

## Silenciar al monstruo. El poder social disciplinador en *Sur*, de Julien Green

María Soledad Blanco

FHyCS – UNJu

*msoledadblanco@gmail.com*

**Fecha de recepción:** 08/03/2019

**Fecha de aceptación:** 17/05/2019

**Palabras clave:** homosexualidad, monstruosidad, disciplinamiento, silencio

### Resumen

*Sur. Pieza en tres actos* (1953) cuenta una historia sencilla: horas antes del inicio de la Guerra Civil norteamericana, en Carolina del Sur, un oficial que todas las mujeres admiran se enamora de otro hombre. Toda la obra gira alrededor del conflicto planteado entre la necesidad de confesar este amor prohibido y la supervivencia social del oficial.

En este trabajo analizamos cómo el juego de “malentendidos” que conduce a la tragedia final, ocurre porque el centro de la obra lo ocupa lo silenciado, lo no-dicho, lo que no se puede nombrar en una sociedad determinada. La violencia parece ser, en esta obra de Julien Green, el vínculo fundamental entre la sociedad y el alma del individuo: la voluntad del sujeto se somete a sus circunstancias, nadie puede forjar su propio destino, y el conflicto dramático se plantea cuando los sentimientos interiores se enfrentan a ese rol socialmente adjudicado.

A partir de las nociones de “violencia cultural” de Johan Galtung y de la dicotomía “normalidad-anormalidad” de Foucault, analizaremos los modos en que la sociedad ejerce sobre el individuo la violencia disciplinadora. Atrapados en la imposibilidad de comunicación y la incompreensión, los personajes parecen estar encadenados por un terrible *fatum*, mostrándose incapaces de resolver sus contradicciones internas.

Además, el concepto de lo “monstruoso” que se desprende de la propuesta foucaultiana nos permitirá aproximarnos a los personajes de Julien Green a partir de la consideración de su dualidad esencial en su constitución psicológica: dos caras se enfrentan en el interior de cada ser humano, una que conduce hacia Dios y la otra hacia Satanás. El camino del hombre sería entonces resolver ese problema esencial de las dos realidades, buscar su lugar en la tensión entre esas dos fuerzas, en el marco de su mal-estar en el mundo.

**Key Words:** homosexuality - monstrosity - social discipline – silence

### **Abstract**

*South* (1953) tells a simple story: hours before the start of the American Civil War, in South Carolina, an officer that all women admire falls in love with another man. All the play revolves around the conflict between the need to confess this forbidden love and the social survival of the officer.

In this paper we analyze how the game of “misunderstandings” that leads to the final tragedy. And how this conflict occurs because the center of the work is occupied by the silenced, the unsaid, what can not be named in a given society. Violence seems to be, in this work by Julien Green, the fundamental link between society and individual’s soul: the subject’s will submits to its circumstances, no one can forge its own destiny, and the dramatic conflict arises when interiors feelings faces to socially adjudicated role.

Based on the notions of “cultural violence” by Johan Galtung and the dichotomy “normality-abnormality” of Foucault, we will analyze the ways in which society exercises disciplinary violence over the individual: trapped in the impossibility of communication and incomprehension, characters seem to be chained by a terrible *fatum*, showing themselves unable to resolve their internal contradictions.

In addition, the concept of “the monstrous” that emerges from the Foucauldian proposal will allow us to approach characters of Julien Green from the consideration of their essential duality in their psychological constitution. Two faces are faced inside each human being: one that leads towards God and other towards Satan. The existence of man would then would consist to solve that essential problem of the two realities, for to find his place in the tension between those two forces, in framework of his “discomfort” in the world.

