

EL CONCEPTO DE LÍMITE EN LA OBRA DE SEI SHŌNAGON.Gonzalo Maire
Universidad de Chile

Resumen: Este escrito es una exposición acerca de los rendimientos literarios y poéticos de la obra de Sei Shōnagon a través de las solidaridades reflexivas entre una Teoría del Límite y una interrogación por el Sentido. La tesis que se conjetura aquí, propone que en la obra de Shōnagon se enarbola una deslimitación del lenguaje, y el texto mismo, que impulsan al lector hacia una sensación a la ilimitación: es decir, una relación de experiencia estética particular con lo trascendente (como una original concepción de la Naturaleza).

Palabras clave: Estética, Literatura, Teoría del Límite, Sentido.

Abstract: This paper is a presentation about the literary and poetics yields of Sei Shōnagon's work through the reflexive solidarities between a Theory of Limit and a question of the Sense. The thesis theorized here, proposes that in the artistic work of Shōnagon there is a limitlessness of the language and the text itself, that pushes the reader towards a sense of boundlessness: in other words, a relationship of a specific aesthetic experience with the transcendent (as an original conception of Nature).

Keywords: Aesthetics, Literature, Theory of Limit, Sense.

INTRODUCCIÓN

“Las obras, en efecto, no tienen un sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción.”

Roger Chartier.

La época Heian (794-1185) se ha caracterizado, en toda su hechura, por una florescencia y pulcritud de una cultura cortesana, sostenida en una cavilosa producción literaria, poética, y de las artes, en general. Desde un punto de vista estético, se instalan horizontes emportrados en valores líricos, hedonistas, y afirmativos de una vida libre y ostentosa, bajo la concepción de un sujeto social y estético que encarna las actitudes y las cualidades del poeta chino Po Chü-i, perteneciente a la Dinastía Tang Media. Se

disemina el pensamiento del *furyu*, que “hace referencia al ideal de belleza y elegancia elitista de la clase de los letrados” (Aullón de Haro, 2004, p. 161), en tanto que una valoración y una problematización sobre la ornamentación, la idea de elegancia, lo distintivo (fuga), lo vistoso. Dos mujeres son sus máximas estandartes en el género de la novela: Murasaki Shibiku a través del *Genji Monogatari*, un texto que relata las aventuras amorosas de un príncipe y sus cortesanas; y Sei Shōnagon, con *Makura no Sōshi*, que corresponde al compendio de un diario de vida. Esta última autora es el objeto de estudio de este ensayo, y de quien no se conoce mucho sobre su biografía. Sin ir más lejos, inscribe su autoría bajo un apodo: “Sei”, que es el primer ideograma de su apellido, Kiyohara, y Shōnagon, la denominación jerárquica cortesana de su puesto, esto es, la ayudante de menor rango de la Emperatriz Sadako (976-1001).

En este brevísimo ensayo se intenta abrir una proposición reflexiva sobre el proceso escritural de la obra de Sei Shōnagon bajo una Teoría del Límite, vale decir, desde un modo de categorización de mundo desde una conciencia de las demarcaciones, y cuyos rendimientos heurísticos eclosionan en ciertos efectos literarios. El núcleo interpretativo de este informe conjura que, sobre esta obra literaria japonesa, acontece un proceso de deslimitación que se activa a un nivel de comportamiento del lenguaje, y que arrastra – también– al lector hacia un estado de sensación de ilimitación con lo trascendente, desde una concepción singular de lo real (la figura de la Naturaleza).

DIARIO DE VIDA Y LÍMITE

El concepto de Límite, aquí proferido, se sucede desde dos dimensiones entrelazadas: una Teoría del Límite y la noción de Límite aplicada a la Estética. La idea de Límite se traza desde el eje indagatorio de un modo de relación con lo real aplicado a las posibilidades del lenguaje. En la obra de Cristóbal Holzapfel “De cara al Límite” (2012), y cuya pertinencia e importancia es cardinal, el problema del Límite se estructura a partir de una orientación metafísica. Siguiendo el pensamiento de Heidegger, el autor abre el escenario inaugural de la investigación en la tesis del salto del ente hacia el Ser (que es definido como un salto hacia la ilimitación). En el intersticio de ambos estados, ente y Ser, se despliega la caracterización de la experiencia del mundo y la conciencia del Límite. Esta ondulación va desde el sentimiento de delimitación (conciencia subjetiva) hasta el salto a la ilimitación (experiencia del Ser como absoluto). De pronto, el hombre se encuentra recluso dentro de Límites que son determinaciones de su propia existencia y de las cosas. Para Bataille, su razón se debe a

