

La identidad nacional como problema en Jules Supervielle y Felisberto Hernández*

National identity as a problem in Jules Supervielle and Felisberto Hernández

 *Francisco Alvez Francese* **

Resumen

* Procedencia del artículo: Una versión de este texto fue leída el 21 de octubre de 2022 como parte de la jornada «L'identité: conceptions et représentations», organizada por el Laboratoire d'Études Romanes de la Université Paris VIII.

** Doctorando en Estudios Hispánicos y Latinoamericanos Université Paris VIII, París, Francia.
alvezfrancese@gmail.com

Los vínculos de Jules Supervielle y Felisberto Hernández con sus respectivas tradiciones nacionales suponen un problema crítico. Si la obra del primero está atravesada por la cuestión de su bilingüismo y su crianza a caballo entre Europa y América, el segundo encontró siempre dificultades para ser pensado como parte de la tradición de la narrativa uruguaya, al punto de ser ubicado por Ángel Rama en la difusa categoría de los “raros”. A través del estudio de algunas de sus obras narrativas y sus textos personales, este artículo rastrea, en sus semejanzas y diferencias, sus formas de desestabilizar las estrechas categorías nacionales y ofrecer nuevas respuestas a la pregunta de qué significa ser escritor uruguayo.

Palabras clave: Canon; identidad; literatura francesa; literatura uruguaya.

Recibido: 13 de abril de 2023

Aprobado: 29 de mayo de 2023

Reflexión

¿Cómo citar este artículo en MLA? - *How to quote this article in MLA?*:

Alvez Francese, Francisco. “La identidad nacional como problema en Jules Supervielle y Felisberto Hernández”. *Poligramas*, 57 (2023): e.30212913. Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).

<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i57.12913>

Abstract

The ties of Jules Supervielle and Felisberto Hernández with their respective national traditions pose a critical problem. If the work of the former is crossed by the question of his bilingualism and his upbringing between Europe and America, the latter always found it difficult to be thought of as part of the Uruguayan narrative tradition, to the point of being placed by Angel Rama in the diffuse category “raros”. Through the study of some of his narrative works and his personal texts, this article traces, in their similarities and differences, his ways of destabilizing narrow national categories and offering new answers to the question of what it means to be a Uruguayan writer.

Keywords: Canon; french literature; identity; uruguayan literature.



La cuestión de la identidad encuentra respuestas singulares en las obras de Jules Supervielle (1884-1960) y Felisberto Hernández (1902-1964), dos escritores que desafían las concepciones estrechas de literatura nacional a través de sus reflexiones sobre el acto creativo y las construcciones de personajes de autor descentrados.

Aunque sus circunstancias familiares y sus vidas fueron, en general, muy diferentes, Supervielle y Hernández son dos ejemplos notables, por motivos diversos, de escritores tardíos. Uno, nacido en 1884, no inició realmente su carrera hasta los 36 años, primero cuando su libro *Poèmes* (1919), prologado por Paul Fort, fue bien acogido por André Gide y Paul Valéry y llegó a las páginas de la *Nouvelle Revue Française*, y después cuando, en 1922, publicó la colección *Débarcadères*, considerado generalmente su primer libro de madurez (Paseyro 107); mientras el otro, que a los veinte años —entre 1925 y 1931— publicó algunos libros de relatos mientras se dedicaba a su carrera de pianista,¹ hizo una suerte de cortocircuito a sus 40 cuando dejó el piano y escribió su primer gran relato autobiográfico, *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), que despertó la admiración de Supervielle y marcó el inicio de su amistad y, en más de un modo, de su carrera literaria en un sentido más convencional (Díaz 68-70).

Tras estos comienzos dubitativos, a su manera y por motivos diversos, ambos, marcados por la ambivalencia (uno entre la lengua española y la francesa, el otro entre la literatura y la música), produjeron una obra difícil de someter a categorías corrientes. En su libro *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle* (1972), por citar apenas un ejemplo, Sylvia Molloy se enfrenta al problema de ubicar a Supervielle, nacido en Montevideo y criado entre Uruguay y Francia, y llega a una conclusión que puede considerarse el consenso crítico: a pesar de sus numerosas referencias a Sudamérica y de la injerencia de la lengua española, que aparece a lo largo de su obra en todos los géneros que cultivó, a la investigadora le resulta imposible considerarlo entre los escritores hispanoamericanos del siglo XX, y lo llama alternativamente “poète uruguayen de langue française” (“poeta uruguayo de lengua francesa”) y “poète français d’Uruguay” (“poeta francés de Uruguay”) (Molloy 162), una vacilación que deja clara su condición de intermediario, de forastero o de *hors-venu*, por evocar el título de dos de sus poemas.

