

*Sección 1.1 Películas de siempre*

*Onibaba* (K. Shindo, 1964)

Dr. Julen Ibarburu Antón  
Historiador  
Universidad de Granada

*Recibido el 19 de Octubre de 2020*

*Aceptado el 30 de Noviembre de 2020*

**Resumen.** La historia transcurre en el siglo XIV, en pleno Japón feudal, un período violento hasta que el clan Tokugawa imponga su autoridad sobre todo el territorio, en el siglo XVI. El país está siendo arrasado por las guerras entre los clanes rivales: los hombres mueren, las mujeres quedan solas y los cultivos se pudren. En este ambiente nos encontramos con la historia de dos mujeres, suegra y nuera, que esperan a un joven soldado llevado a combatir hace ya varios años. Su supervivencia quedaría basada en la eliminación sistemática de los guerreros que vuelven del frente o han desertado, vendiendo su equipo a cambio de arroz. Ambos personajes se mantienen en una actitud hostil, con un dominio que roza lo despótico de la madre sobre la joven. Cuando la joven reciba la noticia de la muerte de su marido, comenzará una relación pasional con Hachi, un excombatiente recién huido del frente y amigo de su marido. La anciana se tomará esta actitud como una ofensa absoluta hacia su persona, de tal forma que decidirá vengarse por el “pecado” de su nuera. La aparición de un misterioso *samurái* enmascarado servirá justamente a su propósito, tras deshacerse de él y conseguir su máscara. Oculto el rostro, se dedicará al tormento de los jóvenes amantes hasta el final del film.

**Palabras clave.** Cine japonés, Terror, Siglo XIV, Samuráis, Máscara.

**Abstract.** The movie plot takes place in feudal Japan of the 14th century, a violent historical period that ended only when the Tokugawa clan finally managed to impose its authority all over the country, in the 16th. The land is being devastated by wars among the rival clans: men die, women are left alone and crops rot. In this context, two women, a mother, and her daughter-in-law are waiting for a young soldier engaged in one of the armies. Their survival would depend upon the systematic elimination of soldiers that have come back from battle or have deserted, selling their equipment in exchange for rice. Both characters keep a hostile attitude, with an almost despotic control of the girl by the old woman. When the girl receives the news of the death of her husband, she will start a passionate relationship with Hachi, an ex-fighter recently

deserted and friend of her husband. The old lady will take this relationship as an offense against her and will look for revenge for her daughter-in-law's "sin". The appearance of a mysterious masked samurai will serve her purpose, as she gets rid of him and takes his mask. With her face hidden she will be tormenting the young lovers until the end of the film.

**Keywords.** Cinema of Japan, Horror, 14th Century, Samurais, Mask.

Nos encontramos ante una película de difícil catalogación, pues, realmente, *Onibaba* bebe su ser de un antiguo cuento budista, una parábola moral, conocida como *yome-odoshi-no men*, la máscara de la terrorífica novia, o *niku-zuki-no-men*, máscara con carne pegada. Narraría la historia de una madre, disfrazada de monstruo, que atormentaría a su hija para impedir que acuda al templo, hasta que Buda la castigue por ello haciendo que la máscara se quede pegada a su rostro. En este sentido, estaríamos ante una adaptación literaria, sin embargo, el carácter profesional del director, con un cine muy característico, relaciona también el film con el cine de autor. Aun así, nos inclinamos por una catalogación más abierta, próximo a un drama histórico de terror, con fuertes elementos experimentales.

Respecto la historia original, Kaneto Shindo se toma una serie de libertades creativas, ambientando la trama en un lugar lúgubre y completamente desolado, diferente al paisaje rural del cuento tradicional; asimismo, el propio paisaje llega a formar parte de la historia, como un personaje más, húmedo e infecto. Un arrozal donde suegra y nuera luchan por sobrevivir. Debemos recordar en este punto el origen de Shindo, Hiroshima. La destrucción de su ciudad a manos de la bomba nuclear impuso una fuerte impronta sobre él. En este sentido, al ver la destrucción que la guerra ha producido en *Onibaba* no puede sino recordarnos a los aterradores efectos de 1945.



