parte dagli albeari, dai fiori, dagli animali ci grida:

Esulta o orgilla, finché il mio soffio divino t'ispira?»²⁰

La simbología ha cambiado ostensiblemente. Los bulbos, los átomos, gemas, los insectos, el musgo y las plantas, el agua . . . todo ello nos habla de la vida que surge en la naturaleza, en la madre tierra gracias al primer agente de la vida el sol, que aunque aquí está contemplado como padre fecundador junto con la madre tierra, nunca puede perder sus connotaciones masculinas-diaréticas²⁰. Deseo recalcar la importancia del sol «anima dell'universo», concebido como el principio de la vida, porque creo desprender del texto una desmesurada importancia a este elemento y, sin embargo, un cierto intento de relegar el papel generador de la tierra en la creación. En mi opinión, aunque en el ejemplo se habla de vida y está, indiscutiindiscutiblemente, presente la maternidad, es más importante el hecho de la fecundación, cuyo responsable inmediato es el sol, símbolo masculino. La tierra es sólo parte integrante del proceso creador en cuanto que elemento contenedor y receptor de la semilla masculina y del calor que le ofrece el sol. Su importancia es, en cierta forma, secundaria y, en cualquier caso, su papel es absolutamente pasivo frente al del dios sol que es activo, éste es el real portador de la vida. Es decir, se opera una recuperación de lo femenino, pero nunca la feminidad, según lo que se desprende del texto, alcanza la importancia otorgada a lo masculino que como vemos continúa siendo la fuerza imperante.

En mi opinión aunque por los símbolos utilizados se ha operado un cambio de registro y nos hallamos inmersos en el místico-nocturno, dentro de tal visión de las realidades representadas, prevalece el criterio masculino frente al femenino, al que se priva de importancia en el proceso de vida y en la reproducción. No debemos olvidar que los símbolos como los mitos ofrecen la visión de unos pueblos y unas culturas que han sido, casi siempre, dominadas por la cultura patriarcal. Ésta, en un momento dado de la evolución histórica, arrebató a las mujeres el poder de dar vida (temido durante siglos) y de ser las únicas detentadoras del hecho más importante de la creación: la maternidad (no asociada al coito) pasan a ser meros recipientes contenedores del semen masculino, fuente primera de la procreación y donación divina. Esta inversión de los papeles activos y pasivos, en el hecho de la maternidad, marcaría, según algunos antropólogos, el paso de las sociedades matrilineales a las patrilineales²².

²⁰ Neera, *Addio*, ob. cit., pág. 63.

²¹ No insistiré en las explicaciones simbólicas que ya se han visto en los casos anteriores. Sólo haré hincapié en aquellos símbolos que aportan nuevos valores interpretativos. Para lo demás remito a la primera aparición.

²² P. Giraud, en «Les mythes de la creation», en *Sémiologie de la sexualité*, Paris, Payot, 1978, págs. 43-72.

Es interesante, por consiguiente, observar como aún en los momentos en que la protagonista siente el amor y la pulsión sexual gracias a la contemplación de la naturaleza, se continúa valorando y respetando más los elementos y la fuerza masculina que la propia feminidad y las potencias procreadoras. Valeria, la diosa asexuada y masculinizada, canta más al sol que a la madre tierra, admite la fuerza amorosa del sol, que indirectamente se relaciona con Dios, y ella hecha a imagen y semejanza del resto de los seres naturales, debe someterse a los criterios de Dios, del sol, del padre y dejar que se cumplan en ella «según sus designios».

En toda la obra, por tanto, se prima lo masculino sobre lo femenino, ya que hasta la propia feminidad de Valeria es más un reconocimiento del padre que un reencuentro con la madre.

