

IMÁGENES E IMAGINACIONES FILOSÓFICAS EN RAFAEL DIESTE Y TOMÁS BARROS

Estelle IRIZARRY

Muchos filósofos y psicólogos —entre ellos Aristóteles, Darwin y Freud— han tratado de identificar las facultades que le son exclusivas al ser humano y que le distinguen de las bestias. Una de estas facultades es la autorreflexión, que le permite al hombre pensar en torno a sí mismo como individuo y como colectividad. Otra es el uso de un idioma de palabras enunciadas y signos escritos que efectúa la comunicación de una mente humana a otra y que trasciende el tiempo, liberando al hombre de vivir únicamente el presente. Sólo el ser humano ha podido desarrollar el pensamiento simbólico y la imaginación, y para enriquecer todas estas facultades, el recuerdo, que hace posible reflexionar sobre el pasado en función del futuro¹.

El que se dedica a la reflexión y autorreflexión por excelencia es el filósofo, mientras que el poeta —en el sentido de artista literario— se dedica a llevar el lenguaje enunciado y consignado al papel a sus máximas posibilidades. Cada uno cultiva, como especialidad, una de las facultades nobles y exclusivas de la mente humana.

Para el filósofo la palabra escrita es un vehículo empleado primordialmente para transmitir sus ideas y está supeditada a éstas. Para el poeta la expresión es un fin digno y valioso en sí, que no tiene obligación de servir a las ideas. Para el poeta-filósofo o filósofo-poeta, en cambio, el arte es el vaso comunicante sin el cual las preocupaciones filosóficas no serían más que elucubraciones áridas.

Rafael Dieste y Tomás Barros fueron escritores de orientación filosófica y al mismo tiempo filósofos de marcada vocación literaria. Sus obras muestran intereses filosóficos divergentes: Dieste indaga principalmente en los misterios del conocimiento, la experiencia, la infinitud, el origen y destino, y hace referencias a Kant, Hume, Hegel, Nietzsche y Zenón de Elea. Barros muestra predilección por la filosofía social, ética y aún mística, con decidida influencia oriental. Se refiere a los más diversos pensadores occidentales y orientales, entre ellos Kafka, Ionesco, Bergson, Freud, Jung, Malraux y Pantajali. Pero lo que más llama la atención en estos dos poetas y filósofos, distintos en muchos aspectos, es que tanto el uno como el otro emplearon la literatura como **método** filosófico.

La legitimidad de tal método está implícita en la observación de Dieste, citando a Hegel, de que “la filosofía es algo que puede empezar por cualquier lado” (“Maside” 83). El vehículo tradicional para la filosofía es el ensayo, género cultivado por ambos autores. Dieste dilucida sus reflexiones filosóficas en libros sustanciosos como *Luchas con el desconfiado* (1984), *Diálogo de Manuel y David* (1965), y *La vieja piel del mundo* (1936), unidos y revisados los tres en *El alma y el espejo* (1981). A menudo

¹ Ver, por ejemplo, el documental *The Search for Mind* (La busca por la mente), John Heminway, 1988, en que varias autoridades se expresan sobre este tema.

en sus libros de contenido filosófico Dieste empleó el diálogo filosófico, de origen platónico. Y tal como se leen hoy en día los *Diálogos* de Platón como filosofía y como literatura, los libros filosóficos diesteanos se prestan a la lectura desde las dos perspectivas. El coloquio filosófico de *Diálogo de Manuel y David* y de “Diálogo de Zenón de Elea con su amigo” se acerca a formas literarias, más obviamente al teatro, pero también a la novela. La vocación filosófica de Dieste se trasluce también en sus obras no discursivas de los diversos géneros que cultivó: el teatro, en las tres obras de *Viaje, duelo y perdición*, por ejemplo; la poesía, en *Rojos farol amante*; el cuento, en *Historias e invenciones de Félix Muriel*; el ensayo imaginativo, en *La Isla* y el lírico, en *La vieja piel del mundo*.