*Los arrozales esbozan claustrofóbicos caminos  
a través de los que las protagonistas se desenvuelven  
Kindai Eiga Kyokai / Tokyo Eiga Co Ltd*

La bomba supuso un trauma nacional para la identidad japonesa. Se creará una palabra nueva para denominar a las víctimas de Hiroshima y Nagasaki, *hibakusha*, que Seco Serra traduce como "persona bombardeada". (Seco Serra 2010) De esta forma, el director estaría escribiendo una historia de guerra, un drama posbélico que conecta con las propias vivencias personales y nacionales (1). Nos acerca a *Little Boy* y *Fat Man* (2), al silencio de la inmediata posguerra, fruto de la censura, al tiempo que recupera, en parte, los símbolos tradicionales nipones. Desde los años cincuenta, con el Tratado de San Francisco, en 1952, Japón recobró su autonomía, al menos en teoría, pues la vinculación y el control económico y cultural durarían varios años. Aún a pesar de la pérdida de influencia de Estados Unidos, lo cierto es que el mundo del celuloide abandonará los anteriores tópicos nacionales, más

centrados en reflexiones de la patria, como *Osei fukko* (S. Nagao, 1927) o las tradiciones bélicas de los samuráis, para fijar su atención en las historias policíacas, con muy poca dedicación al género de terror. Debemos esperar pues a los años sesenta para encontrar, de acuerdo con las palabras de Aguilar: “las primeras películas de este género con calidad, dirigidas por Kaneto Shindo y Masaki Kobayashi, que incurrieron en la temática mediante películas de esas que antes se llamaban en España de “Arte y Ensayo” [...]” (Aguilar 2013: 273-274). En este sentido *Onibaba* supo recuperar la tradición sobrenatural japonesa, haciendo un lavado de cara, una actualización, para tender un puente entre los miedos modernos y los pasados.

Históricamente, la película toma lugar en el siglo XIV, concretamente en el período conocido como Período Yoshino o Período de las Cortes del Norte y del Sur, años caracterizados por la escisión política de Japón en 1336, dividido en dos cortes imperiales, una norteña, con capital en Tokyo, y otra en el sur, en Yoshino. Esta situación terminaría en 1392 cuando el shogun del norte, de la familia Ashikaga unifique ambos territorios (Reischauer 1985). Esta época abrupta y caótica sirve a Shindo para plantear su historia, en conexión con el pasado bélico más reciente de su país.

Desde una perspectiva estética, Kaneto Shindo empleó unos recursos muy interesantes, combinando la fotografía con la banda sonora para lograr una atmósfera onírica, donde el oscuro fondo absorbe a los personajes y los regurgita, mientras el viento sacude los brotes de las plantas. Resulta llamativa la ausencia de diálogos en la mayor parte de la película, las mujeres viven prácticamente como animales, con unas relaciones que asientan su *status quo* sobre la edad. La joven viuda obedece a la anciana madre en base a su condición de veteranía y superior ferocidad (3). Cuando uno observa la película no puedes evitar sentirte involucrado en una agobiante pesadilla, una sensación que se hace aún mayor en momentos concretos del film: las huidas nocturnas de los amantes y las sobrecogedoras apariciones de la anciana enmascarada.

Clave resulta el segundo de estos elementos, y que es el nudo de la trama, cuando la anciana, magistralmente interpretada por Nobuko Otowa (la cual actuaría en otra famosa obra de Shindo, *Kuroneko* (K. Shindo, 1968), se encuentre con un misterioso samurái, perdido tras las líneas del frente y al que sus compañeros abandonaron. A través de una plática entre los dos personajes, con fuertes componentes filosóficos, sobre los desastres y el sentido que toda guerra conlleva, quedará clara la férrea posición antibelicista. Todo japonés que haya vivido en los años 30 y 40 conoció una sociedad fuertemente militarizada, con entrenamientos y movilizaciones de civiles, Shindo no fue una excepción, llegando una hermana suya a trabajar como enfermera de las víctimas de las bombas atómicas.