que “somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida” (1992, p. 11). Por ello, y no gratuitamente, en Holzapfel el Límite guarda una relación con la muerte y con la experiencia que tenemos del mundo: delimitación, extralimitación, desmarcación, translimitación, sensación de ilimitación y salto a la ilimitación. Cada uno de ellos conlleva un momento de exploración, descripción y referencialidad hacia lo real, en cuyo núcleo persiste una actitud deslimitadora del hombre como determinación primera, que lo conecta con una interrogación por el sentido y una pretensión de ilimitación (es decir, de proximidad hacia el Ser). Dice Holzapfel en el título “Conciencia y Mundo” (1993):

“Se nos descubre aquí el único sentido "último" posible para el hombre, que es justamente existir en una conciencia radical de la sin-razón de ser universal y de la insuperable ausencia de sentido último para sí mismo. Esa toma de conciencia es la que mejor permite el despliegue de la proyección ilimitable y que el hombre pueda existir de acuerdo a ella, como la condición esencial de su ser.” (Holzapfel, 1993, p. 43)

Injertado a la obra que nos versa, la primera cuestión es atender el estatuto del diario de vida como expresión formal, y en ello problemática, de una experiencia del Límite. El *Makura no sōshi* puede considerarse un libro de anotaciones, si bien no tiene una organización argumental lineal y nítida, y son un conjunto de temas misceláneos, escritos desde un lenguaje personal, de fuero ensayístico. Etimológicamente, “makura” es almohada y “sōshi” libro, no obstante, sus usos no están esclarecidas producto de las modificaciones y ediciones de los copistas. Así, el nombre podría surgir de un copista aludiendo el epílogo del libro: “anochece y apenas puedo seguir escribiendo. Sin embargo, me gustaría dejar terminadas mis notas por completo” (Shōnagon, 2006, 318), de una anécdota de la autora: “debéis usarlo como *makura*” (Ibíd., p. 21), es decir, como un objeto donde reposar la cabeza al dormir, una almohada, o bien puede hacer alusión a algún hecho histórico extraído del *Hakushi Bunshu* (Colección de escritos de Po Chū-i), entre otras interpretaciones. De cualquier manera, el contenido del libro consigna siempre sobre las experiencias recogidas de la autora en su vida de dama de la corte, ya sea en el campo de lo social, religioso, político e íntimo. Así, el diario de vida se vuelve un registro testimonial, fragmentario, que hace compadecer la existencia recortada de la autora, por fuera de la continuidad de la vida (como un puro devenir). El diario de vida posee su voto de intimidad, en la medida que expresa el tiempo como la temporalidad propia de quien escribe, como narratividad de la condición de su ser finito, porque,

justamente, persevera en cercenar, desmenuzar, encuadrar, el mundo. El diario de vida pone en escena la sensación de delimitación del ser-humano. Sin embargo, en su espacio de reducto de la intimidad temporal, hace germinar perímetros, delinea y condensa la experiencia del autor, tal si fuese una biografía y una fábula, forzando al texto a configurar modos de representar lo real en intermitencia, y de ordenar, elaborar formas y repertorios de esa percepción. En el siguiente párrafo de la obra se deja entrever este problema en su doble sentido: las particularidades de percepción del tiempo histórico en el sujeto que escribe un diario de vida, y, paralelamente, el estatuto del lenguaje que delimita la continuidad temporal y la encuadra sobre un presente que compadece como relato, testimonio y registro:

“Escribí en mi habitación estos apuntes sobre todo lo que viví y sentí., pensando que ni iban a ser conocidos por nadie. Aunque mis anotaciones son triviales y sin importancia, podrían parecer malintencionadas e incluso peligrosas a otros, por eso he tenido cuidado en no divulgarlas. Pero ahora me doy cuenta de que, así como invariablemente brotan las lágrimas, según dice el poema, del mismo modo estas notas dejarán de pertenecerme.” (Shōnagon, 2006, p. 318)