Barros explica conceptos metafísicos, existenciales, estéticos y científicos con razonamientos lógicos, precisos y claros en sus ensayos *Los procesos abstractivos del arte contemporáneo* (1965) y en *Sobre el origen de la corteza en los astros y en la orografía lunar* (1973), además de numerosos ensayos publicados separadamente. Su poesía y su teatro están llenos de hondas inquietudes filosóficas, como así también su libro publicado póstumamente *El rastro invisible* (1990), de género indeterminado. Aunque dice su narrador: “yo no estoy escribiendo una novela, estoy narrando unos datos con exactitud” (226), la obra se acerca a la novela por su relación de sucesos, al drama por su diálogo y al ensayo por sus discusiones. Como Barros, el protagonista Artaud es “artista y pensador” (29), escritor de poemas y lector de filosofía (104).

Tanto Dieste como Barros parecen entender muy bien que el idioma discursivo y el de la expresión dramática, poética o narrativa no son iguales. El discursivo pide la exposición lógica y racional mientras que el arte es una modalidad más intuitiva, que admite formas abiertas, sugestivas y simbólicas. El arte literario convoca todos los recursos del hombre, incluyendo sus facultades maravillosas de la imaginación, el recuerdo y el sueño, en que acude a colaborar también el inconsciente.

La estimación que Dieste tuvo por la intuición en la filosofía queda patente en un pequeño episodio del *Félix Muriel*. En “La asegurada”, el niño Félix aprende que hasta el sueño puede ser surtidor de sabiduría: “Y el niño se va con la intención de no dormir. Pero duerme profundamente y toda la sabiduría de la aldea entra en su alma por la puerta de los sueños (235).

La sabiduría no procede sólo de los libros. No, también el sueño, y aún del pueblo, de la humanidad colectiva —aunque sea tan humilde como el viejo que tiene un encuentro con el diablo en “El libro en blanco”.

Barros también está atento al inconsciente. En su poesía y drama se encuentra a menudo un idioma simbólico, ambiguo y enigmático, de atisbos visionarios. El título mismo de *El rastro invisible* apunta a lo misterioso, y el nombre de su protagonista es una alusión al dramaturgo y teórico francés Antonin Artaud (1896-1948), autor de *Le Théâtre et son double*. De hecho, se pueden notar en el teatro de Barros ecos de Artaud en la idea de un teatro metafísico capaz de unir a espectador y espectáculo, y también en la incorporación de lo oriental y el mundo de los sueños.

Imposible sería abarcar en toda su extensión y profundidad la vocación filosófica en Dieste y en Barros, pero algunas de sus imaginaciones en particular podrán servirnos para ilustrar correspondencias en el uso de símbolos e imágenes: varias historias de *Félix y Muriel* y *La Isla* de Dieste, y de Barros, el drama *O home que gabeou o cume*, varios poemas de *A imagen y semejanza* y la novela dialogada *El rastro invisible* de Barros fueron publicados póstumamente.

Imágenes predilectas de Dieste

Dieste explora los misterios de nuestro mundo, pero también el del prenacer y en el “otro mundo”. En “Cómo vino al mundo Félix Muriel” Dieste nos invita a indagar en los enigmas de la vida, como don Frontán había observado: los enigmas viajan con las estrellas. Yo hablo de laberintos y de puertas cerradas, y de lo mal testigo que es el hombre de sí mismo” (*Viaje* 15-16). Como reconoce don Frontán, el hombre no puede dar testimonio sobre el hecho más importante de su vida: su nacimiento. Empleando imágenes tradicionales como el bosque, frutas, y faroles, Félix Muriel reconstruye “recuerdos prenatales” sobre una mitología propia y colectiva. Los misterios del origen de donde le rescataron para darle nombre y destino individual le hacen un “huésped maravillado”.