Hernández, por su parte, planteó a los críticos coterráneos una dificultad de otro tipo. En el obituario publicado en el semanario uruguayo *Marcha* por Ángel Rama (entonces editor del

¹ Me refiero a *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1928), *La cara de Ana* (1930), y *La envenenada* (1931).

escritor), se trataba, como en el texto que Ida Vitale escribió también en aquellos días,² de inscribir a Hernández en la tradición literaria uruguaya, es decir, de *uruguayizar* a un autor considerado, al menos por el lector modelo del crítico, como desarraigado. Según Rama, “Felisberto Hernández da fe, con toda su vida, y con los personajes que pueblan sus cuentos — la mayoría auténticamente reales— de esa concepción extravagante de la existencia que alienta en el corazoncito de los uruguayos” (Rama, *Burlón* 30).

Tras esta observación de sociólogo *silvestre*, Rama compara al escritor con los nombres indiscutibles de la época, buscando su lugar en el canon nacional, un gesto que puede leerse como una forma no solo de justificar el carácter uruguayo del escritor, sino también de reforzar su condición de escritor en un sentido general, y hacerlo formar parte de un linaje. En un señero texto posterior, Rama se referirá a esta línea de creadores como *los raros*, autores que se encuentran de alguna manera fuera de la norma y de la gran tradición (realista) uruguaya (Rama, *Aquí* 8).

J'avais peur de me regarder dans la glace

Sin embargo, estos problemas de identificación no se limitan a los críticos, sino que se encuentran al interior mismo de la obra de los dos escritores. De hecho, Supervielle pone en escena experiencias de extranjería y bilingüismo a través de los personajes de todas sus novelas —ya sea el singular estanciero Juan Fernández y Guanamiru, que niega sus orígenes en *L'Homme de la pampa* (1923); el antiguo coronel revolucionario Philémon Bigua, que en *Le voleur d'enfants* (1926) y *Le survivant* (1928) establece una tensa relación con la lengua francesa; o el grupo que rodea al aprendiz de poeta Philippe Charles Apestègue, protagonista de *Le jeune homme du dimanche et des autres jours* (1955)—, de tal manera que se podría decir, como observa Susana Soca en un texto escrito en su homenaje, que “así como Guanamiru [representa] al sudamericano visto por el francés”, Guanamiru también mira a Supervielle, “dentro del poeta” (Soca 106).³ Su relación con ese Otro interior del que habla Soca (no olvidemos que, en *L'Homme de la pampa*, Guanamiru tiene un doble femenino que le pide que abandone París y regrese a su país natal) fue desde el comienzo uno de los ejes principales de su obra narrativa y de su poesía.

² “Ha muerto Felisberto Hernández”, publicado en *Época*, Montevideo, el 16 de enero 1964 y reproducido luego en *Resurrecciones y rescates* (Madrid: Fondo de Cultura Económica/Universidad de Alcalá, 2019).

³ Sobre este tema, léase mi artículo «Traducir la pampa: sobre las versiones de *L'Homme de la pampa*, de Jules Supervielle», publicado en *Mutatis Mutandi* (XV, 2), 2022.