No debemos olvidar que *Addio* es una de las primeras obras de Neera, la más rígida e intransigente en los planteamientos morales —e ideológicos en un plano de explicitación textual. Según mi opinión, tal intransigencia moral se debe a que la protagonista no ha abierto, en totalidad, el debate interior que la bifurcaba en dos personalidades y dos posiciones encontradas, o bien, si ya se ha manifestado dicha duplicidad, se pretende acallar una de las partes: la femenina, amorosa y materna con una fuerza y un radicalismo que no encontraremos posteriormente. Es decir, en *Addio* la presencia de la simbología y las posiciones diarética-masculina es de mayor importancia que la correspondiente a las imágenes místico-nocturnas, reservadas únicamente a este ejemplo... Aparece, sin embargo, el sentimiento amoroso y el debate interior entre el deseo y el deber y aunque éste es angustioso, el desenlace de la obra (absurdo e inverosímil) parece configurarse como un autocastigo del superyo masculino-paterno frente al yo femenino que se reprime automáticamente. Con este «refoulement» brutal del deseo femenino se impide la configuración del debate contrapuesto entre los dos mundos en conflicto y desde la cenciencia paterna y masculina se subyuga la aceptación femenina.

En el ejemplo último, la recuperación de lo femenino se ha logrado, pero sólo hasta cierto punto. La feminidad materna es un elemento necesario en el proceso creador y, en esa medida aceptable, pero no goza de la misma posición, ni del mismo rango que el real agente de la vida: el sol masculino y principal sujeto al que se dedica todo el párrafo. De la lectura del mismo, mediante el canto al sol, se llega a permitir el goce sexual y la exultación «esulh o argilla», pero no está indicado explícitamente el deseo de maternidad.

He de decir, sin embargo, que una de las causas que se aducen en la novela como responsable del enamoramiento de Valeria es la ausencia de hijos²²; una causa más de justificación para el nuevo matrimonio de la protagonista. Valeria, con su exilio a Grecia y su negativa a la nueva boda, renuncia a su maternidad: el más alto y elevado fin para la mujer (en opinión de la autora) y mantiene su buena fama de mujer incorruptible. Con la renuncia pudo continuar su altísimo grado de autoestima y la imagen de sí misma que había recibido del padre. Parece existir, en inconsciente, una negativa inconsciente a la realización amorosa y a la feminidad. Esta negativa queda enmascarada y justificada conscientemente por el valor absoluto que Valeria da a la moral.

La crítica italiana precisamente, por lo inverosímil de la obra, tachó a Neera de inmoral por lo que consideró una defensa del adulterio. A tales acusaciones la

²³ Neera, *Addio*, ob. cit., págs. 19, 56 y 66.

autora mantiene (aun con mayor dureza) su finalidad moralista y de defensa de los más altos ideales en el comportamiento femenino. Sin embargo, sigo pensando que ese «empecinamiento» (y permítaseme nombrarlo así) moral está enmascarado algo. No creo que exista una sola cosa escondida, sino varias y cualquiera de ellas puede ser vista, al mismo tiempo como única. Las razones que se enmascaran son de distintos grados porque algunas son conscientes, pero tratan de reprimirse y las otras son, tal vez, o casi con seguridad, inconscientes. Ambas, las conscientes y las inconscientes se articulan en un juego de fuerzas y en una red de superposiciones, dando lugar a las diferentes lecturas — paralelas — que ofrece la misma obra.

