
El Collar de los días de Judith Gautier: Modelos sociales y literarios de la escritora

MARÍA VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ
Universidad de Salamanca

1. EL PROYECTO AUTOBIOGRÁFICO

Judith Gautier (1845-1917), la hija mayor de Théophile Gautier, escribió un buen número de cuentos, novelas de inspiración oriental, obras de teatro, guiones de ópera, teatro para marionetas... y, a partir de 1893, empezó a pensar seriamente en una importante obra autobiográfica, aunque siguió escribiendo ensayos, cuentos y obras dramáticas hasta el final de su vida. Encontrar su lugar en el campo de las letras significa para Judith recorrer todos los géneros y, en todos, más o menos conscientemente, intentar perfilar, desarrollar y controlar la imagen que desea imponer: su *postura* de escritora, su mito personal¹.

Tendríamos que comparar las imágenes que ha dejado Judith en los ensayos, en los artículos de prensa, en las reseñas de arte, etc. con el imaginario de aquella época decadente y las vanguardias de finales del siglo XIX, y con los gustos y los intereses de la *Belle Époque* en los primeros años del siglo XX; con las imágenes que de ella nos propusieron sus contemporáneos, la élite intelectual y artística del momento; con las imágenes que, por personajes interpuestos, Judith descubre en sus ficciones; y, por fin, otorgándole una inocente confianza de auténticos lectores, con su obra autobiográfica reconocida.

¹ Eso que Ruth Amossy define como las estrategias y las conductas enunciativas mediante las que una voz se hace reconocer como singular y diferente en el terreno literario, porque esa voz deja sus huellas en el discurso.

La crítica se ocupó más de su físico y de sus costumbres que de su obra². La mujer escritora en el siglo XIX forma parte de un conjunto y difícilmente logra la individualización. El proyecto autobiográfico persigue abrir la puerta a la diferencia³.

Judith reunía todas las características típicas de la mujer escritora de finales del siglo XIX y principios del XX, pero no se conformó con permanecer en el cercado de la literatura femenina, aunque como otros escritores de la época, herederos del simbolismo, encontró en el exotismo su territorio y, paradójicamente, también en la vida familiar y cotidiana.

Realmente, su proyecto autobiográfico se puso en marcha cuando Judith escribió su primer texto. La imagen de Judith Gautier autora está en todos sus textos, en los poemas que traduce, en sus escritos sobre arte, sobre música (sobre Wagner), en los ensayos, en las colecciones de cuentos, en sus obras de teatro y también en sus novelas de carácter histórico o legendario. Pero, si consideramos su obra autobiográfica en sentido restringido, pensaremos en los tres volúmenes que forman *El Collar de los días*, publicados entre 1904 y 1909.

I: *El Collar de los días. Recuerdos de mi vida* (1904).

II: *La segunda vuelta del Collar: Recuerdos literarios* (1905).

III: *La tercera vuelta del Collar* (1909).

Aunque las protagonistas de algunas de sus novelas, *Lucienne* (1877) o *Isoline*⁴ (1882), tienen algo de Judith: comparten anécdotas y también su voz y su particular mirada sobre el mundo, *El Collar de los días* representa un proyecto mucho más ambicioso. Según Bettina L. Knapp, “revela el deseo de un orden en el caos interior, y de una desintegración de dicho orden para poder encontrar el origen de las cadenas que, en lugar de liberar, aprisionan” (Knapp, 2007: 357). *El Collar de los días* fue un éxito literario y no dejó de reeditarse⁵. El primer volumen, *Recuerdos de mi vida*, solamente se ocupa de los recuerdos de infancia y termina antes de que la protagonista entre en la edad adulta.

El segundo volumen, *Recuerdos literarios*, aunque no se señale explícitamente en el título, está completamente dedicado al genio, al padre escritor, a la autoridad: Théophile Gautier. Y el tercer volumen, *La Tercera vuelta del collar*, a otro genio:

² Como señaló el Vizconde de Broc en *Las mujeres autoras* (1911), las escritoras son juzgadas a partir de su mejor o peor adecuación a los estereotipos, a la definición tradicional de la mujer, a sus deberes familiares o morales y muy raras veces con criterios estéticos o literarios.

³ Como afirmará Annie Ernaux en *El verdadero lugar*, “la experiencia que una mujer tiene del mundo en la vida cotidiana no es la de un hombre. En realidad, la dificultad para una mujer —aunque yo no la haya sentido— está en hacer admitir la legitimidad de escribir su experiencia de mujer” (Ernaux, 2014: 38).