El núcleo de las especulaciones filosóficas de Dieste sin duda se encuentra en “La peña y el pájaro”, una historia o “invención” de Félix Muriel. El despliegue de imágenes comprende símbolos psicológicos, metafísicos, líricos, oníricos y tradicionales. Es la búsqueda de Anselmo por conocerse, por reconciliarse con su pasado y sus recuerdos. El laberinto, el círculo, la peña, el pájaro, el viaje, la nuez, la luciérnaga. Hay extrañas transformaciones —de peñas en olas, del ermitaño en tronco— típicas de la experiencia onírica.

En esta invención, Anselmo se interna, como San Ero de Armenteira, en un bosque que parece recordar, donde se encuentra con un ermitaño, Andrés, que se expresa con enigmas y metáforas, que le orienta mediante la desorientación. Vemos la búsqueda de Anselmo por conocerse, por reconciliarse con su pasado y sus recuerdos.

El diálogo está lleno de imágenes y símbolos. Los hay de viajes como el laberinto y el círculo, de objetos que ocultan o encierran la verdad como la peña y la nuez, y también de anhelo intelectual de luz, en el pájaro titular y una luciérnaga. Estas imágenes no son transparentes sino poéticas. Como las palabras de Anselmo, nos estimulan la imaginación y el inconsciente. La imagen del título se subraya cuando Andrés le dice a Anselmo:

¿por qué obstinarse en ver a través de una peña? Sería un mal negocio. Nos quedaríamos sin peña, que así como es, impenetrable a la mirada, cumple su fin. Y si algo nos oculta que hay que ver, y ella misma no es una advertencia de que no es bueno ir más allá, lo conveniente es escalarla o rodearla (185).

Los nombres de los personajes tienen implicación filosófica, ya que San Anselmo de Canterbury formuló la famosa “prueba ontológica” que postula que nuestro concepto de un ser infinitamente perfecto comprueba su existencia. San Andrés, uno de los primeros apóstoles crucificados, ejemplificó la fe firme que no exige pruebas racionales. Ambos, sin embargo, se basan en la intuición; paradójicamente, San Anselmo utiliza la lógica para comprobar que nuestra intuición es suficiente para comprobar la existencia como realidad.

Lo que busca Anselmo nunca queda en claro. Las imágenes de la cueva y el bosque sugieren que se interna en la propia conciencia. Tal vez espere recuperar, como el niño Félix Muriel, el recuerdo prenatal, o encontrar la clave que justifique la vida y que le otorgue verdadera significación. Andrés, como la figura primordial en las fábu-

las de todas partes del mundo que Jung llama el Viejo Sabio, aparece para ayudarlo a proseguir su busca, haciendo el último rodeo solo y advirtiéndole que le pueden esperar algunas sorpresas:

... al fin hallarás lo que buscas y, sea lo que fuere, irás derecho al bulto con buen ánimo, y sin dejarte arredrar si lo que allí te espera se alzase a recibirte con gran aparato de garras o cuernos o colmillos. (188)

El cuento está lleno de interrogantes acerca de la naturaleza de la memoria, el destino, y el autoconocimiento. Parece que para Dieste la labor del filósofo-poeta o poeta-filósofo es plantear estas cuestiones e invitar a las contestaciones del lector.

La Isla, escrito en cinco días, no puede ser sino el maravilloso producto de la suspensión de la razón. En ella Dieste explora las cuestiones de la infinitud, el tiempo, el espacio, las apariencias y el otro mundo. Éste, como los sueños, está lleno de contradicciones y metamorfosis en que los objetos pasan de un plano a otro con fluidez. La transformación viene a ser la concreción de lo que es en la poesía la metáfora. Lo que parece ser una comparación metafórica se torna **realidad**. Hay cruces que son hombres, una mano que se transforma en pájaro, una peña que es un santo, guardias civiles que se convierten en un cielo de tormenta, varias naves que se confunden, y un Mentor que se metamorfosea en grabado de libro. Para captar la totalidad de este extraño “otro mundo” de *La Isla*, se confunden los opuestos en el Zurdo Diestro, arriba y abajo, entenderse y no entenderse, un “niño de mil años”, “un Hotelero inmóvil pero errante”, la fe que es dudar, y la tierra que es por un instante un mar. Se borran los linderos entre el sueño y la vigilia y se acepta lo insólito como algo natural; como dice Dieste “no hay que buscar de momento ninguna solución ingeniosa a la ‘contradicción’” (67).