Según la cronología que acompaña a la edición de Pléiade de sus *Œuvres poétiques complètes* (1996), Supervielle comenzó a escribir de forma más consciente a los 15 años, tras algunos intentos infantiles: instalado en París con su familia luego de sus primeros años en Uruguay, el estudiante de bachillerato que era Jules por entonces leyó a los grandes poetas del siglo XIX francés y en 1898 comenzó a escribir poemas “en cachette de sa famille et de ses professeurs” (“a escondidas de su familia y de sus profesores”) (Supervielle, *Œuvres* XLVII). En el texto autobiográfico “L'insolite et le solite”, fechado en 1959 y reproducido por Etiemble en su libro sobre el poeta, Supervielle escribe, oblicuamente, sobre estos comienzos:

À partir de 15 ans environ, l'insolite commença à m'effrayer. Vers 16 ans, j'avais peur de me regarder dans la glace. C'était l'autre, peut-être l'image de mon double que je voyais. [J]'assistais en quelque sorte à cette étrangeté sans la laisser faire partie, tant je la redoutais, de mon chant intérieur. Je lui fermais la porte de mes poèmes tout en la portant indéfiniment (Etiemble 238)⁴

Lo sorprendente de este relato de orígenes basado en la represión es, sobre todo, la metáfora final, que el poeta ya había utilizado en el diario que escribió en su estadía en Uruguay durante la Segunda Guerra Mundial y publicó en la edición ampliada, de 1951, de sus memorias *Boire à la source*.

Dice allí Supervielle: “J'ai toujours délibérément fermé à l'espagnol mes portes secrètes, celles qui ouvrent sur la pensée, l'expression et, disons, l'âme” (Supervielle, *Boire* 145)⁵. Resulta tentador ver estos dos usos de la metáfora (este “cerrar la puerta” para proteger sus poemas del doble o expulsar lo español de su obra) como una misma cosa: su escritura se configura así en parte como una negación de este Otro, que en su diario toma la forma de la lengua castellana, vista como “une grande dame dont il fallait se méfier et qui était prête, si je n'y prenais garde, à faire main basse sur tout mon univers intérieur” (145)⁶. Ser escritor, para Supervielle, parece ser sinónimo estricto de ser *escritor francés* y el desafío, en consecuencia, es imponerse una serie de

⁴ “A partir de los 15 años aproximadamente, lo insólito empezó a asustarme. Hacia los 16, tenía miedo de mirarme al espejo. Era el otro, tal vez la imagen de mi doble lo que veía. [...] de alguna manera presenciaba esta extrañeza sin dejar que fuera parte, tanto le temía, de mi canto interior. Le cerraba la puerta de mis poemas mientras cargaba con ella indefinidamente” (las traducciones, salvo que se aclare lo contrario, son mías).

⁵ “Siempre he cerrado deliberadamente mis puertas secretas al español, las que se abren al pensamiento, a la expresión y, digamos, al alma”.

⁶ “una gran dama de la que había que desconfiar y que estaba dispuesta, si no tenía cuidado, a arrebatarme mi universo interior”. Nótese, además de la ya mencionada recurrencia a la metáfora de la puerta, el recurso a la división mundo interior/mundo exterior.

restricciones lingüísticas que lo mantengan “puro” y a la vez lo hacen ver siempre a la lengua y al oficio desde el lugar de una cierta incomodidad foránea.

Como le confió a Etiemble en una carta de 1938, fue precisamente el miedo lo que retrasó su maduración: miedo a la locura (que incluso le llevó a evitar la lectura de Arthur Rimbaud)⁷ y miedo a sí mismo: “J’ai toujours craint de me détraquer davantage : je dois à cela l’excès de prudence de mes premiers recueils, la peur que j’éprouvais alors de plonger en moi” (Supervielle y Etiemble 17).⁸ Ese *yo*, que incluye el desdoblamiento del origen escindido, es a la vez basamento sobre el que construye su obra y punto de fuga.

Hacia algunos años que yo me desesperaba por salirme de mí mismo

La figura del otro o del doble también ronda la obra de Hernández, pero no es hasta su gran ruptura, en la década de 1940, cuando aparece de forma más acabada y pasa a integrar orgánicamente la narración. En *El caballo perdido* (1943), el segundo gran texto autobiográfico publicado por Hernández en vida, la cuestión del doble emerge en la persona del “Socio”, que produce un quiebre en la escritura. Como ha señalado la crítica, estos libros “de la memoria” constituyen un espacio de experimentación que separa al escritor de las colecciones de cuentos de su primera época, materialmente marcadas por ediciones rudimentarias, y de los de la última, que han recibido el mayor interés lector. Sin ánimo de trazar, como advierte Laura Corona Martínez que se ha hecho generalmente, una evolución (Corona Martínez 13-14), es interesante señalar que la escritura de estas narraciones introspectivas —*Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y la póstuma e inacabada *Tierras de la memoria*— coincide, en la vida de Hernández, con su decisión explícita de dejar de ser pianista y convertirse en escritor a tiempo completo, y son las más evidentemente metaliterarias.