## 01. Introducción

En 1950, cuando comenzó a trazar su primera obra de teatro, Julien Green era ya un escritor famoso, autor de novelas aclamadas y admiradas por la crítica, como *Leviatán* (1929), *Restos del naufragio* (1932) o *Moira* (1950), entre otras. Aquella primera obra teatral se llamaría *Sur. Pieza en tres actos*, y fue estrenada en 1953. Los tres actos que menciona el título cuentan una historia sencilla: horas antes del inicio de la Guerra Civil norteamericana, en Carolina del Sur, un oficial que todas las mujeres admiran se enamora de un hombre joven. Toda la obra gira alrededor del conflicto planteado entre la necesidad de confesar este amor prohibido y la supervivencia social del oficial. “*Sur* no es una obra sobre la guerra, es una tragedia personal”, escribió el propio autor en sus cuadernos (cit. por Allogho-Oba, 2009).

La acción tiene lugar en la casa de Edward Broderick, un rico hacendado del sur de Norteamérica, que recibe a Ian Wiczewski, un soldado polaco que hasta allí pelea por el norte, aunque está poco preocupado por la guerra que se avecina. Wiczewski se enamora a primera vista de Erik McClure, un joven amigo de la familia. Para ocultar ese amor pide la mano de Angelina, una de las hijas del señor Broderick. Si bien nadie conoce el amor que siente por aquel joven, todos saben que no ama a la chica, por lo que la familia entera rechaza su propuesta. Decide por fin, atacado por la pasión, confesar su amor a Erik. Se producen una serie de malentendidos que entorpecen ese deseo y finalmente reta a duelo a su amado, en manos de quien muere. Se produce de esta forma “la purificación de una pasión peligrosa por una liberación vehemente”, definición que hace Aristóteles de la tragedia y que Green usa como epígrafe de su obra. Como trasfondo del relato, el problema de los negros, de la guerra que se avecina, del pietismo del sur estadounidense. La historia contada se sitúa en un momento decisivo del mundo libre y, sin embargo, es el amor el que desencadena todo el drama, el amor de un hombre por otro hombre en el sur puritano de 1861.

La representación de *Sur...* fue prohibida en varios países, e incluso en Francia provocó el enojo de muchos críticos, perturbados por la puesta en escena de la homosexualidad. Igualmente, Green se ganó elogios de importantes escritores de su tiempo, en particular de Albert Camus, quien saludó la “grandeza trágica” de la obra (Bergé, 2011).

No obstante, la homosexualidad está presente con tal sutileza que la mayoría de los espectadores no se daba cuenta de que se trataba de ese conflicto, cuenta Aquien (2008). El mismo autor señala que en *Sur*, Green comunicó su mensaje a través de la utilización de sobreentendidos y didascalías de una manera nueva en el escenario:

Aunque su significado pudo haberse perdido para parte del público, el uso del texto teatral le permitió representar el amor entre personas del mismo sexo en un acto hostil, pero no amenazante, de manera prácticamente desconocida en el momento (A quien, 2008, p.8).

El juego de Green es discreto porque lo no-dicho es el centro de la obra.

## 02. Lo indecible

Michel Bouvier (2008) analiza la información no-dicha en las obras de Julien Green, el silenciamiento de aquello que no se puede nombrar siquiera en una sociedad determinada, como una técnica consciente de “ocultamiento calculado” de parte del autor que tiene el fin de sugerir la violencia como vínculo fundamental entre la sociedad y el alma del individuo.

En *Sur*, la primera omisión es evitar la palabra en sí. El término “homosexualidad” (o cualquier otro similar) está totalmente ausente incluso en el prólogo que el propio Green escribe: “un teniente americano tiene la revelación de su naturaleza profunda”<sup>1</sup>, dice respecto a Wiczewski, y luego denomina genéricamente “pasiones de este género” al sentimiento.

En el marco de esta estrategia de “ocultamiento calculado”, el escritor concede gran importancia a los títulos, subtítulos y epígrafes de sus obras, dice Bouvier, porque estos elementos paratextuales orientan al lector hacia el sentido final del texto literario, que involucra aquello no-dicho. Si volvemos a los paratextos de la tragedia *Sur*, su interpretación debe entonces dirigirse a comprender, por un lado, por qué una pasión es “peligrosa”, como señala el epígrafe de Aristóteles, y cuál es la vinculación entre el título elegido y esa pasión indecible.