Por difícil que sea aceptar esta fusión de los contrarios, hace perfecto sentido describir a otro mundo con sistemas de referencias distintos del conocido. Que sea este mundo el otro, o al revés, sólo comprueba lo que los físicos ya nos han demostrado — la relatividad que rige en el universo. Nos recuerda Dieste que arriba y abajo dependen sólo de la posición y perspectiva del observador. ¿Quién no puede asegurar que sea verdad una escena que pinta Dieste llamada “Muerte en el cielo” en que los padres asisten a la agonía de un hijo que “va a morir porque quiere, porque acepta ese riesgo de ‘nacer de nuevo’, y no a la Eternidad, sino a la vida terrenal”? (44). ¿Quién puede asegurarnos que no se nazca de nuevo a una vida terrenal? Y con la gracia tan simpática que aligera los escritos diesteanos, el narrador al hablar del “otro mundo” pregunta “¿cuál otro?” (39).

Imágenes predilectas de Barros

En *El rastro invisible* Artaud especula sobre las posibles significaciones que puedan tener los objetos-símbolo que se le presentan. Tales objetos abundan en el drama y en la poesía de Barros.

El drama *O home que gabeou o cume* es la obra más extraña y simbólica del teatro de Barros, puesto que nos priva de los asideros de la realidad conocida. El espectador mira un mundo de sugerencias simbólicas en que la situación del protagonista

funciona como una metáfora escénica y los demás personajes tienen carácter simbólico, como así también los objetos de uso vulgar que aparecen en escena. Todo adquiere un ambiente extraño y surrealista de símbolos abiertos, ambiguos, equívocos y polivalentes.

En la obra de Barros el personaje monologa mientras va subiendo una escalera, observado por un león curioso. El hombre no ofrece explicación de por qué sube pero luego baja de la escalera. Se encuentra con un yogui en cuya actitud percibe la recomendación de desprenderse del yo individual, un aviador que le da una espada para libertar a una mujer haraposa que representa la verdad, y con un gladiador, que le desarma.

Subiendo de nuevo, encuentra mensajes y objetos asociados con los nazis, recordando el parador de ellos en los Alpes. Dispara el rifle que encuentra allí, creyendo que ha salvado a Europa, pero oye ruidos y se pregunta si todo fue un espejismo de las alturas. Al divisar a una mujer vestida de blanco en una lancha de motor, descendiendo de la escalera para irse con ella. Fuera del hombre, todos los personajes son mudos.

Las imágenes de la obra son tradicionales pero confunden porque se prestan a interpretaciones contrarias y ambivalentes. La idea de subir la escalera y finalmente llegar a la cumbre para encontrarse con los instrumentos de la aniquilación y el odio está en pugna con la noción tradicional de la escalera como símbolo de ascenso. Presenta un paralelo a esta escalera del drama la de un poema escrito por Barros cuyo título es precisamente "La escalera". Como en *La Isla* de Dieste, se confunde el ascender y el descender. El poeta obedece una voz que le insta a subir: "Había que subir, subir más alto,/alcanzar la Verdad/que corona las cimas" (*A imagen* 57). Al final reconoce su destino de no saber "si he ido ascendiendo/hacia la luz gloriosa,/o es que fui descendiendo/hasta el oscuro abismo" (59). Parecida es la sentencia que cita Artaud en *El rastro invisible*: "cuanto más se sube desde más alto se cae" (110).