Mientras recuerda su infancia y en especial a su primera profesora de piano “con los ojos del niño”, la presencia del doble corta repentinamente la narración y precipita al narrador-protagonista al mutismo y luego a un franco proceso de despersonalización. La narración de los recuerdos se detiene —“Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración” (Hernández, *Narrativa* 222)—, y se reanuda lentamente, a medida que el narrador

⁷ Como le cuenta varias veces a Etiemble, Supervielle lee a Rimbaud entre sus 35 y 40 años, en el momento en el que se siente “sólido” y encuentra su voz poética. En la posdata de una carta de 1939, admite “J’ai eu du mal à faire en moi l’homogénéité. Autre aveu : je ne suis venu à Rimbaud qu’à 35 ans environ” (“Me costó lograr la homogeneidad en mí. Otra confesión: no llegué a Rimbaud hasta aproximadamente los 35 años”) (Supervielle & Etiemble 23).

⁸ “Siempre he tenido miedo de desquiciarme más: a ello debo la excesiva prudencia de mis primeras colecciones de poemas, al miedo que sentía entonces de sumergirme en mí mismo”.

simpatiza cada vez más con su “acompañante”, en un proceso que incluye una desconfianza hacia lo escrito —“¡Con razón yo desconfiaba de la precisión que había en el relato[!]” (224)—, y lo lleva a la disociación —“durante unas horas, yo, completamente yo, fui otra persona” (228)—.

Esta lenta amistad con el Socio alcanza su punto de inflexión cuando el narrador lo identifica con el “Mundo”, como proveedor de las comidas y las palabras (Hernández, *Narrativa* 235). Si el Yo, que conjura al niño, es quien recuerda, es el Otro quien ordena los recuerdos, los transforma en escritura: “Además, [...] él fue un camarada infatigable y me ayudó a convertir los recuerdos [...] en una cosa escrita” (235), reconoce el narrador.

En un texto posterior, recordando su estancia en París —donde vivió entre 1946 y 1948 gracias a una beca del gobierno francés obtenida a través de Supervielle—, Hernández expresa en términos claros no el terror al Otro, sino, por el contrario, el deseo de salirse de sí mismo, de abrazar ese Otro que es, en gran medida, el Hernández *escritor*. Al comienzo de un breve relato publicado póstumamente, afirma que acaba de recibir una invitación por telegrama de una mujer anónima que, según su correspondencia, puede identificarse como la citada poeta, ensayista y mecenas uruguaya Susana Soca (Hernández, *Correspondencia* 328). Reflexiona entonces: “Hacia algunos años que yo me desesperaba por salirme de mí mismo; pero todavía estaba muy lejos de poder redactar un telegrama como éste” (Hernández, *Narrativa* 574), demostrando que se trata, sobre todo, de una cuestión de estilo.

“La redacción del telegrama”, había precisado antes, “me hacía pensar en la naturalidad que se alcanza con un largo ejercicio de comunicación entre seres sociables” (Hernández, *Narrativa* 574), una forma de relación con los demás que también tiene que ver con el deseo de ser escritor, de ser un gran escritor, prestigioso como lo fue Supervielle, que encontramos en las cartas que envía desde París a su familia y a su novia Paulina Medeiros. Frente a Soca, al final del breve texto, Hernández siente una inmensa simpatía y deja constancia de su sorpresa: “Me explicaba cómo se habían confundido al saber que yo, escritor, era el mismo que antes daba conciertos” (575), escribe, en una frase que pone de manifiesto la dualidad que está en el origen de esta nueva forma de escritura, más próxima a la autobiografía. Este ser percibido ahora como escritor y, a la vez, como el mismo que una vez había sido pianista, es central para comprender las fluctuaciones en la persona autoral de Hernández.