Asimismo, esta importancia dada a los paratextos hace que esta obra dramática pareciera estar destinada antes a la lectura que a la representación. Green escribe un breve pero revelador prólogo en el que, entre otras cosas, justifica el silenciamiento respecto de la homosexualidad no a partir de la época en la que escribe, sino en la que se desarrolla la historia:

Va de suyo que este drama sería imposible en 1953, pero estamos en 1861, en medio de un siglo en el que pesaba sobre las pasiones de este género un silencio aplastador (Green, 1954, p.7).

---

1. El subrayado es nuestro, en esta y en las siguientes ocasiones.

El “ocultamiento calculado” consiste en mostrar una historia secreta, movilizada en el interior de uno o más personajes, que se entrecruza o subyace a la historia evidente generando confusión entre aquello que los demás personajes creen que ocurre y lo que el lector o espectador sabe que ocurre, porque tiene acceso al “alma” de esos personajes: sentimientos, pensamientos, inclinaciones, etc.

Allogho-Oba (2009), en su análisis de los *Diarios* de Julien Green, coincide con que la infiltración de lo indecible en sus obras es una decisión consciente del escritor franco-americano desde 1930: “casi todas sus novelas contienen implícita una historia secreta que se revela a los ojos de aquellos que la puedan y la quieran ver” (p. 76). En esta apreciación, se incluye un análisis social de lo indecible, del que deriva el existencial: las fluctuaciones entre la confesión y el secreto, el juego entre lo dicho y lo no-dicho, se deben a las posibles sanciones sociales que la explicitación del conflicto interno podría conllevar, de modo que es la norma social la que desemboca en el “silencio aplastador” del que habla Green.

En *Sur*, Wiczewski es una víctima de la cultura, porque su homosexualidad es aquello que no puede decir y que lo llevará a la tragedia, pero no es la única, también Angelina se expresa frente a las convenciones sociales que a los diecisiete años le determinan comportarse como una niña cuando siente pasiones y deseos que ella considera de mujer:

ANGELINA: Con este rodete parezco una niña, si me vieras con los peinados que practico en el cuarto, soy una mujer que cualquier hombre podría desear (...) ¡Qué lástima que tía Evelina no me permita peinarme como quiero! (Green, 1956: 100).

Quiero ser amada, ¿comprendes? No, no me digas que Dios me ama, como si tuviese seis años. Eso me aburre. Quiero ser amada por hombres (...) ¿Qué es lo que te hace creer que soy una mala chica? (Green, 1956, p.100).

Los rótulos sociales (como “niña” o “mala”) y los comportamientos asociados a ellos son los que las palabras de Angelina ponen en tela de juicio, aunque el comportamiento contrario a ese orden social queda reservado al espacio privado (el cuarto) y los sentimientos al silencio. Angelina se come la carta de amor que le ha enviado un joven por miedo a que fuera descubierta, expresión metafórica del aprisionamiento de las pasiones frente a la sociedad.

De modo que la tragedia que se cuenta en *Sur* es la que se origina entre lo que Green llama “la eterna lucha contra uno mismo” (cit. por Allogho-Oba, 2009, p.81), es decir, el Yo interior apasionado y el Yo exterior controlado.

Precisamente Johan Galtung, al desarrollar su concepto de “violencia cultural”, parte de la noción de conflicto, entendiendo que existe una raíz conflictiva constitutiva de todo proceso de enculturación, una contradicción entre el deseo del sujeto y lo que las normas sociales le imponen como comportamiento aceptable y límite a la realización de ese deseo. El comportamiento está condicionado por la cultura, la cosmovisión de una sociedad, y eso es vivido conflictivamente.