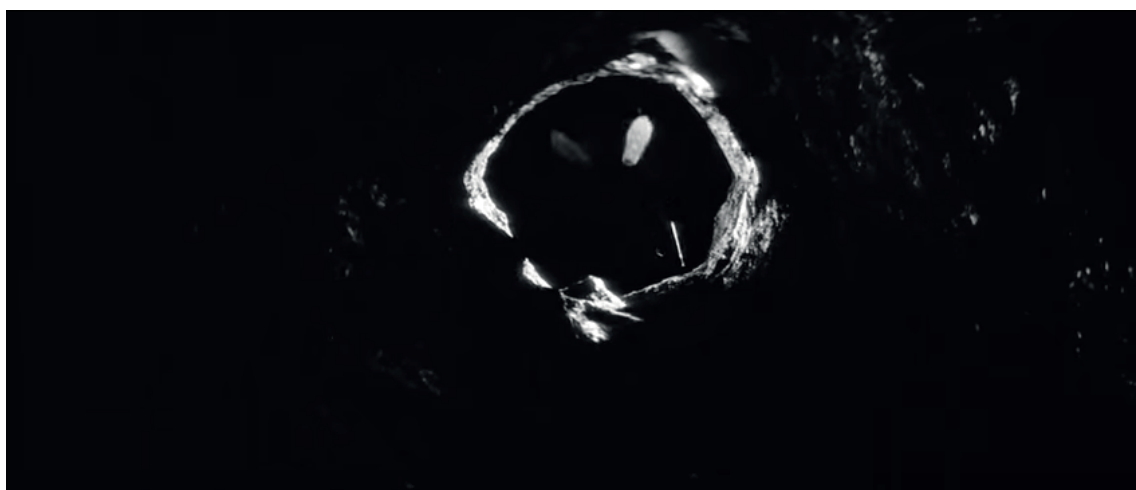


*¿Dónde queda el honor sino tras las máscaras?  
Kindai Eiga Kyokai / Tokyo Eiga Co Ltd*

La elección de esta máscara concreta por Shindo obedece no solamente a criterios estéticos, sino también al trasfondo y sentido que esta misma conlleva. Se trata de una máscara *Hannya*, empleada en las representaciones del teatro Noh japonés, dramas musicales esencialmente, esencialmente vinculada a personajes femeninos a los que los celos, la envidia y su pura maldad acaban transformando en diablos, cuyo color depende tanto de la ira que presenten como de su estatus social. Y es que el cine de Shindo podría ser visto perfectamente como un ensayo puro de semiótica, donde analizar e identificar todos sus elementos se convierte en una labor esencial si se desea una aproximación al sentido de la obra. Cada referencia a la cultura japonesa, posee un doble significado: por un lado su sentido propio, histórico, destacando el traje de samurái, la máscara de *hannya*, y por otro la idea que el director le da, el modo en que los utiliza.

Shindo construye una obra de símbolos donde cada uno de los elementos protagonistas han sido escogidos meticulosamente. Esta visión por lo general ha sido dejada de lado por la crítica, centrándose en la relación entre los jóvenes amantes. La obra sería vista así, como una cinta más próxima al cine *noir* erótico que a una obra de terror. La primera mitad se aproxima a un drama amoroso, que da paso al punto de inflexión que la aparición del samurái enmascarado supone, y que da inicio propiamente la pesadilla; nos interesa pues el significado de su figura. El guerrero es representado con toda la panoplia militar característica, vestido con una sólida armadura y notablemente armado. Recordemos en este punto la importancia de las armaduras samuráis, el *yoroi*, para el honor del guerrero, esta le caracterizaba y unía con su familia, en tanto que solía ser venerada como reliquia. El carácter militar del Japón previo a la II Guerra Mundial desarrolló poderosos lazos entre su tradición bélica y la política, sociedad y cultura, de esta forma no sería arriesgado señalar la elección de este personaje como encarnación de los valores tradicionales japoneses, orgullo, poder, obediencia. El Bushido, en definitiva. Pero, al mismo tiempo, se trata de un exiliado de la guerra, desertor, un traidor al propio orgullo militar al elegir una vida sin honor antes que la muerte honorable, ya fuera en batalla o con sus propias manos a través de la ceremonia del *Seppuku*. Asimismo, su propia deformidad arremete contra el pasado nacional. No hay orgullo, sólo dolor y vergüenza.