⁴ Inspiradas en episodios de su propia infancia y adolescencia. *Lucienne* es una novela de corte romántico. Muchas mujeres de su época pudieron identificarse con la protagonista.

⁵ En 1915 Judith seguía escribiendo para una *Cuarta vuelta del Collar*. Estos textos autobiográficos no están traducidos al español.

Richard Wagner. Ocupan en total algo menos de mil páginas, de las que solamente las primeras trescientas tienen por objeto central a la propia Judith Gautier⁶. Desde el presente de la escritura, Judith Gautier le imprime una dirección a los recuerdos y a las pequeñas anécdotas de su infancia. Tras una apariencia de linealidad temporal, la escritora elige, ordena y combina las escenas del pasado, interpretándolas y dotándolas de significado.

Las escenas, como las cuentas de un collar, se van sucediendo y encadenando, atravesadas por el hilo de un mito personal que Judith Gautier enhebra con humor y maestría⁷. Así reelabora y pule sus recuerdos o el recuerdo de lo que le contaron para poder desgranarlos del modo apropiado, para hacerlos coincidir con la evolución del *personaje* (ella misma) y con sus características esenciales, permanentes.

2. LA INFANCIA, GERMEN DE LOS MOTIVOS RECURRENTES

La infancia aparece como la reserva, el anuncio o el proyecto de lo que ella quiere ser, de lo que es y de lo que ha sido. Las anécdotas de las que fue protagonista y aquellas que le contaron repetidamente se organizan del mismo modo y con el mismo fin; como si todo lo que es Judith Gautier estuviera ya ahí, en germen. La enorme capacidad de observación de la niña, y de la autora, la inteligencia para ordenar e interpretar lo observado ofrece una imagen de Judith Gautier como directora de un teatro donde se ha representado su vida: ya era la jefa organizadora cuando formó parte de una *banda* de niños y niñas; ya era la jefa, directora de orquesta de sus pequeñas muñecas de madera, como sería más adelante la directora, la guionista y la decoradora de sus teatros de marionetas.

Son muy importantes las primeras veces, las primeras impresiones que le causan las gentes y los lugares; pero también son importantes las impresiones que ella produce en los demás. Judith Gautier quiere comunicar; lo que más le satisface es producir una emoción en los otros, la admiración o, en su defecto, la risa. Si las dos van unidas es la apoteosis. Por eso, si por una parte se presenta como una heroína clásica, por otra, juega a introducir el contrapunto de la ironía para que los motivos

⁶ Judith dejó inacabado un cuarto volumen. Solamente el primer volumen se ha reeditado recientemente con un prólogo de Denise Brahimi. Hasta el momento no ha sido traducido al español ningún volumen; tampoco su vasta obra narrativa.

⁷ Martine Reid señala que se trata de una serie de recuerdos deshilvanados, consistentes en una sucesión de situaciones cómicas, de pequeños temores y sainetes enternecedores. El conjunto transmite una "imagen estereotipada de la autora como pequeño diablillo". Sin embargo, los tres volúmenes están tan bien organizados que constituyen la fuente principal para la obra, *Un universo de artistas. Alrededor de Théophile y Judith Gautier* publicada en 2003 por Agnès de Noblet, que "Se presenta como un diccionario cuyas entradas retoman los nombres evocados en El Collar de los días y en La segunda vuelta del collar [...] toda una red familiar, de amistades y de relaciones [...] que recuerda indirectamente los trabajos de microhistoria" (Prólogo de Jean-Philippe Bouilloud).

convencionales y estereotipados dejen de serlo tanto y para que puedan adaptarse a ella como un guante.

Un motivo recurrente en las autobiografías del siglo XIX (como en la novela romántica) es el victimismo de sus protagonistas, esas mujeres aprisionadas por la pobreza, por la dependencia financiera o por la mala educación. Como todos los héroes, ellas sufren grandes males y grandes pérdidas. También Judith Gautier; pero ella, en lugar de insistir en el carácter trágico de las situaciones, escapa del drama deteniéndose en lo pintoresco, en lo curioso, en lo inverosímil o ridículo. Así se van puliendo las separaciones sucesivas a las que fue sometida; separaciones, vividas como pérdida y duelo, pero también un motivo que contribuye a caracterizar al personaje mítico: las separaciones son una suerte de sucesivos nacimientos; separada de la madre (algo muy corriente en la época entre las familias de la burguesía) y colocada en la casa y la familia de unos campesinos pobres, la nodriza será para Judith la buena madre que la quiere y a la que ella quiere y admira. Judith Gautier habla muy poco de su verdadera madre; siempre conservará el sentimiento de ser una hija abandonada (la *matrofobia* es corriente entre las heroínas románticas); y, aunque vivirá por fin en la casa familiar una parte de su infancia, nunca se producirá un verdadero encuentro con la madre artista.