Amenaza y tentación del Otro (idioma)

Si, para Supervielle, ser escritor implica, en gran medida, mantener a raya a ese Otro que a veces toma la forma de la lengua española para proteger, por decirlo con su vocabulario, su universo interior, a Hernández, en *El caballo perdido* y otros textos autobiográficos, le resulta imposible dejar al Otro (que en cierto modo lo tienta) al margen. Es, de hecho, el abandono total de sí mismo en el aprendizaje de otra lengua como el inglés lo que lo libera del solipsismo y de la angustia que le produce no escribir, tema que será recurrente en su última época, tanto en sus cartas como en textos dispersos⁹. En estas tensiones con el Otro, lo que emerge es también el miedo simultáneo a la división del sujeto y a la locura, a la que podría conducir un debilitamiento de la estricta vigilancia del yo. No es casualidad que el escritor que Supervielle afirma haber evitado en su juventud sea precisamente Rimbaud, el poeta de la alteridad por excelencia.

En uno de los pocos textos en los que Hernández se enfrenta a la cuestión de la creación desde un punto de vista crítico, titulado oportunamente “Explicación falsa de mis cuentos”, el autor establece desde el principio la posibilidad de engañarse a sí mismo: “Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos” (Hernández, *Narrativa* 409), comienza su ensayo, que termina con las siguientes palabras:

Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda. (409)

Refiriendo al origen de este texto, Reina Reyes —casada con el escritor entre 1954 y 1958— recuerda que surgió de la iniciativa de Roger Caillois, que en su visita al Uruguay en ocasión de una reunión de la UNESCO le habría pedido a Hernández “que explicara la forma en que creaba sus cuentos”. Según Reyes, “Felisberto comentó: ‘los franceses quieren explicarlo todo’, y ya en casa improvisó esa página que aprobaría Delacroix en cuanto a la intervención de la conciencia en la creación de las obras de arte” (Pallares y Reyes 26).

En medio de un bloqueo, Hernández apunta, volviendo sobre lo francés: “Yo podría escribir sobre algo que recuerdo, pero nada de ello me parece interesante, si bien es cierto que al ponerme a escribir, según el consejo francés, ha resultado otras veces interesante lo que al

⁹ En uno de estos textos, por ejemplo, afirma: “Encontré entonces el placer de estudiar inglés y no sentí una angustia que me llevara a escribir” (Hernández, *Narrativa* 553).

principio no me lo parecía” (Hernández, *Narrativa* 552).¹⁰ Este modo de creación, que en apariencia prescinde de la inspiración romántica, puede ser “francesa” en varios sentidos, tanto en su filiación con el automatismo, que tal vez Hernández conociera gracias al ex-surrealista que fue Caillois, como en la postura más clásica que adopta Supervielle, quien, ante la pregunta de José Pedro Díaz sobre su modo de trabajo, habría respondido: “soy muy partidario del adagio *Nulla dies sine linea*” (Alzugarat 72).

Ante la voluntad de “explicarlo todo” de los franceses y esa capacidad de abandonarse libremente a la línea, Hernández encuentra un modelo de artista que, imagina, no logra incorporar del todo. No obstante, como anota Reyes, su “Falsa explicación...” puede bien ubicarse junto a reflexiones como las de Eugène Delacroix, parte de esta *tradición francesa* en la que el quehacer artístico y su cuestionamiento son partes indisolubles de un mismo gesto.

De este modo, para volver a la cita, ¿quiénes son esos *extranjeros* de los que habla Hernández en su “falsa” *ars poetica*? ¿Es su miedo comparable al que manifiesta tener Supervielle a las intrusiones de la lengua española? De hecho, la afirmación de Hernández hace eco de otra que completa la reflexión del poeta en su diario uruguayo, en la que distintos grados de consciencia luchan por hacerse el control. “On ne sait pas, bien sûr”, escribió Supervielle poco antes de abandonar su país natal y regresar definitivamente a Francia,

à quel moment se produisent les infiltrations d'une langue dans une autre. Mais tout d'un coup, en levant les yeux de l'esprit, l'on voit quelque chose comme de l'humidité au plafond, et voilà que, si l'on n'y prenait garde, il commencerait à pleuvoir à verse de l'espagnol dans toute notre chambre à penser... (Supervielle, *Boire* 146)¹¹