En una vista superficial, parece que el destino que encuentra el guerrero es absolutamente paradigmático, una especie de castigo indirecto hacia la propia vanidad y vergüenza del samurái. Si vamos más allá y atendemos a la escena concreta en la que este se despeña identificamos un símbolo claro, asociado con la gruta por la que cae, un círculo casi perfecto. Semejante trato hacia una de las representaciones más fácilmente identificables de la nación japonesa debe ser objeto de un análisis concienzudo.



*El samurái se precipita hacia su justo destino*  
Kindai Eiga Kyokai / Tokyo Eiga Co Ltd

El círculo en la cultura japonesa posee una fuerte simbología, asociado al quinto elemento natural el *Kū* o Vacío, así como al *Ensō*, símbolo del zen e icono absoluto del minimalismo. Mantendría una estrecha relación respecto la Filosofía de la Nada, tanto en su dimensión absoluta, la negación de la realidad, como la relativa que admite la posibilidad del ser. En este punto conviene matizar dos conceptos que estamos tomando demasiado a la ligera, Nada y Vacío. El primero de ellos sería entendido como la ausencia total, enfrentada a la segunda, como un espacio donde Ser y Nada se unen, que supera esa dualidad (González Valles 2000). Sin embargo, más allá de la filosofía nos interesa centrarnos en aspectos más simbólicos y temporales; cuando presenciemos esta escena el círculo nos lleva más allá del Vacío, para recordarnos a la bandera nacional japonesa, impuesta tras la derrota en la II Guerra Mundial, obligándoles a abandonar el tradicional emblema imperial del Sol Naciente. El pasado japonés es tragado por la nueva nación hasta caer y romperse contra las piedras, cuando el samurái se precipita hacia la oscuridad.

Queda patente la estrecha relación que Japón ha mantenido respecto la figura del círculo, concretamente en su conexión con el mundo de lo sobrenatural, *kwaidan* y los *yurei* o fantasmas, como traducción occidental. La obra de *Ringu* (H. Nakata, 1998), más conocida en nuestro país por su nombre anglosajón *The Ring*, así como su versión de factura estadounidense, popularizó esta imagen. El carácter más espiritual del círculo, así como el interior de la tierra, sería reivindicado por esta cinta a través el pozo trágico desde donde surge siempre la joven Sadako (4). Incluso, más allá del mundo de la gran pantalla, encontramos en la literatura notables referencias, como es el escritor Koji Suzuki, autor del breve relato *El agujero*, la novela *The ring* y *Dark water*, llevados estos dos últimos títulos al cine. Las profundidades de la tierra junto con las masas de agua permanecen en la cultura japonesa como fuentes esenciales de conflictos con lo sobrenatural, puntos donde el mundo de los vivos y los muertos se retuercen.

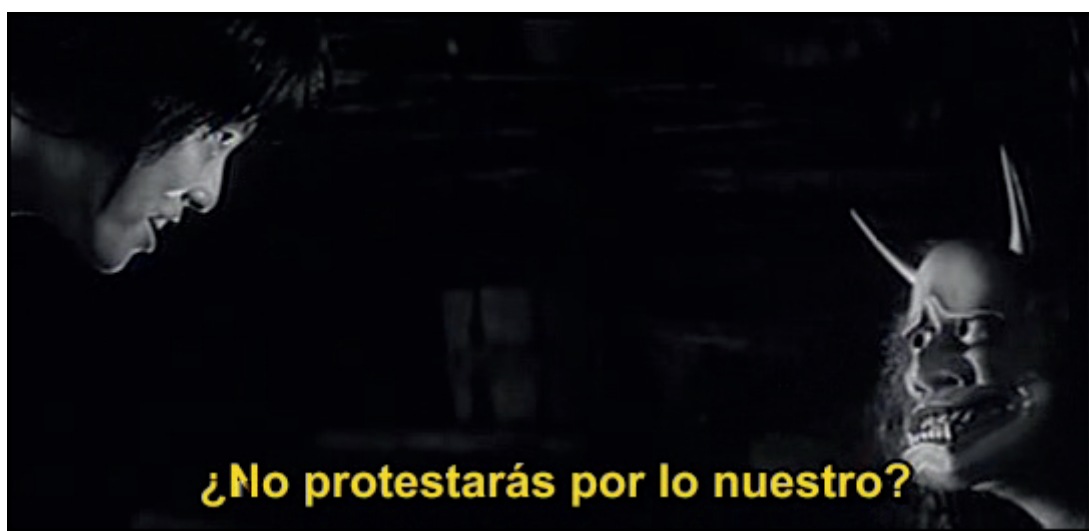
Son los propios actos del guerrero los que lo conducen a su final, su propia arrogancia y violencia hacia aquellos que no comparten su estatus social se vuelven contra él. La traición a sí misma de una sociedad acaba siendo mortal, con la confianza en unos rígidos valores teóricos y cuyo brillo era apagado por las luces de la realidad. En este sentido, la obra de Shindo nos recordaría más a la obra de Kobayashi, concretamente *Seppuku*, de 1962, que a las clásicas imágenes a las que el cine de Kurosawa nos tiene acostumbrados, como *Los Siete Samuráis* (A. Kurosawa, 1954), *Trono de Sangre* (A. Kurosawa, 1957) o *Ran* (A. Kurosawa, 1986). Compartiría con el primero de estos directores la crítica interior, un boicot al símbolo nacional, sin embargo, tratar sobre este maestro nos llevaría un artículo entero, así que mejor dejarlo en una mera anotación.