A la separación del padre Judith no se refiere de manera tan explícita, aunque esta ocupe constantemente su imaginación. Su padre es un señor importante, presente y ausente al mismo tiempo: ausente en la realidad física; presente en las conversaciones, en las anécdotas, en las palabras de los adultos que la rodean. Es el genio del que oye hablar. Es el personaje al que solo ha visto una vez y que la intriga: “Lo conocía muy poco [...] lo examinaba con mucha curiosidad” (Gautier, 1904: 74). Théophile Gautier es el autor, el hombre que tiene serias e importantes ocupaciones (hasta el abandono se le puede permitir). Judith Gautier quiere que la mire y la conozca⁸. Quiere sentirse respetada y valorada por el genio (o por el padre) y leer para él, investigar para él, recitar sus versos, escribir por él y para él⁹.

La segunda separación, la que la aleja de su nodriza y de una familia en la que Judith reinaba, será mucho más traumática que la primera. Un día, sin prevenirla, la separan de su nodriza y la *encierran* en la *prisión* del convento. En lugar de insistir en la representación de la tragedia y de presentarse nuevamente como la víctima de los adultos que dirigen su vida, Judith encuentra aquí una nueva ocasión para insistir en

⁸ Con el padre sí se producirá el deseado encuentro más tarde. Cuando está interna en el convento sabrá que su padre se preocupaba por su bienestar y cómo se empeñó en cambiar ciertas condiciones de su vida, por ejemplo, la higiene: impone a las monjas un baño semanal para su hija.

⁹ El contexto de Judith Gautier es semejante al de otras escritoras de su época; como señala Christine Planté (2015: 55): “Hay razones para suponer que la presencia de un escritor en el entorno inmediato o familiar es una posibilidad irremplazable de acceso a la cultura y a la literatura”.

su carácter esencialmente libre y rebelde; y para observar la realidad desde una cierta distancia y con el humor necesario para que su personaje resulte atractivo.

Frecuentemente Judith recurre a la imagen de *la lucha* para referirse a su relación con la vida y con los otros. Su nacimiento, así lo oyó contar, fue un auténtico combate. El médico que la ayudó a nacer tuvo que comportarse como un titán para obligar a salir a la luz a “semejante pequeño monstruo”. También como un combate, en el que esta vez resulta vencedora, describe la cura con sanguijuelas a la que pretendieron someterla para librarla de unas fiebres: “El asqueroso animal no chupó mi sangre”. Judith se pinta rebelde, obstinada, “no cedía nunca” (Gautier, 1904: 83), enérgica y de risa fácil. Como los héroes clásicos, es amante del fuego, “tenía el mismo empeño que las mariposas en quemarse las alas y tenían que vigilarme sin parar”. Es tan inquieta que recibirá el sobrenombre de “Huracán”; una niña que lo observaba todo, que sentía mucho y revelaba poco: así se ve en su primera experiencia de la muerte, cuando muere su pequeña cabrita blanca: “Consternada, pero sin gritos ni lágrimas” (Gautier, 1904: 37), “Durante mucho tiempo estuve obsesionada por la pesadilla de este carro siniestro llevándose para siempre el primer animal que he amado” (Gautier, 1904: 38), o cuando jugando se rompe el brazo y “dura consigo misma” no se queja por el dolor. La interpretación, en este caso, jugando con el lenguaje, a partir de la expresión figurada: “ver las estrellas”, pone en primer plano la belleza, como la llevaban tumbada, dice: “estaba en muy buena posición para ver las estrellas por primera vez” (Gautier, 1904: 94), el sufrimiento se encontraba “velado por este esplendor: la primera visión de las estrellas” (Gautier, 1904: 95).