Entonces, la violencia cultural, aquella que sufre Wiczewski en la obra, es aquella violencia simbólica incorporada a una cultura (religión, costumbres, ideas, etc.), que rechaza al individuo por alguna característica de raza, género, color, nación, etc. La particularidad es que al ser una violencia cultural, no necesariamente proviene de otro, sino que el propio sujeto se autocensura, se autoviolenta, porque ha incorporado esas restricciones, lo que le impide ser libre.<sup>2</sup>

### 03. La guerra interior

En relación con lo anterior, Anthony Newbury (1986) había señalado que las obras de Julien Green son testigos de una perpetua dualidad esencial en su constitución psicológica: existen para Green sólo dos personalidades humanas, el místico y el sensual; son estas dos caras que se enfrentan en el interior de cada ser humano, un conflicto que recuerda el maniqueísmo de Baudelaire cuando declara que dentro de todos los hombres hay dos fuerzas simultáneas, una que conduce hacia Dios y la otra hacia Satanás, una suerte de Dr. Jekyll y Mr. Hyde (Newbury, 1986, 94). El camino del hombre es entonces resolver ese problema esencial de las dos realidades, buscar su lugar en la tensión entre esas dos fuerzas.

En el artículo “Julien Green. A Life Full of Paradoxes” (1997), Eamon Maher conecta esta visión con la biografía del escritor: la herencia puritana de Green (proveniente de una familia cristiana y conservadora de Georgia) originó fuertes tensiones entre el Yo así educado, el místico, y su segunda identidad de sensualista. De modo que su literatura es para sí mismo un movimiento de autodescubrimiento y de confesión similar al que aqueja a sus personajes.

---

2. Podría decirse que estas características son continuadoras de la nueva tragedia norteamericana delineada por Eugene O'Neill en la década del '20. Como señala María Carolina Sánchez (2018), la literatura oneilliana “está atravesada por la problemática de la ‘incomunicabilidad de espíritus’ (...) dramas en los que los personajes habitan esferas aisladas ‘sin comprenderse, con recelo y aún con hostilidad’. Interesado desde temprano en la influencia de la realidad circundante sobre los individuos, podría decirse que O'Neill fue modelando una nueva tragedia donde los héroes, aniquilados por las tendencias materialistas, exponen una cruda visión de la sociedad capitalista imperante. Dentro de este encuadre, dirige su atención a la dimensión íntima del yo en crisis con el mundo exterior” (p. 171).

La sexualidad en todas sus manifestaciones fue considerada como impura por parte del joven Julien Green, y siempre significó un estigma moral, de acuerdo a su formación cristiana de moral conservadora propia de una familia del sur estadounidense. Pero la violencia de esa lucha interior se intensifica cuando la dimensión erótica es homosexual, como a menudo ocurre en sus novelas (Maher, 1997). En *Sur* el conflicto se representa sin sanción, se propone una representación no orgullosa pero sí decorosa, de modo que se “preserva la dignidad solemne en el mismo sentido que Racine conserva la dignidad solemne de la pasión incestuosa en *Fedra*”, agrega Monique Gosselin-Noat (2008, p. 26).

Aunque distintos críticos, especialmente Teresa Geslin (2011), han puesto el acento en la historia personal de Green para explicar la permanente aparición del sur norteamericano como escenario de sus obras, el título y la ambientación de la obra en la inminente guerra de la secesión pueden explicarse desde esta percepción del desdoblamiento en los caracteres. La guerra a la que alude Green es la de la disyunción entre los distintos factores que actúan sobre el individuo: la carne y el espíritu, la pasión y la razón, el deseo y las normas. En su experiencia, el Sur es la representación de la autoridad superior (Dios) a la que se somete el individuo, es el terreno en el que las pasiones y los deseos se sujetan a las normas, o deviene la tragedia, la muerte.

Sus protagonistas no son héroes, no transforman la realidad, no forjan su propio destino, sino que lo sufren. Interiorizan la cultura que los oprime y se auto-regulan, se auto-disciplinan.