La escalera, que aparece también en varios otros poemas de Barros, es sin duda una de sus imágenes más persistentes. En el drama *O home que gabeou o cume* el hombre que escala a la cumbre dice que subir es alcanzar los más altos ideales, que sólo a las alturas se atisba la grandeza del hombre, se divisa mejor el futuro, y lo que se puede hacer por el destino y el futuro del hombre. Agobiado por los ruidos de guerra, decide descender la escalera para lograr la salvación, lo cual es una inversión del sentido tradicional de la ascensión salvadora implícita en la imagen de la escalera. La inversión también se ve muy gráficamente en la figura del yogui mudo, que tiene la cabeza en el piso y las piernas hacia arriba. El hombre rechaza la idea que parece entender por la actitud del yogui, de desprenderse de todo, de su yo, de su diálogo: "Dejaría de ser Eu Mesmo para fundirme nun Absoluto" (189).

El león es uno de muchos símbolos animalescos que Barros emplea en sus obras, donde aparecen la mosca, la tortuga y el dragón con sentido misterioso. De nuevo estamos ante un símbolo invertido, porque el león, símbolo solar, no se encuentra arriba sino abajo en el suelo y debajo de la escalera, y las verdaderas bestias devoradoras son el gladiador y los nazis, y no el león. También sugiere la esfinge, y aquí también una inversión según se deduce de la actitud curiosa del león, porque en este caso el **hombre** es el enigma para el león-esfinge, y no al revés. Imagen de inversión también es el aviador, quien, en vez de estar arriba, está abajo.

Otra imagen que se destaca es el laberinto que le presenta las opciones de fundirse en el Absoluto, usar las armas para libertar a la verdad presa, o entregarse a un "xogo perigoso y destimido" que lo dejaría confundiendo la verdad con la mentira. El hombre no encuentra la salida del laberinto ni en la contemplación, la violencia, ni en la cumbre. Al contrario del viajero Anselmo de Dieste, no se presenta ningún Viejo Sabio; está completamente solo.

La conclusión es igualmente enigmática. No se sabe si la mujer del vestido blanco con quien se aleja el hombre es su antigua novia o la muerte que acepta. El blanco es un símbolo multivalente que puede sugerir la pureza, la mortaja, o la síntesis cósmica. ¿Se ha salvado, pues, el hombre con la vida o con la muerte?

El lector se encuentra de continuo ante imágenes que creía conocidas y que se le vuelven desconocidas por inversión. El ascenso conduce a un infierno, como en un poema de Barros titulado "Apariciones en el horizonte". El poeta demuestra predilección por este tipo de imagen visionaria que es imposible de captar por vías puramente racionales. Sirven tales imágenes para recordarnos que la vida y el destino del hombre son siempre inciertos, que lo que creemos que es la realidad puede ser un espejismo.

El monólogo del hombre toma en cuenta la presencia de los espectadores. Al dirigirse a nosotros explícitamente, nos da un papel que nos hace parte de la obra; invita nuestra respuesta que pudiera convertir su monólogo en un diálogo.

Coincidencias

En las imaginaciones de Barros y de Dieste la suspensión de la razón (por no decir el goyesco "sueño de la razón"), en que el inconsciente se expresa, rinde extrañas coincidencias, especialmente en las imágenes empleadas por cada uno.

Un ejemplo destacado son las metáforas para lo que obstaculiza el saber. La peña de la historia de Félix Muriel "La peña y el pájaro" de Dieste es parecida a la montaña que sube el protagonista de Barros en que las dos imágenes representan un obstáculo problemático. Barros no recuerda que "na vida sempre hai un muro infranqueabel após de cal endexamáis saberemos o que acontece" (*Cos ollos do morto* 80). En *La Isla*, Dieste habla de un muro terrible que es a la vez un espantoso e infranqueable "espejo impenetrable en que nos vemos los unos a los otros". (79). En "La peña y el pájaro" el lector ha de dar rodeos para escalar la peña que es el cuento mismo y hacer un esfuerzo por ver lo que oculta. Así también el lector o espectador de *O home que gabeou o cume*, tal como el protagonista, ha de "gabear o cume" de la obra para descifrar e interpretarla. No se trata de una clave oculta en cada obra; las imágenes simplemente son producidas y percibidas por la intuición, y no por la razón, que tiende a reducir las metáforas a alegorías.