La duplicidad simbólica que expone las dos realidades psicológicas de la protagonista está motivada por el conflicto abierto entre el superyo paterno (masculinizado, principio de la moral y el deber) y el yo materno, femenino (que aceptaba la sexualidad, vista desde la propia óptica de mujer). El superyo de Neera, expuesto en la configuración de su personaje, alimentado por un amor desafortunado por el padre (único modelo de imitación durante la infancia), había hecho relegar el componente femenino. Debemos advertir, por otra parte, que los modelos femeninos de su realidad no le eran válidos y, socialmente, la mujer no gozaba del mismo poder que el hombre. Por otra parte, llevar adelante un cierto proceso masculinizador (en el momento en que vive) era necesario para ocupar cargos de responsabilidad pública. Nacían de esta manera, los ensayos literarios y artículos periódicos y su posición tradicional-conservadora en la defensa de la moral rígida. (Todo proceso de superación femenino es siempre digno de admiración siempre que la mujer que entra en el mundo público no olvide, ni reprima su feminidad como una mancha bejatoria, sino que, por el contrario, trate de incorporarla a su tarea social y pública.) Ahora bien, para llegar a esta fusión del superyo masculino con el yo femenino, Neera necesitaba un tiempo, un proceso de recuperación de su feminidad. Ese paulatino cambio de actitud con respecto a su componente de mujer, relacionado con el aligeramiento de sus posiciones morales e ideológicas va a ser reflejado en su obra. Desde *Addio a Rogo d'amore* hay un cambio consustancial. En esta primera obra, en *Addio*, asistimos al inicio, al primer atisbo de conflictividad, entre el deber de continuación de la obra del padre (temática redundante) y la realización del amor y la maternidad, que la hubieran devuelto (parecía pensar la protagonista) a su condición de mujer. Quisiera señalar un dato importante, la protagonista de la novela está casada con un honrado y virtuoso militar, amigo del padre y claro sustituto de éste y tanto uno como otro mueren, en la obra. De manera que cae la autoridad moral y Valeria queda libre de las dos miradas responsabilizadoras y culpabilizadoras²⁴. No me parece casual, por otra parte, la muerte de ambos, una sucesiva a la otra después que la protagonista reconoce en sí misma el enamoramiento. Tal salida literaria podría simbolizar dos realidades psíquicas. En primer lugar, podría tratarse de un castigo por la falta de fidelidad a la figura paterna, representada en el marido y a sus principios²⁵. La culpa debe ser expiada, en los

²⁴ Attilio dice a Valeria: «tu sei l'altare dei miei voti, sei il tabernacolo della mia fede, sei la custode immacolata dell'onore mio e della mia virtù». Sin embargo, aunque ambas figuras mueren físicamente, permanecen, como ideas sus enseñanzas, en la conciencia moral que habla, después de la muerte, en contra del amor que nace «Nel silenzio e nella solitudine io ascoltavo la voce del mio cuore che lottava con la coscienza».

Neera, ob. cit., pág. 46.

²⁵ «E tutta la mia vita trascorsa, mio padre, i miei rigidi principi d'onesta, la mia fama, il

huesos y la carne de la protagonista, con su exilio. Pero, podría verse una segunda interpretación: la muerte de los dos hombres que rodean a Valeria significa el primer paso en el abandono de la total adoración paterna. Es decir, el primer desligamiento con respecto al imperativo moral. La excesiva adoración al padre, profesada en la adolescencia, ha muerto. Su muerte física, proyectada también en el marido, tras el amor por el hombre no padre, está indicando, por consiguiente, el abandono de ese extremo reconocimiento paterno, que según el psicoanálisis freudiano, habría que concebirlo como un caso edípico. Característica de la adolescencia femenina, superada una vez que la jovencita alcanza su madurez como mujer, integrando así su feminidad, antes rechazadas, reconociendo la importancia de la madre aunada a los principios de autoridad paterna. Sin embargo, no es tan fácil erradicar del psiquismo del personaje la importancia paterna y «la fuerza del cariño», que todavía después de la pasión por otro hombre, continúa estando vigente. El amor pasión por otro hombre (que no es el padre ni su sustituto) aparece, en la protagonista, coloreado con el *complejo de culpa*. El hecho de haberse enamorado del marqués se concibe como traición al padre y, sucesivamente, al marido. Esta culpabilidad es tan fuerte que es la razón real por la que no se realiza el segundo matrimonio ni maternidad de Valeria. Su valor excesivo y desmesurado nace de la extrema culpabilidad que siente ante la muerte de ambos: padre y marido. Aparece, en la novela un remordimiento ante lo que considera una traición a la figura paterna y a sus enseñanzas morales. Es por eso por lo que se extrema el comportamiento virtuoso. No ha habido culpa social, pero sí moral e individual. El padre habla desde la tumba y reclama sus derechos a través de la conciencia de la hija, por este motivo, Valeria jura fidelidad eterna al marido en el lecho de muerte para no traicionar a la figura paterna²⁶.