#### **04. El anti-héroe y el destino**

Otilia Martins (2004) define esta dualidad y la incertidumbre, la duda, como propias de la condición humana, lo que convierte a los personajes de Green en arquetipos del anti-héroe. Bajo el peso de una sociedad que los reprime, los personajes se aíslan en una soledad existencial autodestructiva; bajo la imposibilidad de establecer lazos de comunicación, corren el riesgo de convertirse en entidades estáticas sin voluntad ni fuerza para romper sus cadenas. Esa es su condición humana fundamental, dice Martins (2004, p.306), el dolor de estar en el mundo. Por eso, estos personajes temerosos y tímidos son, para esta autora, precursores de las novelas existencialistas. Figuras como Roquentin en *La náusea* de Sartre o Meursault en *El Extranjero* de Camus, por ejemplo, son también aquejadas por la angustia indefinible y amenazante, la misma con que Julien Green pinta a sus personajes.

En *Sur* se expresa claramente la ansiedad por el destino del hombre y lo absurdo de algunas limitaciones, considerando que el hombre está destinado a morir, como el complejo de culpa, la indiferencia, la cobardía, el miedo al juicio social y la sanción.

Así, es posible hacer una lectura “existencial” de los conceptos de normalidad y anormalidad como los plantea Foucault. En la sociedad disciplinaria moderna, el juicio normalizador es una de las formas centrales de control sobre las personas (junto con la observación jerárquica y el examen). Una característica distintiva del control disciplinario es la regulación de los estándares requeridos y la corrección del comportamiento desviado. La sanción social busca que el individuo cumpla con la norma de la sociedad. Y la violencia cultural se manifiesta en que esa disciplina se autoimpone a través de la internalización de las normas (o proceso de “normalización”).

Precisamente el monstruo humano se presenta como una combinación de lo “imposible” y lo “prohibido”, que en realidad son las dos caras (interior y exterior, respectivamente), del control social. El monstruo Wiczewski transgrede con su homosexualidad la ley “natural” y la norma social. Por eso dice Foucault que el dominio del monstruo es jurídico-biológico, constituye una doble infracción y la mezcla de dos reinos: el animal y el humano.

En el *Sur* estadounidense secesionista y conservador, esta violación, esta anormalidad, constituye una transgresión de los límites naturales, de las clasificaciones, del marco legal, trastornando las leyes del matrimonio, los cánones del bautismo, las reglas de sucesión.

Los planteos existenciales son muchos. En primer lugar, la no esencialidad de un espíritu cualquiera, sino su mutabilidad de acuerdo con los acontecimientos. Los sentimientos, los pensamientos, las opiniones, no son homogéneos a lo largo de una vida, siquiera de un instante a otro, porque condiciones externas pueden modificarlos. Esta realidad, que parece evidente y lógica, atendiendo a la capacidad de adaptación del hombre a su entorno, complica la mirada del Otro, al que se le deben explicaciones de los cambios, como lo hacen Angelina y Ian:

ANGELINA: porque desde hace un momento todo ha cambiado. Me parece que no somos las mismas personas. (p. 62)

IAN: No soy el mismo de hace un momento. Desde hace un momento ha pasado algo (p. 97)

Esta afirmación de la variabilidad del alma humana, frente a la idea de una personalidad única e inmutable, produce un movimiento de desestabilización de las certezas. Si cada hecho “externo” puede resultar en una modificación del “interior”, entonces el personaje pierde su seguridad ontológica al punto tal de cuestionarse la propia definición, como lo hace Regina al señalar: “Ya no sé quién soy” (p. 82).