Surge también en ambos autores la imagen de mujeres cautivas: en "La peña y el pájaro" de Dieste es la memoria, en el drama de Barros, la verdad.

La lucha con un contrincante misterioso y compasivo es otra imagen compartida. En "La peña y el pájaro" ocurre una lucha así, ocasionada por la renuencia de Anselmo a enfrentarse con su memoria. Es una lucha que fortalece, como la bíblica de Jacob

con el ángel. Barros, en su poema titulado “La lucha de Jacob y el ángel”, habla de esta “lucha incruenta/que comienza... y que nunca más acaba” (*A imagen* 33). También señala este tema común en otros artistas, entre ellos Gauguin, Klee y Rilke.

En Barros y Dieste el camino de la reflexión y la autorreflexión es una especie de laberinto lleno de peligros. La búsqueda conduce a resultados inesperados de violencia y amenazas en *O home que gabeou o cume* de Barros, y en “La peña y el pájaro” de Dieste, el ermitaño advierte a Anselmo que le pueden esperar “garras, cuernos o colmillos”. No obstante, los dos protagonistas citados siguen adelante en una ansiosa e inexplicable busca.

Ambos autores emplean imágenes de *luz y sombra*. En Dieste son el quinqué de color guinda, faroles y una luciérnaga. Barros maneja efectos contrastantes de luz y oscuridad en las direcciones escénicas su teatro y se refiere a menudo a la sombra, imagen que estudió en Rosalía de Castro.

Otras imágenes en común sugieren la naturaleza proteica e incierta de la realidad, coincidiendo con el ideal surrealista propuesto por Breton, de la desaparición de las viejas antinomias. Cirlot, al hablar de los símbolos tradicionales, dice que “al principio esencial de que el orden eterno sólo puede lograrse por la abolición de las contraposiciones”. “A verdade ten moitas facianas” (97), dice Barros en *A Raíña e o seu bufón*, donde presenta personajes compuestos como el Inspector-Antropólogo, Cirujano-Alquimista, Verduleras-Frutas, Dragón-Espectadores. *La Isla* igualmente contiene contradicciones del tiempo y el espacio en una “falsedad verdadera”, el Zurdo Diestro y mundos invertidos.

Los dos autores gallegos utilizan “imaginaciones” en forma de ficciones y diálogos como método filosófico. El *Diálogo de Manuel y David* de Dieste reúne a discípulos de Kant y Hume en animoso diálogo. En *El rastro invisible* de Barros, el protagonista Artaud dialoga con el narrador, que es a la vez su interlocutor y comentarista de humor irónico. Todos estos personajes literarios son al mismo tiempo voces filosóficas, en cuyos diálogos el humor y la gracia hacen que la expresión de ideas no sea ni árida ni pesada. Frente a ambos textos el lector se siente invitado a aportar sus propias ideas y respuestas.

¿Cómo explicar las coincidencias en estos dos autores en su simbología y en el uso de formas literarias como medio predilecto de expresión filosófica? Jung atribuyó la persistencia de ciertos arquetipos repetidos a la actividad del “inconsciente colectivo”, que es la memoria acumulada del ser humano desde los tiempos inmemoriales. En *El rastro invisible* Artaud alude a la idea junguiana de “la sincronicidad de ideas” incomunicadas entre personas y culturas distanciadas o incomunicadas en el espacio (54). Le inquietan a él (y evidentemente a su creador) las “extrañas correlaciones que exceden... la pura coincidencia sin sentido” (108); les atribuye finalidad enigmática y tal vez de índole mística. Su respuesta es atribuir las que él encuentra a fuerzas misteriosas: “Estaba claro que las ‘coincidencias recurrentes’ a través del objeto-símbolo tenían una intencionalidad manifiesta, la acción sobre el preconsciente” (43).