Tras conocer el cuento de Caperucita, su mayor miedo es “el lobo”. El poder de esta palabra basta para producirle terror, para representar la oscuridad, el encierro¹⁰, o la muerte. A los siete años, su llegada al convento la vivió “como el animal capturado” (Gautier, 1904: 137), le parece “haber entrado en un subterráneo” (Gautier, 1904: 133), se escapa y se esconde en el jardín, pero, desgraciadamente, confunde a las monjas, que la buscan con linternas, con “el lobo” y se deja atrapar. Porque era “el lobo”, la palabra, el talismán al que acudían sus tías Lili y Zoe para controlarla.

3. LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO

Hay tres grandes temas, todos dominados por este deseo de construcción del mito, que destacan en *El Collar de los días*: primero la representación de la vida cotidiana de la burguesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX en una familia de ar-

¹⁰ Dice tener pánico del encierro, de las celdas, de las bodegas... y, sin embargo, influida por la novela de su padre, *La Novela de la Momia*, fabrica un sarcófago para una muñeca regalo de su madre, siguiendo todos los rituales de los enterramientos orientales. Y ya adulta e independiente, en su apartamento tiene un ataúd, convenientemente dispuesto, en el que a menudo acostumbra a dormir.

tistas; los modelos de hombres y de mujeres que se retratan en este ambiente y en las clases sociales menos favorecidas y la educación reservada a las niñas de la burguesía.

La vida de las niñas de la burguesía, y más si sus padres se mueven en el mundo cultural y artístico de la época, transcurre al lado de otros hombres y de otras mujeres. En el caso de Judith Gautier, los abuelos, las tías solteras, las nodrizas, las sirvientas, las institutrices o las monjas. El abuelo es el padre del gran escritor, quiere que Judith aprenda a leer y que en lugar de las fábulas tradicionales aprenda de memoria los versos de su padre, Théophile Gautier.

—Yo soy su padre, tú, ¡su hija!... decía, hay que intentar honrarlo. Y no será jugando en la calle... ¡Qué demonios! Intenta aprender a escribir, al menos, para poder escribir su nombre (Gautier, 1904: 71).

Como a todos los niños le contaban historias, pero pronto le empezó a gustar leer sola y prefería las historias que se contaba a sí misma. En la casa del abuelo vivían también las dos hermanas solteras de Théophile Gautier; sus métodos de educación no eran muy recomendables, “se las ingeniaban para darme miedo”. Más valía pues procurarse el miedo por sí misma, controlándolo. Para que no estuviera vagabundeando todo el día la hacían acudir a la institución de la Señorita Lavenue y, para que no se escapara en el camino, hacían que la acompañara una mujer casi centenaria, la vieja Catalina, “que recogía en la calle las cagadas que dejaban los caballos para venderlas” y que parecía “una manzana arrugada”. Judith era una de las externas en esta institución; a menudo se adentraba en el jardín profundo y oscuro para sentir el miedo (Gautier, 1904: 116), el “magnetismo del espacio” (Gautier, 1904: 117), para vivir ensueños singulares.

La familia materna y la paterna no tienen las mismas ideas sobre la educación. Es su tía materna, la cantante y bailarina Carlotta Grisi, la que se empeña y consigue que entre como interna en el convento de Nuestra Señora de la Misericordia. Es un convento de monjas de clausura, pues: “lo que era conveniente, para una señorita como es debido, era entrar en el convento para ser educada e instruida según las reglas” (Gautier, 1904: 131), es el principal argumento de su tía.

En el convento sufre el control del cuerpo, una ropa horrorosa, un peinado estricto: “me estiraron el pelo y me hicieron dos trenzas apretadas” (Gautier, 1904: 142), la comida es insípida y vulgar, cada mañana la misa (la iglesia era pública y por tanto podía suponer una posibilidad de acceso al mundo exterior), el baño semanal (impuesto por su padre a las monjas) que se vivía en el convento como “un acontecimiento insólito” (Gautier, 1904: 161) y tenía lugar en una bodega: “como nadie quería ser cómplice, me dejaban allí sola tras recomendarme que no me quitara la camisa y que la lavara conmigo” (Gautier, 1904: 162). En el convento no dejó nunca de ser una rebelde, y cuando por fin vienen a buscarla para sacarla de allí, también en aquel acontecimiento que no controlaba sufrió su falta de libertad: “me sentía humillada de que pudieran disponer de mí, sin mí” (Gautier, 1904: 234).

Sus intentos de huida fueron reales¹¹, probó primero a dejarse morir de hambre, pero no fue capaz; luego a comer una hierba venenosa que crecía en el jardín de las monjas y que la obligó a permanecer varios días en la enfermería. Era su venganza, quería envenenarse “para que aprendieran” (Gautier, 1904: 163).