Este cuestionamiento del momento preciso en que se produce la intromisión del español remite a la doble nacionalidad de Supervielle y a la quimérica frontera que separaría al escritor francés del uruguayo, y postula un escenario que se asemeja a la lucha interna de Hernández evocada en su “Explicación...”. Porque, ¿qué significa ser, en palabras de Molloy, un “poeta uruguayo en lengua francesa” o un “poeta francés de Uruguay”? ¿Qué lugar ocupa Supervielle en la historia literaria del país: junto a Lautréamont y Jules Laforgue, los otros poetas franceses

¹⁰ Un poco antes había afirmado, en estas notas fragmentarias, “He rechazado definitivamente dedicarme a escribir en forma crítica, puramente consciente, porque me horrorizan los que veo en ese estado. Otro camino ha sido ponerse a escribir, simplemente como hacen los franceses, y realmente a veces me ha resultado; pero ahora tampoco quiero eso” (Hernández, *Narrativa* 552).

¹¹ “No se sabe, por supuesto, en qué momento se producen las infiltraciones de una lengua en otra. Pero de golpe, levantando los ojos del espíritu, se ve como humedad en el cielorraso, y he aquí que, si no se tiene cuidado, comenzaría a llover con fuerza el español en toda nuestra habitación de pensar”.

nacidos en Montevideo, como se lo ha colocado comúnmente, o a Felisberto Hernández? ¿Y puede Hernández, entonces, pertenecer finalmente a la literatura uruguaya sin adjetivos adicionales, no siendo un *raro*, sino simplemente un gran escritor?

Más que responder a estas preguntas, lo que he intentado es demostrar que ellas se encuentran, de diversas formas, en las obras de ambos y que son inseparables de sus procesos de identificación como escritores. La amenaza y la tentación del Otro, siempre dispuesto a hacer añicos la unidad idealizada del yo, aparece como el negativo de estos procesos de autodesignación y puede verse como uno de los grandes temas que recorren sus libros, siempre desafiantes. El lugar ambiguo que ocupa Supervielle en el panorama de las relaciones franco-hispanoamericanas presentado por Molloy, y la evidente necesidad de Rama de incorporar a Hernández a una tradición a la que no parece pertenecer, son en efecto indicativos de la dificultad de encajar a estos autores en relatos monolíticos de la literatura. Así pues, la llamada extrañeza de Hernández, como el carácter criollo de parte de la obra de Supervielle, pueden encontrarse en un lugar inestable frente al debate contemporáneo sobre la identidad. Ante sus narrativas del sujeto escindido y sus ambivalencias hacia la diferencia, puede que no haya más remedio entonces que ampliar la definición de lo que significa ser un escritor uruguayo y, por tanto, reinventar el canon nacional.

Referencias bibliográficas

- Alzugarat, Alfredo (ed.). *Diario de José Pedro Díaz (1942-1956; 1971; 1998)*. Montevideo: Banda Oriental, 2011.
- Corona Martínez, Laura. *Felisberto Hernández: de l'avant-garde excentrique à la fiction farfelue. Le choix de la dérision et du burlesque*, thèse doctoral, Université Paris 8, multigr., 2014.
- Díaz, José Pedro. *Felisberto Hernández. Vida y obra*. Buenos Aires: El Cuenco de plata, 2015.
- Etiemble. *Supervielle*. Paris: Gallimard, 1960.
- Hernández, Felisberto. *Narrativa completa*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015.
- Hernández, Felisberto. *Correspondencia reunida (1917-1958)*. Barcelona: Ediciones Sin Fin, 2022.
- Molloy, Sylvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXème siècle*. Paris: Presses universitaires de France, 1972.
- Rama, Ángel. *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo : Arca, 1966.

Rama, Ángel. Burlón poeta de la materia. *Marcha* 1190 (17 de enero de 1964), p. 30-31.

Pallares, Ricardo y Reina Reyes. *¿Otro Felisberto?* Montevideo: Banda Oriental, 1994.

Paseyro, Ricardo. *Jules Supervielle. Le forçat volontaire*. Paris: Rocher, 2002.

Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1968.

Soca, Susana. *Prosa*. Montevideo: La Licorne, 1966.

Supervielle, Jules. *Boire à la source*. Paris: Gallimard, 1951.

Supervielle, Jules. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1996.

Supervielle, Jules y Etiemble. *Correspondance 1936-1959*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1969.