Podría tratarse también de una tendencia gallega compartida. En un ensayo acerca del pintor Carlos Maside, Dieste habla de una coincidencia ontológica peculiarmente gallega:

“una especie de furor ontológico, un deseo de que las cosas existan realmente, un deseo de que tengan una perduración, pero no una perduración por la dureza exterior, por la máscara que se le pueda poner, ya sea material o ya sea formal, sino entrañable, interior, de suerte que la perduración manifiesta exteriormente sea nada más que el signo, la luz, el mensaje de algo profundamente sólido —sólido como el ser— que se halla dentro...” (94).

Artaud en *El rastro invisible* de Barros anhela descubrir lo subyacente, el sentido recóndito detrás de los signos exteriores —especialmente los que se repiten— pero teme que encierre fuerzas malévolas. Aunque es muy distinta la actitud de cada autor hacia la cuestión, los escritos de Dieste y Barros coinciden en conservar el esencial misterio de la realidad. Como dice Dieste en su ensayo “Variaciones sobre Zenón de Elea”: “Infinitud, Espacio, Tiempo, Logos, Ser, Apariencia... ¿Quién podría —o *querría*— enjaular a estos pájaros?” (*El alma* 200). El protagonista de Barros en *El rastro invisible* propone la posible existencia una realidad mágica. Los filósofos racionalistas que construyen elaborados sistemas procuran dar respuestas que explican el misterio. Dieste y Barros, en cambio, poseían esa conciencia ontológica gallega que enseña la reverencia por el misterio y nos la comunican a través del símbolo que insinúa, el diálogo que inquieta, y la desorientación que orienta. Quizá sean los métodos filosóficos que sirven mejor para aprender a vivir la eternidad.

Obras citadas

Barros, Tomás. *A imagen y semejanza*. Bilbao: Ed. CLA, 1973.

- *Cos ollos do morto*. En *Tres pezas de teatro*. Sada- A Coruña: Edicións do Castro, 1981, págs. 59-86.
- *O home que gabeou ó cume*. *Grial* 84 (1984), págs. 186-90.
- *Los procesos abstractivos del arte contemporáneo*. La Coruña: Roel (1965).
- *El rastro invisible*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1990.
- *A Raíña e o seu bufón*. En *Tres pezas de teatro*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1981, págs. 87-104.
- *Sobre el origen de la corteza en los astros y la orografía lunar*. La Coruña: Nordés, 1973.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1982.

Dieste, Rafael. *Diálogo de Manuel y David*. En *El alma y el espejo*, Madrid: Alianza Tres, 1981, págs. 9-47.

- “Diálogo de Zenón de Elea con su amigo”. En *El alma y el espejo*, Madrid: Alianza Tres, 1981, págs. 176-92.
- “La estética pictórica de Carlos Maside, con alusiones a otros pintores coetáneos”. *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*. La Coruña: Edicións do Castro, núm. 4, 1975, págs. 81-97.

- *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Ed. Estelle Irizarry. Madrid: Cátedra, 1985.
- *La Isla. Tablas de un naufragio*. Barcelona: Anthropos, 1985.
- *Luchas con el desconfiado*. Revisado como “Sobre la libertad contemplativa” en *El alma y el espejo*, Madrid: Alianza Tres, 1981, págs. 49-103.
- *Rojo farol amante*, 3ª ed., Madrid: Hiperión, 1983.
- *Viaje y duelo de don Frontán*.
- *La vieja piel del mundo*. En *El alma y el espejo*, Madrid: Alianza Tres, 1981, págs. 201-80.