4. DE LA OBSERVACIÓN AL ESPECTÁCULO

Educar a las niñas en los conventos era algo muy común en aquella época. En algunas Memorias o escritos autobiográficos del siglo XIX y primeros años del XX, e incluso en las ficciones, el convento aparece como un momento recurrente que se desgrana en un rosario de motivos bastante estereotipados. La dificultad para la memorialista reside precisamente ahí: ¿cómo imprimir su personalidad en esos motivos? Judith Gautier lo consigue a veces gracias al tono ligero, al humor capaz de percibir la gracia y matizar a su modo las diferentes escenas; y, sobre todo, gracias al hecho de no presentarse nunca como una víctima de la educación de las religiosas. Judith conquista la libertad en la distancia de la observación, esa es su estrategia: “Comencé a observar a los seres que poblaban el convento” (Gautier, 1904: 167) y mientras tanto, procuraba aparecer formal y trabajadora, “me disfrazaba de ángel para hacer mejor de diablo” (Gautier, 1904: 168), gozar del efecto que producen sus discursos, cuando se cumple su deseo de provocar la risa. El convento se convierte en su espectáculo¹², donde ella dirige la evolución de todos los personajes; ella también es personaje de este espectáculo donde claramente se dibujan dos campos, el de los personajes favorables y el de los hostiles. Algunas escenas, las que explicitaban la muerte, quedaron especialmente marcadas en su memoria, como la agonía de la hermana Santa Trinidad y la historia del corazón seco de una religiosa, conservado en un relicario de oro, o la ceremonia de los votos de una novicia, su muerte al mundo, “este cruel espectáculo” donde las palabras, poderosas, ataban para siempre.

Por fin en casa de sus padres, el asunto de su educación y la de su hermana Estela—tres años menor que ella y de quien hasta entonces no conocía la existencia— vuelve a plantearse. Dice Judith que su padre solo empezó a interesarse por ellas cuando demostraron tener uso de razón. “Nuestra educación, hay que reconocerlo, estaba más bien abandonada” (Gautier, 1904: 248). Estaban los libros, eso sí, una biblioteca abierta para ellas: surge su pasión por la lectura, lee *Rojo y Negro*; lee para Mariana,

¹¹ Las heroínas fugitivas o escapistas son un estereotipo romántico; son mujeres que experimentan no pocas ansiedades hacia el espacio, hacia los interiores oscuros. “Hasta las escritoras de apariencia más conservadora y decorosa crean una y otra vez personajes ferozmente independientes que tratan de destruir todas las estructuras patriarcales que tanto sus autoras como las heroínas sumisas de estas parecen aceptar como inevitables” (Gilbert, y Gubar, 1988: 92).

¹² El término *espectáculo* es recurrente en *El Collar de los días*. La observación ha transformado la cotidianidad en construcción artística. Cuando visita el convento el arzobispo de París, Judith siente curiosidad por ver el “espectáculo inusitado” (Gautier, 1904: 192).

la sirvienta, las novelas de George Sand. A cambio, ella les permite tirar el arroz con leche de la cena.

La misma Carlotta Grise, que se empeñó en que la educaran en el convento, insiste ahora para que Judith y Estela se conviertan en bailarinas (igual que antes, Théophile Gautier tampoco está de acuerdo, pero no lo impide). Asisten al conservatorio de baile, pero se colocan siempre en la última fila para hacer monerías y reírse. También recibirán lecciones de piano, serán espectadoras en el Teatro Italiano y jugarán en casa a disfrazarse y a interpretar *Lucrecia Borgia*. Son retazos de una educación aleatoria que no satisface a Théophile¹³:

Decididamente, a mi padre le parecía que el conservatorio y las lecciones de piano no eran una educación suficiente, y cuando tenía tiempo, se desolaba por dejarnos así, educándonos al azar (Gautier, 1904: 278).

Théophile no quería ni internado ni convento para sus hijas. Se empieza a pensar en una institutriz, que se haría indispensable porque Théophile tenía que quedarse la mayor parte del tiempo en París y Ernesta Grisi también acudía a París todas las semanas. Con el recuerdo de las hermanas Huet, dos mujeres mayores y solteras que sobreviven dando clases, termina el primer volumen de *El Collar de los días*.

5. MODELOS SOCIALES Y PERSONAJES LITERARIOS

A estas alturas Judith Gautier ya dispone de un buen número de modelos de hombres y de mujeres; hasta el momento, son los personajes de su pequeño mundo.