Todos estos sentimientos de culpabilidad son inconscientes y en el consciente sólo se refleja la defensa de la moral. No entro en si el amor de Valeria por el padre podría tener algo de sexualizado. Aunque pienso que sí, ya que el matrimonio con el coronel podría ser concebido como la realización amorosa para evitar el real incesto y la diferencia de edad entre los dos cónyuges aporta ciertas características edípicas. Valeria, por tanto, rechaza el goce, el deseo, el amor sexual por seguir siendo fiel al padre a través de sus principios y conducta.

La novela deja patente, en consecuencia, un cierto grado de conflictividad. En este caso volvemos a trabajar en el plano consciente de la protagonista, que es el consciente de Neera. Valeria ha conocido el amor y ante ella se abre un nuevo mundo: el de los sentidos, el de la fantasía, el del corazón, el de la pasión y el de la maternidad, indirectamente, apuntada en el texto. Y el amor pone en entredicho la moral paterna y los principios constitutivos de la sociedad. «Dissi che l'amore è un

mio pudore, la mia coscienza, tutto ciò dev'essere nulla? Un istante distruggerà l'edificio superbo e onorato che per venticinque anni mi compiacqui d'innalzare? No, no, no...» Neera, ob. cit., págs. 36-37.

²⁶ «Mia diletta — mormorò con debole voce— l'ora dell'estremo distacco è giunta Io ti lascio giovane e bella e sola in questo mondo che l'amore appena colora di rosei riflessi e sono pur fuggevoli riflessi, tu il vedi, Valeria!... Ma comunque, senza amore è intollerabile troppo la vita. Ascolta: se un uomo di cuore venisse ad offrirti giorni meno duri, se l'esilio ti sembrasse soverchiamente acerbo a compieri senza guida —pensa che dalla tomba io ti benedirò, mia dolce amica. L'egoismo delle umane passioni si frange contro la pietra del sepolcro sii felice, Valeria. Io ti lascio sola... ma libera! No —lo interrompi con slancio vivissimo— se dio accetta ancora il giuramento di una disgraziata, per la memoria di mio padre, su questa tua mano giuros Attilio, che non sarò mai d'altri.» Neera, *Addio*, ob. cit., págs. 103-104.

sentimento, che i sentimenti sono liberi, che il matrimonio è un'istituzione contraria alle leggi della natura»²⁷. Se pasa así a la liberación del deseo, al amor, a la crítica a los rígidos e hipócritas principios sociales... Y aunque la propia observación de unos hechos lleva a criticar la moral que los niega y la crisis entre el ser: deseo y el parecer: moral, es evidente que la novela se mueve en la conflictividad personal. Al desco no se le deja vía libre, se lo reprime inmediatamente, acallándolo e imponiéndole la virtud. La propia protagonista lo deja indicado: «Come un etico condannato a morire vuol godere senza limiti la vita, io, quasi presaga del naufragio, lottavo disperatamente *attacandomi* alla virtù»²⁸.

Creo que la cita no puede ser más significativa. La moral extrema nace del miedo ante un deseo liberador que culminaría en la crisis, en el sacudimiento del personaje con respecto a los principios paternos en los que fue educada. La moral aquí pertenece al ámbito de las apariencias y el amor al de la verdad. La intransigencia moral no es sino una sujeción del deseo o mejor una defensa (enmascaramiento) ante éste.