Resistivamente, hay una segunda persecución problemática, no menor, que es la demarcación socio-histórica de la obra. El libro *Makura no sōshi*, en su versión original, está perdido y sólo se conservan las versiones realizadas por copistas, las que se dividen en cuatro ramas según las variaciones y modificaciones: *Sankanbon*, *Dennō in Shōjibun (Nōibon)*, *Maedakebon* y *Saikabon*. Se sabe que las dos últimas fueron alteradas a lo largo de la historia por personas externas a la vida de la autora hasta su publicación posterior, en el periodo Edo (1603-1868). Empero, esta información posee su profunda relevancia en la medida que, hasta cierto punto, la divergencia existente entre las versiones se constituye por la prohibición y la demarcación (que no es otra cosa que la expresión del Poder) que tenía el lenguaje escrito en Japón. En efecto, en la época Heian se hace una sistematización del lenguaje japonés y se elabora una escritura fonética para el uso propio de las mujeres: el hiragana. A diferencia de la escritura en *kanjis* –sistema pictográfico chino utilizado por los hombres–, las mujeres deben especificar su propio mundo lingüístico, ejercido en un límite sistémico de relacionarse con las cosas. Pero de otro modo, esta demarcación deviene, a su vez, en el impulso germinal para transgredir esa prohibición, como una urgencia y una resistencia. Este panorama se refleja en la diferenciación de los modos de enarbolar discursos poéticos y retóricos, donde las mujeres asumían un espacio hermético:

“¿Cómo he de hacerlo?”, pregunté a Korechika, quien seguía fuera de la galería.

“Escribid vuestro poema prestamente”, sugirió, “y mostrádselo a su Majestad. Nosotros los hombres no debemos interferir en esto.” (Shōnagon, 2006, p. 37)

“Distintos modos de hablar: el de los hombres. La charla de las mujeres.” (Ibíd., p. 24)

La actitud limitadora –conciencia y experiencia de Límites– que sobrellevaban las mujeres en sus representaciones de mundo desde el lenguaje masculino-oficial, llevó a que se principiara prontamente un núcleo literario femenino, diversificado en las formas poéticas y de prosa, denominado *Nyobo bungaku*. Este nuevo silabario de ocupación desde los límites de la condición de la mujer, tenía por función ser una simplificación del lenguaje escrito masculino y aportar un nuevo método paralelo a la tradición oral de la lengua. En su fondo, constituye una nueva heurística del lenguaje. Para ilustrar estas divergencias entre los sistemas escriturales, pondré, a modo de ejemplo, el *kanji* de “lago” 湖: éste está compuesto por tres partes, “agua”, “antiguo” y “luna”, lo que debe interpretarse como un “agua que desde hace mucho tiempo está tranquila y donde la luna se refleja” (García Gutiérrez, 1967, p. 18); mientras que en hiragana se escribe a través de una traducción a la pronunciación auditiva: みづうみ (*mizuumi*). Hubo, en consecuencia, incluso una diferenciación inequívoca de las obras literarias respecto al sexo del autor, atendiendo exclusivamente al tipo de sistema escritural, e influyendo en la caracterización propia de las lecturas semánticas de su trabajo. El discurso político, hegemónico masculino, demarcaba el espacio propio de las mujeres en la relación objeto-palabra, y la configuración de la palabra-estilo. Se llegó a caracterizar los tipos de personalidad y cualidades estilísticas y estéticas que poseían las mujeres: ellas escribían desde el sentimiento, la delicadeza, la simpleza, la gracia y el movimiento porque “las gráciles curvas de sus trazos favorecían una escritura elegante y libre, más personal y apropiada tal vez para insinuar, tanto en prosa como en verso, las emociones de las damas de la corte” (Rubio, 2011 p. 17). Desde luego, este acto restrictivo es una delimitación y determinación desde la dimensión visual del proceso de la escritura, sus formas de trazo y significaciones como una fijación de control, y las operaciones de concatenación de ideas y estructuras de pensamiento (el aspecto morfosintáctico del lenguaje de las mujeres).