Además del padre, entre los personajes masculinos destaca el Tío Rigolet, que le contaba cosas, el cura del pueblo de la nodriza, por su “gran bondad” y porque poseía un reloj mecánico, para ella un “espectáculo extraordinario”; el abuelo autoritario¹⁴, tanto con su nieta como con sus hijas, dos mujeres adultas; Rodolfo, un joven que era como de la familia. A Judith le habían contado una historia sobre él: Rodolfo era un niño muy guapo y lo robaron los titiriteros; el abuelo lo encontró y le enseñó latín (Gautier, 1904: 111). Rodolfo dormía en la despensa de las legumbres. Allí era también donde la encerraban a ella cuando se portaba mal. Entre los asiduos a la casa estaba también el Conde Henri de Poudens, que le hizo un regalo soberbio: una muñeca muy grande con todo su ajuar, cama, armario, vestuario. Pero ella prefería las diminutas muñecas articuladas de madera que *costaban una perra*, “yo vestía este pequeño mundo con trozos de tela, inventaba escenas, danzas, batallas” (Gautier, 1904: 88). Un día descubren que tienen un hermano, Toto, “era nuestro hermano sin

¹³ “Cuando encontraba tiempo nos hacía dictados admirables e instructivos. Nos daba lecciones para estudiar, deberes para escribir... pero, como nos dejaban solas, los hacíamos mal, de cualquier manera” (Gautier, 1904: 279).

¹⁴ La sinceridad se impone en la autobiografía: cuando murió, dice Judith: “Mi primer pensamiento fue este: «No reñiré más»” (Gautier, 1904: 227).

ser el hijo de nuestra madre”, fue el día en el que, “jugando, tragó un botón de cobre” (Gautier, 1904: 274). También recuerda a Maxime de Camp, su padrino, o a Flaubert: “Me apareció como un personaje prodigioso y colosal” (Gautier, 1904: 268).

Pero el primer volumen del *Collar de los días* presenta un mundo esencialmente femenino, que desaparece en los dos volúmenes siguientes.

Vemos mujeres en dos clases sociales muy diferentes, en dos familias. Judith conoce primero a las mujeres de las clases populares. Su nodriza tiene treinta años y cuatro hijos. Su vivienda es muy humilde; Judith recuerda el único cuadro que había en la casa, una lámina del niño Jesús, porque le decían que era su retrato: “Tu vois, c’est toi” (Gautier, 1904: 29). Allí le consentían todos los caprichos, la querían, la idolatraban. Como regularmente la llevaban de visita a la casa de su verdadera familia, Judith puede comparar y así llegar a un conocimiento doloroso: “mi nodriza era pobre” (Gautier, 1904: 15). Por eso, en cada visita a la casa paterna roba un objeto para ella (que la nodriza devuelve antes de que nadie pueda darse cuenta). Una de las hijas de la nodriza, Sidoine, la “mala cabeza de la familia”, está de aprendiz en un taller como modista; Sidoine juega con Judith, que siente verdadera “fascinación” por las telas. En esta primera familia cuentan más los afectos que la observación. Aquí aún no es necesaria para sobrevivir la estrategia del desdoblamiento.

Su primera familia pertenece a otro mundo, al de los “propietarios”, al de los “enemigos”. En el recuerdo más antiguo que Judith tiene de su madre, “la señora”, prevalece la imagen de una mujer fría, “me cogió y me puso en el suelo [...] yo la cansaba” (Gautier, 1904: 11). Y en el recuerdo han quedado también las terribles palabras: “¡Nodriza, llévesela, o voy a matarla!” (Gautier, 1904: 21). Por eso Judith detesta estas visitas sociales, “Cómo detestaba a esa señora... no quería volver a su casa” (Gautier, 1904: 22), y se impone la distancia, la observación, la comparación de las familias¹⁵. La primera separación de la nodriza fue para Judith una herida, “un relámpago en la noche negra”, la puso enferma, con una pena de niña que no pasaba. Tuvo fiebres, delirios, puso su vida en peligro. Se vieron obligados a llevarla de nuevo con la nodriza durante un tiempo. Cuando está en el convento y su nodriza la visita, Judith sigue sintiendo nostalgia de “aquella vida laboriosa y humilde” (Gautier, 1904: 147).