Ahora bien, este enmascaramiento hubiera sido válido de no darse la muerte del marido y de haberse mantenido el amor en la ilegalidad. Sin embargo, todo se vuelve fácil y el amor puede realizarse legalmente como en los cuentos de hadas o en las novelas rosa. Pero es la protagonista quien no desea consumarlo, el porqué hay que buscarlo en el plano inconsciente. Para resumir todo lo expuesto diré que *Addio* es una obra confesional en donde, el autobiografismo es tan fuerte que la protagonista es un claro doble de la escritora, quien vive a través de ésta su problemática individual. Es la confesionalidad la que permite atribuir a Neera lo que vive Valeria. Ésta queda desde una lectura superficial, configurada como una diosa (masculina) de la virtud y el valor, que rechaza lo femenino, porque no conoce el amor y tiene por el mayor ideal continuar las enseñanzas del padre a quien ama profundamente. Los símbolos que aparecen en la caracterización de la protagonista redundan en la heroicidad, en el valor... Son todos ellos pertenecientes al régimen diarético de las imágenes. Sin embargo, la carrera ideal de mujer intachable no va a ser una empresa sencilla porque el real amor, el amor por un hombre no padre, va a presentarse como obstáculo difícil de derribar. Entonces aparece un atisbo de reconciliación con la parte femenina de la protagonista y se despierta el cuerpo dormido y la vida de los sentidos renace en contacto con la naturaleza y con el calor del sol. Esta nueva realidad, el amor, sigue siendo denominada caída en varios ejemplos de la obra y en muchos casos se utilizan los símbolos diarético-masculinos para expresarlo. En otros casos, el cuerpo, la materia se ha recuperado y ha perdido todas las absolutas marcas de fatalidad porque el calor del sol la inflaman y la disponen a la concepción, tras el acto amorosos y posteriormente a la maternidad.

Es decir, parece admitirse, en los momentos de rebelión a las enseñanzas del padre, la sexualidad de la mujer, siempre ligada a la procreación, pero nunca con potencialidad y capacidad en sí misma, sino vista como reflejo condicionado de la todopoderosa sexualidad masculina. Continúa, por tanto, dominando la visión masculina sobre la femenina (de menor envergadura) que trata de acallarse para no plantear un conflicto abierto entre las dos «personalidades» de la protagonista. Esto no significa que en su debate interior (configurado como lucha) no esté presente su

²⁷ Neera, ob. cit., pág. 76.

²⁸ Neera, ob. cit., pág. 44.

componente de mujer. Es claro que existe y queda explícitamente indicado en varios pasajes de la obra, pero es siempre un sentimiento controlado, y nunca llegará a poner en peligro, realmente, los principios morales en los que la protagonista fue educada. Valeria, en ningún momento, cuando quede libre para legalizar su amor, desecha tal posibilidad.

Hay, por consiguiente, una clara victoria de lo masculino sobre lo femenino. Lo que es igual a decir que el racionalismo intransigente, el moralismo vence sobre el sentimiento amoroso que ha de ser reprimido porque se concibe como culpa. Aparece planteado sucintamente el conflicto entre un deber (que excede los límites de la normativa social) y el deseo, en un principio extraconyugal, pero que después podría haber sido reglamentado. Tal debate está indicando una reconciliación con la feminidad y el reencuentro con la madre. Por primera vez, en las producciones de Neera se presenta un personaje tan similar a la propia autora (que llega a ser una versión de ella misma) y también, por primera vez, queda plasmado el conflicto de duplicidad y división psíquica en el que vivió la escritora. Éste, en *Addio*, se hace patente a través de la historia de la protagonista. *Addio* es el primer eslabón en la exposición conflictiva de las protagonistas, someramente planteada, ya que un polo del mismo reviste menos envergadura que otro. La novela se caracteriza por una rigidez e intransigencia inigualables con respecto a las demás obras, que, progresivamente, irán dando importancia a la parte femenina de los personajes, hasta llegar a la última, en la que la reconciliación y la superación dialéctica quiere ser un todo.

El resumen a este primer atisbo confesional del conflicto disociativo en el que vive Valeria reside en el siguiente párrafo enunciado por la propia protagonista de *Addio*:

«L'orrido aspetto della donna traviata m'incuteva ribrezzo e terrore; ma io incominciavo a modificare le mie massime, a *dividere l'anima dal corpo, il pensiero dalla azione*»²⁹.

²⁹ Neera, ob. cit., pág. 47.