Un principio ontológico derivado de esa vacilación es que el ser humano no maneja sus propios sentimientos ni sus deseos, tiene sentimientos contrarios a sus intereses, como le ocurre a Regina, que se enamora de Ian, a quien odia y que además ha pedido la mano de su prima:

REGINA: Escucha, Angelina: amo al teniente Wiczewski hasta no saber más qué hacer. Por eso quiero huir de Bonaventure. Amo a ese hombre y al mismo tiempo algo en mí le detesta. Me ha quitado la paz, la alegría de vivir. Jamás le he dicho nada, pero lo sabe. Espera que mis labios le hagan la confesión que me transformaría en esclava... No hablaré, huiré de la plantación... (p. 82).

Ese mismo sentimiento de no tener dominio sobre sí es el que oprime a Ian. Aturdidos por emociones que no controlan, los anti-héroes greenianos se dejan aplastar por su destino. Ante la hostilidad del mundo, su actitud se resuelve de maneras diferentes:

- en negación y ensoñación, como hace la esclava Eliza, quien se considera, por prestar servicio en la casa, parte de la familia blanca dueña de la hacienda, maltratando a sus congéneres. Lo que demuestra, a la vez que la imposibilidad de escaparse de su predestinación natural y social, que los roles que cada uno puede jugar en la vida son limitados:

JEREMY: Hable nomás como los blancos, señorita Liza. Usted es de nuestra raza.  
Cuando muera, la enterrarán con nosotros. (p. 103)

- en resignación como hace Angelina al acatar todas las directivas respecto a los vestidos, peinados y comportamientos "propios" de su edad, género y situación social, pero en la intimidad del cuarto sueña con quebrar todos los límites, incluso el límite en la hacienda que no le permite ir al "lado de los negros", símbolo de la limitación de la cultura; o

- en desesperación, como Ian Wiczewski y Regina, y también el propio Edward Broderick, quien siente angustia sobre sí por la inminencia de la guerra:

BRODERICK: Hay una duda en mi espíritu y sufro. Estoy inquieto por todo lo que oigo, por todo lo que veo. Lo que se prepara es espantoso (...) ¡es el permiso de Dios lo que encuentro espantoso! Nos envía su Evangelio a través de olas de sangre. (p. 89)

## 05. Conclusiones

En *Sur*, Julien Green configura un mundo inquietante, poblado de estos personajes que luchan contra problemas externos (la guerra, las normas, la religión) e internos (la inseguridad, la

desesperación) que ciñen sus sentimientos y deseos imponiéndoles un destino aborrecido pero inexorable. Atrapados en la falta de comunicación y la incompreensión, los personajes parecen estar encadenados (a sí mismos y a los seres, lugares y cosas que lo rodean) por un terrible *fatum*, mostrándose incapaces de resolver sus contradicciones internas.

Este es el planteo de los antihéroes greenianos: nadie forja su destino porque todo ser humano ha sido condicionado desde el día de su nacimiento a tener una expectativa de realización personal limitada. Claramente lo describe Ian a Jimmy:

JIMMY: ¿El destino?

IAN: Sí, lo que es inevitable, aquello que no se puede cambiar en nada. Así como no puedes cambiar nada el hecho de que has nacido en este rincón de la Carolina del Sur, (...) el 10 de mayo de 1846. ¡Y bien!, aunque quieras haber nacido cien años antes o diez años más tarde en Nueva York o en San Petersburgo, no hay nada que hacer. El momento y el lugar han sido elegidos, pero no por ti. De la misma manera, eres un muchacho y no una chica. Dios no te consultó, ya que en definitiva es Él quien es responsable. Eligió tus padres, tus abuelos, los amigos que te rodean y hasta los esclavos que te sirven. Todos aquellos que, de lejos o de cerca, en el tiempo y en el espacio, pueden actuar sobre tu voluntad...