Unos años más tarde, Judith visita a la familia de su nodriza con ocasión de la muerte del padre, el Tío Damon, su lucidez resulta sorprendente:

Nada había cambiado en las pequeñas habitaciones donde empecé a vivir [...] reconocí el chal verde... teñido de negro. —Y se me encogió el corazón con una desazón punzante. Comprendo mejor la muerte, las tristezas, la maldad del tiempo ante esta pobre tela que ha tenido que hacer el duelo (Gautier, 1904: 272).

¹⁵ Judith conoce a otras mujeres de las clases populares; a Florine, de la familia que vive en la planta baja de la casa del abuelo, y que es planchadora. Su marido era un viejo soldado de Napoleón.

El objeto cotidiano se ofrece a la mirada, turbadora imagen del tiempo, del cambio social e íntimo (Charlier, 2018).

Pero las mujeres no son tan diferentes en la clase social a la que ella pertenece, sobre todo las mujeres solteras, las que viven bajo la tutela de los padres. Las más cercanas son las hermanas de su padre, sus tías Lili y Zoe¹⁶:

Mi abuelo, obligado en un momento de su vida, por un revés de fortuna, a buscar un empleo, había sido jefe de la administración de Passy; ahora era la escasa pensión, la vida reducida y, para las mujeres que pasaban de la treintena, el futuro sin salida, todos los sueños secretos rotos, antes de haber podido florecer; la dedicación resignada al padre envejecido y agriado (Gautier, 1904: 49).

No era infrecuente que los gatos de la casa cayeran en la cisterna del patio; cuando esto ocurría durante la noche, las tías acudían para rescatarlos. Judith asistía entonces a una escena extraordinaria: “agachadas al borde del redondel sonoro [...] los pelos alborotados, los camisones hinchados al viento, me parecían furias o brujas” (Gautier, 1904: 79). Así, las tías también tienen derecho a una frágil porción de mitología.

Son ellas quienes se ocupan de cuidar al abuelo hasta su muerte. Cuando este muere recuperan una libertad que les llega demasiado tarde, cuando ya no saben qué hacer con ella: “Las encontré más vivas, rejuvenecidas en sus vestidos negros. Sin embargo no sabían qué hacer con su libertad”¹⁷ (Gautier, 1904: 274).

La tía de Aviñón, Mion Gautier (a la que vio muy poco), era un alma novelesca e inocente, que la mimaba sin restricción, que reía a carcajadas y que hablaba en un francés mezclado con el *patois*. Más tarde le contarán a Judith por qué esta tía también estaba soltera, “sacrificó toda su vida a un minuto de desencanto” (Gautier, 1904: 102).

Entre la familia del padre, burgueses severos y conservadores y la de la madre, artistas dramáticos, no podía haber simpatía; entre las mujeres de ambas familias “reinaba una franca aversión, que nunca se ha desmentido” (Gautier, 1904: 133). Será Carlota Grisi, “el hada”, “la diva”, “la madrina”, “mi tía bailarina” (Gautier, 1904: 127) la que insista para que Judith se eduque en el convento. Aquel día, la acompañaban tres mujeres: la marquesa de Guadalcazar, “una segunda dama que me inspiró una profunda antipatía: era mi abuela materna” (Gautier, 1904: 135) y Giselle (el personaje que Carlota Grisi representa en el “Ballet de Giselle”). Judith retiene el aire estrambótico de la situación: “no me impresionó lo extraño de esta entrada en el

¹⁶ Comparten igual destino, pero sus personalidades son diferentes: “Tía Zoe que era más decidida, más viva, se encargaba de las relaciones externas, de las compras, de la cocina [...] Tía Lili prefería coser y ocuparse de la casa... en la que ponía un cuidado meticuloso [...] el parquet encerado, reluciente e irreprochable” (Gautier, 1904: 51).

¹⁷ No tenían la valentía para vivir solas en la casa. A Judith le cuentan los detalles de la agonía del abuelo (Gautier, 1904: 229). Estuvo obsesionada con eso durante un tiempo.

convento, en los brazos de una bailarina de ópera y acompañada de una despampante marquesa” (Gautier, 1904: 137).

El convento es otro mundo femenino, un microcosmos de mujeres. Un nuevo espectáculo se ofrece a la observación y al estudio. “Yo estudiaba a la hermana San-Rafael, —dice Judith—, cuando no miraba de mi lado. [...] Se parecía un poco a Balzac” (Gautier, 1904: 151). Cada religiosa es un personaje con la posibilidad o la hipótesis de una historia. A propósito de la hermana Basilia comenzó a extenderse un “escandaloso rumor” y tuvo que abandonar el convento. Judith creyó tener la clave, y así se lo reveló a su única amiga: “—¡Ahora lo sé, la hermana Basilia es un hombre!” (Gautier, 1904:183).