SENTIDO E INDELIMITACIÓN

Ante la bipartita cuestión del lenguaje japonés en este ensayo, por una parte inscrito en la configuración retórica de un diario de vida, en su propia continuidad

formal y experiencial dentro de la discontinuidad, y como límite y prohibición desde la singularidad de un sistema de escritura, cabe hacerse una pregunta inmediata: pues, ¿desde dónde y hacia dónde es posible proponer una actitud, o un proceso deslimitador dentro de la obra de Shōnagon? Y, por otro lado, ¿qué rendimientos poseería esa ruta de exploración? Yo conjeturo, a primeras aguas, que el problema se anuda en el modo de caracterizar lo real –bajo la figura de la naturaleza– desde un horizonte de integración momentáneo entre el fragmento experiencial del diario de vida, esto desde el lenguaje y el propio estatuto del ser-autor, y lo trascendente como una conciencia del Sentido.

Primero, aclarar que la noción de Sentido no está referida simplemente a lo que significa la obra, vale decir, a “lo que quiso decir o lo que pensó” la autora, sino, más bien, a una búsqueda del mundo. Por tanto, tiene una dimensión heurística, como también referencial y sintética de lo real. La pregunta por el Sentido, un campo específico donde se articulan los rendimientos del lenguaje, es, ante todo, una interrogación por la relación Hombre-Mundo: una forma de respuesta provisoria a esta inquietud. Más bien, es el espacio donde se sitúa una pregunta por ambos términos y su vinculación trascendental. Con esta pregunta se interroga la posibilidad de todos los modos posibles de Mundo. La forma del Límite, o la cifra en que se manufactura el lenguaje de Shōnagon, consiguientemente, puede ser reflexionada bajo un modo de poder-ser, esto es, desde la cifra antropológica mirada desde una proyección hacia el Ser, no sólo de sí mismo, sino de las cosas; el diario de vida, como un objeto testimonial íntimo, abre el mundo en una interrogación desde sí. En su libro “Conciencia y Mundo”, Holzapfel señala: “la intencionalidad propia de la proyección es el mundo, puesto que es aquel "algo" a lo que ella tiende y en él que se realiza. Su tarea es hacer el mundo a partir de lo cósmico en que nos encontramos” (1993, p. 23). La pregunta por el Sentido se manifiesta sobre tres aristas co-participativas: una semántica (lo que se significa desde el lenguaje), una existencial (autoconciencia y decisión de los actos) y una metafísica (sobre el trasfondo). Es de sugerir, por ende, que una investigación en torno a la posibilidad fundada del lenguaje literario descansa en la satisfacción de estas tres dimensiones. Solvencia que, por lo demás, según el trabajo de Jean Grondín: “El sentido de la Vida” (2004), implica ya una actualización de los modos de cumplimiento de esa interrogación, o lo que es lo mismo, la noción de sentido implica una dirección, una extensión: no hay tal cosa como un sentido único, sino un movimiento. Lo que aquí se enmarca en posicionar esta actitud con el Ser como una forma cardinal de superación de los límites históricos y materiales del lenguaje.

Este proceso, constituyente en la subjetividad, es ya transgresor en la medida que pone a examen los propios límites de la finitud del sujeto, atravesando el pensamiento hacia aquello que lo despierta, pero que no acude a su aprehensión (o no se hace manifiesto sobre la escritura). Por el contrario, es pura intencionalidad acerca del Ser bajo ciertas condiciones ontológicas del sujeto –la inquietud por lo “más allá”–, que no es otra cosa que la actitud deslimitadora del ser-humano. En los siguientes dos pasajes del libro se expresa el enfrentamiento con el Límite máximo, la muerte, desde donde el lenguaje subvierte las formas comunes de aproximación a lo real, la referencialidad cotidiana, para dar cabida a un nuevo armazón de sentido, a una extralimitación del lenguaje:

“Un año después de la muerte del Emperador Enyû, cesó el luto. Era un momento de mucha emoción. Todos, desde Su Majestad El Emperador hasta los criados del Emperador Anterior, recordaron cómo eran las cosas cuando el poeta escribió sobre “las ropas floridas””. (p. 189)

“Aquí tomamos nuestras oscuras ropas, color roble,
en memoria de aquel que murió.