La presencia de la deformidad es otro elemento que reseñar, el rostro roto y fragmentado de algunos personajes. El samurái estaba muy lejos de la belleza de la que presumía, como pudo descubrir la vieja al arrebatarle la máscara, al igual que ella misma, una vez que la joven amante consiga despegársela, desposeyéndola de su ominosa condición. No puede sino volvernos a retrotraer al impacto que Hiroshima tuvo sobre el futuro director, comprobando los efectos que la radiación había tenido sobre sus compatriotas.

Uno de los grandes valores de la cinta es el modo en que el director se apropia de símbolos, con un significado claro, para doblegarlos a su interés. Geertz, en su obra *Ethos, cosmovisión y análisis de los símbolos sagrados* señaló el valor de los **símbolos** como contenedores cosmológicos y cosmogónicos de una comunidad, así como, remitiéndonos a la cita elegida por Prieto Stambaugh, “una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser del mundo, sobre la cualidad de la vida emocional y sobre la manera que uno debería comportarse mientras está en el mundo” (Prieto Stambaugh, 1998). El símbolo conectaría dos conceptos que, de cualquier otra forma, serían absolutamente lejanos; mundos paralelos, uno natural y otro supranatural, divino, en una forma concreta. El traje de samurái, el propio paisaje y el agujero son elementos que no aparecen en la historia budista original, es decir, su

aparición obedece a un deseo concreto del director. La importancia del símbolo en su relación con lo místico nos conduce a otra idea clave de *Onibaba*, la desacralización pura que predomina en todo el metraje. Como señalamos en el inicio del presente ensayo, el origen de la película es una parábola budista, es decir una historia donde el mensaje principal es religioso. Reside en Buda, la divinidad, la facultad de castigar y redimir los actos de la terrorífica anciana. Sin embargo, Shindo prescinde de la intervención divina para trazar un relato de pasiones y venganza, con un muy leve factor sobrenatural. El misticismo quedaría, de esta forma, reemplazado por una perspectiva naturalista y realista, donde la pasión entre los amantes ocupa un lugar central, junto con la reacción de la suegra. Estamos ante una relación más próxima a la carnalidad salvaje animal que al romanticismo. Lo sobrenatural únicamente aparecería en el final de la obra, haciéndolo más como un toque sutil que cierre la historia, e incluso de una forma realmente velada, así la anciana no acusa a ninguna entidad mágica o religiosa sino a la propia lluvia que ha hecho encoger la máscara.