La voluntad de un hombre se somete entonces a sus circunstancias de tiempo y lugar, de religión y cultura, de género y situación económica... en definitiva, desde el nacimiento el hombre está pre-destinado socialmente a cierto rol, a ciertas emociones. El conflicto dramático se plantea cuando los sentimientos interiores se enfrentan a ese rol socialmente adjudicado, cuando las circunstancias externas como una guerra ponen en tela de juicio el mundo conocido, el orden, o cuando se ama a la persona que no debía amarse ("el amor es una idiotez. Desgraciadamente no nos consulta", dice Ian). Son situaciones en las que el ser humano se enfrenta a su propia dualidad, frente a la elección de actuar según el propio deseo y recibir el escarnio y el desprecio de los otros, o someter la voluntad a las condiciones externas y vivir desdichado. Esa es la "libertad" humana para Julien Green: "En ciertas horas, la libertad humana es un peso aplastador, y elegir no es posible", resume Wiczewski (p. 124).

La otra opción es la huida. Así como Regina quiere marchar al norte para no confesar su amor por Ian, éste prefiere morir (otra forma de escape) antes que reconocer que ama a Erik McClure. Pero el universo de Julien Green es un universo trágico y sin misericordia: nadie puede huir de sí mismo y sus propias contradicciones, sino en la muerte.

Una muerte en la que, así como no hay libertad, elección verdadera, no hay culpa, porque en todo caso es una de las formas de acción previstas en el propio destino:

IAN: No pensarás: “Estaba equivocado”, “Cometí una falta”. Te dirás simplemente que el destino se abatió sobre un hombre... (p. 122).

## Bibliografía

- Allogho-Oba, Sandra (2009) *L'expression du Moi dans le "Journal" de Julien Green (1943-1954)*. Paris: Thèse de doctorat en Lettres Modernes, Université François Rabelais de Tours.
- Aquien, Pascal (2008) "Presentación" en Julien Green: *Sud* (pp. 9-23). París: Flammarion.
- Bergé, Pierre et al (2011) *Julien Green. Un siècle d'écriture. Manuscrits, lettres, photographies, souvenirs*. París: Pierre Bergé & associés. URL: [http://www.autographe.org/catalogues/Vente\\_Berge\\_2k11\\_Nov\\_Green.pdf](http://www.autographe.org/catalogues/Vente_Berge_2k11_Nov_Green.pdf)
- Bouvier, Michel (2006) "Julien Green en Don Quichotte" en Valérie Catelain (Ed.): *Julien Green, un voyageur sur la terre* (pp. 117-129). Lille: Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3.
- Galtung, Johan (2003) *Violencia cultural*. Gernika-Lumo: Centro de Investigación por la Paz "Gernika Gogoratuz", Documentos de Trabajo N° 14.
- Geslin, Teresa (2011) *Julien Green: le Nom du Père dans la Trilogie du Sud: une quête d'identité sous le signe de l'ambiguïté*. Paris: Thèse de doctorat en Langues, Littérature et Civilisations, Université Nancy 2, Ufr De Lettres. URL: <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc563/2011NAN21007.pdf>
- Gosselin-Noat, Monique (2008) "Julien Green et le classicisme" en *Profils de Julien Green*. Séance publique du 16 février 2008, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, 2008: <http://www.arllfb.be>
- Green, Julien (1954) *Sur. Pieza en tres actos*. Buenos Aires: Emecé.
- Maher, Eamon (1997) "Julien Green. A Life Full of Paradoxes" en *Doctrine and Life*, Vol. 47, N° 8, pp. 466-473, October 1997.
- Martins, Otilia (2004) "Julien Green, romancier de la condition humaine: le héros greenien, un archétype de l'anti-héros" en *Máthesis*, N° 13, Universidade Católica Portuguesa, Departamento de Letras.
- Newbury, Anthony (1986) *Julien Green: Religion and Sensuality*. Amsterdam: Brill Rodopi.
- Sánchez, María Carolina (2018) "El mono velludo (1922), El gran dios Brown (1925) y la poética teatral de Eugene O'Neill", en *Ágora*, Número especial XLIX Jornadas de Estudios Americanos, Vol. 3, Nro. 5 – 2018, pp. 170-177.