Pero en la capital sin duda

las ropas han pasado a luminosos colores.”(p. 190)

La figuración de la naturaleza, en este caso en el sitio de las flores, se transgrede a su significación más literal, usual y contigua a lo meramente nominal, para encarnar la reverberación de la tristeza. En efecto, a la metáfora “ropas floridas”, se da cuenta que, habiéndose llorado tanto al difunto, y de un largo luto, de las mangas de la vestimenta han germinado flores por la humedad prolongada de las lágrimas. Consiguientemente, desde el escenario existencial de la manifestación de la muerte, el lenguaje da cuenta de esta experiencia a través de la extralimitación de sus recursos representacionales –la conceptualización de los objetos a los que remite–, macerando sus dimensión semántica convenida por lo social, y configurando una nueva imagen-poética-literaria de la tristeza. La exclusividad de esta imagen es el desdoble de la donación y dotación de Sentido desde lo semántico a de lo real y de lo existencial a una suerte de introducción a una metafísica: una traslimitación del lenguaje.

La caracterización de lo real, la Naturaleza, como el lugar de la trasgresión del lenguaje –lo que viene después de él–, proyecta un tipo específico de efecto en el lector, y cuyo procedimiento funda solidaridades entre el comportamiento del lenguaje y concepciones trascendentales de Mundo: estas son, por un lado, una sensación de ilimitación y una heurística de la Indelimitación. Comenzaré por lo último: es el esteta japonés Tsudzumi

Tsuneyoshi quien, en las primeras décadas del siglo XX, cavila en torno al concepto de Indelimitación. Para dicho autor, la obra sería una cuestión semejante a un contenedor de aquello que es puro desborde; la continuidad del cosmos se deja caer en un perímetro estable, expositivo, que se recoge y gravita en el lenguaje en virtud a la conciencia de un Sentido último (trascendente) a través de un acto ritualizante y abierto –que es la creación artística, en tanto que proceso corporal e intelectual– y lo presenta materialmente a escala reducida, a la medida oportuna de la finitud del ser-humano. Así, señala: “la idea fundamental de la indelimitación que consiste en ver lo infinitamente grande, o sea el universo, en algo que en comparación con él es infinitamente pequeño” (1932, p. 19). Se extrae una dimensión heurística trascendental: si bien, toda obra, todo lenguaje, está demarcado y delimitado por sus condiciones formales e históricas, hay siempre una provocación de hacer compadecer lo ilimitado en una imagen de mundo. El lenguaje, en el horizonte de ser un soporte artístico, es un dominio que posibilita la autoconciencia de la finitud humana y la evocación de lo trascendente desde un horizonte translimitador (un nuevo espacio) de las condiciones naturales, biológicas, de percepción del sujeto a través de la diversificación de las formas lingüísticas-poéticas, conducidas hacia la sensación de ilimitación. El lenguaje es un método, una opción de densificar lo que no guarda márgenes:

“(…) y al cruzar el río observé los lirios, avenas de agua, y otras plantas que crecían sobre el agua. Se veían muy pequeñas, pero cuando les pedimos a nuestros servidores que recogieran algunas, descubrí que tenían raíces muy profundas.” (p. 247)

En este pasaje de Shōnagon, la indelimitación es el proceso de concatenación de categorías históricas-culturales sobre el Mundo, aplicadas al motivo del relato: los lirios, las avenas de agua que, siendo plantas de un menor tamaño, y posibilitadas por la construcción de la narración, dan un sentido de evocación de una inmensidad, una vastedad que no se enuncia explícitamente, sino que es sugerida por el mismo lenguaje, desmantelado de la mera descripción objetual. Asimismo, la escena es relatada a través de la anécdota, una anotación efímera, propia de la naturaleza de un diario de vida. Guarda un emparejamiento, distante tal vez, con ciertas apreciaciones de Roland Barthes sobre el verso japonés –como despunte del lenguaje en general, y a contribución de un enfoque sobre la realidad–. Comenta el autor: “el haiku jamás describe; su arte es contra-descriptivo, en la medida en que cualquier estado de las cosas se convierte inmediatamente (...) en una esencia de frágil aparición” (1991, p. 103), es decir, que la escritura no se constituye autoritariamente bajo una cartografía descriptiva de lo real, un

catálogo o un registro objetivo de la relación entre la palabra y los objetos del lenguaje, sino que, a través del privilegio en que es partícipe la idea del fragmento, el Límite, es desde donde el cosmos se suscribe a la constancia de la escritura.