La historia de Shindo acaba siendo un metarrelato, vista desde una perspectiva deconstructivista. Asistimos a lo largo de la cinta al aumento del odio de la anciana hacia la joven pareja, tanto por el rechazo de Hachi hacia ella como por el temor a la soledad y la pérdida de su compañera de pillaje. La transformación en su actitud culminaría con la obtención de la máscara y con ella su nueva identidad. Asimismo, la vieja relata a la chica numerosas historias sobre el infierno y sus distintos espacios, intentando atemorizarla y que cese en sus acciones “pecaminosas”, profecía que se cumplirá en ella cuando reciba el castigo de la máscara. Este acto posee una relevancia absoluta. Una máscara es un rostro artificial, un símbolo en esencia, la concentración de un estereotipo político, social o económico, en la forma de una cara (5). La máscara de *hannya*, como encarnación del diablo, conecta con los valores a ella asignados por la cultura japonesa antes vistos, para trascender su propio significado cuando la suegra arranca esta pieza, para ponérsela. Desde este punto, abandona su identidad para adoptar un rol que podríamos calificar como punitivo, aterrorizando a la chica. No será hasta el final, una vez que *hannya* y suegra queden unidas inexorablemente, cuando esta se arrepienta de sus actos, tras ver las consecuencias que para ella han traído. El antiguo rol de poder de la anciana sobre la joven se invierte y es aquí cuando reniega de sus actos, en una escena en la cual la cámara juega con esta idea de ruego y sumisión. Una vez que acepte la nueva relación de la chica, esta procederá a liberarla del castigo.



Kindai Eiga Kyokai / Tokyo Eiga Co Ltd

Aún a pesar de los tirones, la máscara no se desprenderá, no quedará otra que el recurso a un método más brutal, así vemos a la joven coger un martillo y golpearla hasta que se quiebre. Reside en la fuerza pura, la violencia desnuda, la solución para la presunta maldición, y es que si tuviéramos

que señalar los protagonistas verdaderos de la obra, no serían otros que las pulsiones, hablando en términos freudianos, los impulsos animales más primigenias: dolor, deseo sexual o la ira, entre otros.



*Kindai Eiga Kyokai / Tokyo Eiga Co Ltd*

Encontramos una ausencia de un contenido moral tradicional, sustituido por el puro frenesí salvaje de las emociones desnudas; en este sentido, la parábola budista queda transformada en una efectiva reflexión sobre el sentido de una nación y el peso de las tradiciones sobre un pueblo repleto de contradicciones, no muy distinto de cualquier otro. Las pasiones siempre fueron representadas en el cine de Shindo como superiores al criterio y esquemas sociales, los cuales, por otro lado, tienden a ser representados como abominables (6).

El final será igual de paradigmático que toda la cinta. La anciana una vez liberada de la máscara revela un rostro deforme. La misma plaga que afectó la cara del samurái se ha cebado con ella y, enajenada, persigue a la chica por el pantano hasta su caída en el agujero que tragó anteriormente al soldado. Con planos idénticos a cuando la enmascarada acosaba a la chica, así como con la música, con sonoros tambores, Shindo equipara ambos momentos. A pesar de ya no portar la máscara, la anciana conserva el carácter monstruoso, es decir, la *hannya* se encarna en una nueva identidad, desvinculada completamente del símbolo material, este es el objeto, sino que queda adherida a la propia personalidad de la anciana. Asistimos a un salto simbólico absoluto, el significado queda libre para integrarse en la vieja, haciéndonos reflexionar. Nuestras peores acciones son una manifestación de nuestro propio ser, y este es el caso de *Onibaba*; no reside en el símbolo, la máscara, la capacidad de transformar a la anciana sino en ella misma, como queda presente al final. No hay maldición más allá de nuestro propio corazón.

La obra de Shindo, con ya cincuenta años a sus espaldas, ha sabido envejecer perfectamente, tratando temas que poseen una rabiosa vigencia, a través de una feroz actitud antimilitarista, a la par que teje con maestría un cuento de terror que no deja de ser atterradoramente bello. Asimismo, el director recupera elementos tradicionales de la historia japonesa gracias a la menor influencia y control de Estados Unidos, si bien en este caso no dejan de ser una mera excusa para plantear el mensaje social del *film*.

No podemos obviar que la cinta tiene a dos mujeres como protagonistas, que se las arreglan para sobrevivir por sus propios medios, una idea que chocaba de lleno con la sociedad patriarcal japonesa y que repetirá en *Kuroneko*, eso sí, con otra fórmula distinta. Frente a otros directores, como los ya citados Kurosawa o Kobayashi, que se inclinaron hacia obras con protagonistas masculinos y donde las mujeres no poseían excesiva presencia, Shindo mostró un profundo interés por el género

femenino. Encontramos una cierta reivindicación del papel de la mujer en la sociedad, como un elemento fuerte y con capacidades autárquicas sin la presencia masculina. Asimismo, esta, como fuerza violenta, suele ser la culpable de los conflictos. El samurái, apesadumbrado por el abandono de sus hombres, tan sólo recibe la reprimenda de la anciana, parco castigo es ese a cambio de crear las guerras que abrasan la Tierra.