En cuanto a la hermana Anaïs, a la que las religiosas tachaban de loca y que murió en el convento (seguramente un suicidio), sin que hubiera para ella ni campanas ni oficio religioso, “Intentábamos imaginar su historia” (Gautier, 1904: 221).

6. NADA MÁS TERRIBLE QUE LA FEALDAD

Los espacios, los decorados precisos, la casa de la nodriza, la casa del abuelo (una casa con jardín donde descubrió la naturaleza), el convento, las casas familiares, las habitaciones y los personajes, los objetos, es allí donde se paran, alternativamente, la mirada que observa curiosa, la inteligencia despierta de la niña y la retórica estetizante de la autora.

El poder de observación, un sentido estético que dibuja espacios y personajes a menudo es más importante que los contenidos de información que pueden recordarse o transmitirse. Judith Gautier, que cuando lo cuenta ya es una artista, una escritora reconocida, se permite señalar que lo que más la hería en aquel tiempo era la “fealdad” del lugar. De algún modo, apoyada en las palabras que le escuchó a su padre el día que la visita en el convento: “qué manera de vestirla, van a conseguir que parezca fea”. Y si es así como lo percibe el genio, ¿qué puede haber más terrible y más hiriente que la fealdad?

Salvo algunos raros objetos, todo es feo en el convento. Pero esos raros objetos atraen enormemente la atención de Judith, como la atraía el reloj de cuco que tenía el párroco en la sacristía (recuerdo de cuando vivía en la familia de su nodriza), un reloj que era como un diminuto teatro.

Ni los lugares, sobre todo las casas y los espacios cerrados, los salones, las habitaciones, ni las personas (en el recuerdo ya definitivamente *personajes*) escapan a la mirada de Judith Gautier. Es la mirada de la niña, con todas las incongruencias que la inocencia puede aportar, combinada con la mirada de la escritora, la que descubre lo pintoresco, lo extraño y, muchas veces, lo absurdo y sorprendente allí donde solamente parecía haber vida cotidiana. Es un humor estetizante el que tiñe los recuerdos y es entonces una sonrisa la que responde a la fealdad transformada en belleza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUENO ALONSO, Josefina (1996). "Le statut de la femme écrivain au XIX^{ème} siècle: Judith Gautier". En VV.AA., *Aproximaciones diversas al texto literario* (pp. 53-64). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- CHARLIER, Marie-Astrid (2018). *Le Roman et les jours. Poétiques de la quotidienneté au XIX^{ème} siècle*. París: Classiques Garnier.
- ERNAUX, Annie (2014). *Le Vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte*. París: Gallimard.
- GAUTIER, Judith (1904). *Le Collier des jours. Souvenirs de ma vie*. París: Felix Juven Éditeur. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83257v/f11.item.textelimage> [Fecha de consulta: 12/12/2021].
- (1905). *Le Second rang du Collier. Souvenirs Littéraires*. París: Felix Juven Éditeur. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k832586.textelimage> [Fecha de consulta: 26/03/2022].
- (1905). *Le Troisième rang du Collier*. París: Felix Juven Éditeur.
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan (1988). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- KNAPP, Bettina L. (2007). *Judith Gautier. Une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*. Daniel Cohen (trad. y epíl.). París: L'Harmattan.
- "Le Centenaire Judith Gautier (1917-2017)". Recuperado de <https://www.paris-iea.fr/fr/evenements/judith-gautier-le-centenaire-1917-2017> [Fecha de consulta: 11/04/2022].
- NOBLET, Agnès de (2003). *Un univers d'artistes. Autour de Théophile et de Judith Gautier*. París: L'Harmattan.
- PLANTÉ, Christine (2015). *La Petite soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. <https://doi.org/10.4000/clio.13069>.
- REID, Martine (2020) "Le Collier des jours ou les choix singuliers de Judith Gautier". En Yvan Daniel y Martine Lavaud (dirs.), *Judith Gautier* (pp. 27-38). Rennes: PUR.
- REID, Martine (dir.) (2020). *Femmes et Littérature. Une Histoire Culturelle, tome II: XIX^è-XXI^è siècle*. París: Gallimard.
- RUSS, Joanna (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Madrid/Sevilla: Dos Bigotes/Barrett.