Hacia el final, señalo las últimas observaciones: la articulación del lenguaje con el lugar del lector en el *Makura no Sōshi*, esto es, la provocación predominante de una sensación de ilimitación. Considero que esta cuestión se visibiliza más como una experiencia y una estética desde el pensamiento de Kitarō Nishida (por supuesto, muy posterior), que de una interpretación que haga lectura de algo parecido a una hierofanía. La sensación de ilimitación, movida por una heurística de la Indelimitación, o sea, un efecto estético solvente en la obra, no es la determinación de una fisionomía rígida en que lo trascendente se concibe en un pronunciamiento desde los Límites, sino que el lenguaje hala la experiencia del lector a la posibilidad de pensar el Ser. El lector realiza una mudanza de su condición limitada, fronteriza con las cosas, hacia la experiencia narrativa, al abrirse paso a través del lenguaje al propio abismo del lenguaje. En Nishida, la sensación de ilimitación es parangón a una dialéctica de la Historia que apunta a un momento resolutorio: “el sí mismo se ha de entender como existiendo en aquella dimensión dinámica en la que cada acto de la conciencia [...] refleja simultáneamente la autoexpresión del mundo dentro de sí mismo” (2006, p. 42), por cuanto ente y Ser se realizan en plenitud a partir de la conciencia de su contradicción. Consiguientemente, la sensación de ilimitación es un extravío de coordenadas, más que el empaquetamiento del Ser en lo objetual, a la manera de la hierofanía –que no es otra cosa que un objeto, ante todo, definido por sus límites, demarcaciones y, sin embargo, que puede reverberar una trascendencia–.

A ocasión de cerrar este ensayo, en el siguiente pasaje de la obra de Shōnagon, el observador recibe la invitación extensiva de enarbolar su propia experiencia estética de lo real, como un sentimiento, una conciencia o una traducción sobre la continuidad, donde el lenguaje deja carta abierta a la insinuación de lo inconmensurable en una comunión con su rol de lector. Este transcurso no opera meramente a través de la utilización de metáforas, sino que es la puesta en relieve de impresiones intrínsecas, desprendidas de una concepción no descriptiva o testimonial de la realidad. Y es, en el fondo del asunto, también la aspiración máxima del arte para Nishida: la consumación de la dualidad entre objeto y sujeto o, lo que es lo mismo, a fin de cuentas, la revocación de la limitación del espacio vital subjetivo contra la inamovilidad y permeabilidad del Ser. Para las siguientes líneas de Shōnagon, el filósofo japonés tiene un término eficaz y

comprometido: *muga*, que es un “salirse de sí”, y que en este texto se ha desarrollado compactamente bajo el prisma de una superación de los límites:

“Y por un momento en mi corazón
sentí que la primavera había llegado.”(p. 161)

BIBLIOGRAFÍA

- AULLÓN DE HARO, Pedro, *Barroco*, Madrid, Editorial Verbum, 2004.
- BARTHES, Roland, *El Imperio de los signos*, Barcelona, Editorial Mondadori, 1991.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1992.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, *Summa artis: historia general del arte, dirigida por José Pijoán, volumen 21, el arte del Japón*, Barcelona, Espasa-Calpe, 1999.
- HOLZAPFEL, Cristóbal, *Conciencia y mundo*, Santiago de Chile, Ediciones de la UNAB, 1993.
- HOLZAPFEL, Cristóbal, *A la búsqueda del sentido*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 2005.
- HOLZAPFEL, Cristóbal, *De cara al límite*, Santiago de Chile, Editorial Metales Pesados, 2012.
- NISHIDA, Kitaro, *Pensar desde la Nada*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2006.
- RUBIO, Carlos, *El pájaro y la flor: Mil quinientos años de poesía clásica japonesa*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- SHŌNAGON, Sei, *El libro de la almohada (Makura no Sōshi)*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- TSUNEYOSHI, Tsudzumi, *El arte japonés*, Gustavo Gili Editor, Barcelona, 1932.