Finalmente, nos gustaría señalar cómo no deja de ser llamativo que, a pesar de la desacralización manifiesta en toda la obra, así como el desprecio hacia los valores morales tradicionales, de fuerte raíz budista, el director termina creando una obra prácticamente zen. Construye un relato de vida y muerte, donde las pulsiones más positivas, en ese sentido puramente animal, se identifican con la vitalidad de la joven y su deseo sexual. Frente a ellas, quedarían aquellos elementos más nocivos para el individuo, codicia, egoísmo, envidia, u orgullo, relacionados con la figura de la anciana y el samurái. El amante quizá sea la figura más controvertida, en tanto que, si bien actúa de una forma positiva con la nuera, el peso de sus malas acciones y talante violento terminan cobrándose su precio. Lo positivo sería entendido en un sentido físico, en gozar de la vida todo lo posible a través de la sexualidad, especialmente en un entorno tan adverso como el planteado en el film. Dentro de esta reducción al yo animal primigenio, no hay más cabida para Caín y los constructos sociales que lo profundo del agujero.

## Notas

(1) Esta idea protagonizará su tercera película como director, *Hijos de Hiroshima*, de 1952, donde explorará los desastres de la guerra.

(2) Una temática que será afrontada sin veladuras en los años 70 con el manga autobiográfico *Hadashi No Gen*, *Gen el Descalzo*, de Keiji Nakazawa, llevada al mundo del celuloide en los ochenta con las películas de anime *Barefoot Gen* y *Barefoot Gen 2*.

(3) Shinto siempre manifestó un fuerte interés en la comunicación visual más que en la oral, demostrándolo especialmente en su película *The nude island* (1960), metraje sin diálogos y donde las emociones son expresadas íntegramente a través de la comunicación no verbal. En una entrevista con el actor Benicio del Toro y ante la pregunta de si escribió algún tipo de diálogo o frase en el guion (señalar que Shindo siempre fue el guionista de todas sus películas) el director responde que el sonido de los elementos, como el viento o el mar, bastaban para transmitir las impresiones de cada escena.

(4) Incluso podríamos relacionar esta figura con la obra del dibujante Junji Ito *Uzumaki*, de 1999, centrada en las espirales que asolan una pequeña comunidad japonesa.

(5) No podemos sino recordar en este momento la obra de Gerhard Richter sobre Walter Benjamin y la atención prestada por el régimen nazi a la cara, como forma de generar una identidad unitaria.

(6) En *Kuroneko* (K. Shindo, 1968) exploró una fórmula parecida, también con dos mujeres de igual condición, suegra y nuera, víctimas de la sociedad feudal japonesa. La frase que emite uno de los guerreros *los samuráis podemos coger todo lo que queramos* encarna bastante bien la forma de ver por Shindo el pasado nacional.

## Bibliografía

AGUILAR D., *Japón sobrenatural. Susurros de la otra orilla*, Satori ediciones, Gijón, 2013.

BRADSHAW P., "Commission us: Sex, death and long grass in Kaneto Shindo's Onibaba", *The Guardian* (2010). Consultado on line el 06/10/2020

GONZÁLEZ VALLES J., *Historia de la filosofía japonesa*, Editorial Tecnos, Madrid, 2000.



MALPARTIDA R., *Espectros de cine en Japón*, Satori Ediciones, Gijón, 2014.

PRIETO STAMBAUGH A., “ Símbolo y representación: Geertz, Taussig y Derrida”, *Textos de crítica y revisión bibliográfica preparados por el Proyecto “Ensayo, simbolismo y campo cultural”* (Proyecto CONACYT 1 000-PH), 1998.

REISCHAUER E.O., *El Japón. Historia de una nación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

RICHTER G., *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, Michigan University Press, Detroit, 2002.

SECO SERRA I., *Historia breve de Japón*, Sílex ediciones S. L., Madrid, 2010.

<http://www.theguardian.com/film/filmblog/2010/oct/15/onibaba-kaneto-shindo-devil-woman>

