

**El vínculo mortal. La relación madre-hija en *Quién te cantará*  
(Carlos Vermut, 2018)**

**The deadly bond. Mother-daughter relationships in *Quién te cantará*  
(Carlos Vermut, 2018)**

**Lidia Merás**

Royal Holloway, University of London, Reino Unido

[lidia.meras@rhul.ac.uk](mailto:lidia.meras@rhul.ac.uk)

<https://orcid.org/0000-0002-9308-982X>

**Resumen:**

La relación entre madres e hijas es un tema de creciente interés en el cine español contemporáneo. A pesar del abundante corpus sobre la representación filmica de la maternidad, este vínculo apenas se ha abordado de forma específica. A partir de los estudios de género y tomando en cuenta los motivos del cine de terror y del melodrama en el tratamiento de este tema, este artículo analiza las convenciones estéticas y narrativas que han regido la representación de este vínculo materno-filial en los largometrajes de ficción producidos en España de los últimos años. Tomando el tercer largometraje de Carlos Vermut como objeto de estudio, este trabajo concluirá que, si bien *Quién te cantará* (2018) mantiene algunos de los motivos tradicionales que habían configurado la representación negativa del parentesco entre madres e hijas, también amplía los arquetipos de maternidad. A partir de modalidades de madre poco ortodoxas, es una de las escasas películas que plantean este conflicto simultáneamente desde el punto de vista de la madre y de la hija, cuestionando desde ambas perspectivas una visión idealizada de dicho vínculo.

**Abstract:**

The relationship between mothers and daughters is a theme of growing interest in contemporary Spanish cinema. Despite the abundant corpus on the filmic representation of motherhood, this bond has hardly been specifically addressed. Focusing on gender studies and taking into account horror cinema and melodrama in the treatment of this topic, this article analyses the aesthetic and narrative conventions that have guided the representation of this maternal-filial bond in feature films produced in Spain in recent years. Taking Carlos Vermut's third film as the case of study, I conclude that though *Quién te cantará* (2018) maintains some of the traditional motifs that had shaped the negative representation of kinship between mothers and daughters, it also expands maternity archetypes. Portraying unorthodox models of motherhood, *Quién te cantará* is one of the few films that presents the conflict from the mother's and daughter's point of view simultaneously, questioning an idealized image of this bond.

**Palabras clave:** maternidad; cine de terror; melodrama; estudios de género; cine español.

**Keywords:** motherhood; horror cinema; melodrama; gender studies; Spanish cinema.

## 1. Matar a la madre

La relación entre madres e hijas suele presentarse en el cine como un vínculo complejo de, a menudo, consecuencias fatales para al menos una de las partes. A diferencia del vínculo entre madres e hijos varones, en el que intervienen otros factores, la representación de madres e hijas plantea otras líneas narrativas que, como tales, apenas han recibido interés a pesar de la vertiginosa evolución alcanzada por las mujeres en las últimas décadas. El cine tiene el potencial de escenificar las tensiones entre los diferentes sistemas de valores en los que se han educado unas madres y en los que estas han formado a su vez a sus hijas, en un periodo de conquistas sociales inigualables para las mujeres. Este artículo se enmarca dentro del numeroso corpus de trabajos sobre la representación fílmica de la maternidad que se ha publicado desde finales de los años ochenta desde una perspectiva feminista. Entre ellos destacan los trabajos de Doane (1987), Kaplan (1992), Fisher (1996), Arnold (2003), McCormick (2010), O'Reilly (2010), Heffernan y Wilgus (2018) o Parra (2020). La publicación sobre este tema en el cine español apareció en fechas más recientes con los trabajos de Pilar Aguilar (2004), Carmen Herrero Vecino (2006) y Gómez (2016). No obstante, a pesar de que exista una extensa bibliografía sobre la representación fílmica de la maternidad, apenas existen estudios que hayan abordado la relación entre madre e hija de forma específica en nuestro país<sup>1</sup>. Sin embargo, diversos ensayos han analizado los modelos de maternidad de películas concretas como, por ejemplo, los dedicados a *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollain, 1995) en el monográfico de Isabel Santaolalla y en el texto de Carmen Domínguez (2006); así como el apartado de la tesis doctoral de Ituarte Pérez (2010) sobre *Alas de mariposa* (Juanma Bajo Ulloa, 2010).

A partir de los estudios de género, este ensayo se propone abordar el vínculo entre madres e hijas tomando como objeto de estudio *Quién te cantará* (Carlos Vermut, 2018), un melodrama con toques de película de terror, que fusiona los dos géneros principales en los que aparece esta relación maternofilial de

---

<sup>1</sup> Una excepción sería Ramblado (2006).

forma negativa en películas contemporáneas. El largometraje de Vermut retoma, al tiempo que actualiza, ciertos motivos que habían configurado tradicionalmente la representación del vínculo entre madres e hijas en ambos géneros cinematográficos.

En una entrevista a Pedro Almodóvar, Marsha Kinder recogía la siguiente reflexión del director manchego: “Cuando matas a la madre, matas precisamente todo aquello que odias, todas esas cargas que se ciernen sobre ti”<sup>2</sup>. Si en innumerables películas “matar al padre” ha sido signo de maduración, de buscar un camino propio, cuando una hija se libera del control materno, a ese deseo de autonomía personal habitualmente se le añade un rechazo a los valores inculcados. Un cliché común a varios géneros cinematográficos que abordan la relación madre-hija es la caracterización de la madre como un personaje obsesivo y controlador que trata con frecuencia de someter a su hija, en particular, en el terreno afectivo y sexual. En *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán Gómez, 1977), por ejemplo, la madre mata a su única hija. Esta adaptación cinematográfica inspirada en hechos reales, narra el asesinato de Hildegart Rodríguez –referente del feminismo en España– a manos de quien la había educado para liderar un movimiento de emancipación femenina<sup>3</sup>. Dominic Keown (1999, p. 151) asociaba al personaje de la madre con el de Francisco Franco por su autoritarismo y por su obsesión puritana por impedir los amoríos de la joven. Sin pretender restar legitimidad a esta posible interpretación, el desenlace violento de la película puede leerse también como la consecuencia de la frustración materna, que tras proyectar su existencia en su hija y se había visto traicionada<sup>4</sup>. Precisamente, las aspiraciones personales del personaje materno y la muerte de la hija a manos de aquella que le ha dado la vida, serán dos de los elementos clave en *Quién te*

---

<sup>2</sup> “When you kill the mother, you kill precisely everything you hate, all of those burdens that hang over you”. Cita extraída de la entrevista a Pedro Almodóvar en M. Kinder (1987, p. 43). Pocos directores españoles han tratado el tema de la maternidad con la insistencia de Almodóvar. Además de incluir varios cameos de su propia madre, el tema de la maternidad ha sido fundamental en toda su carrera. Véase *Matador* (1986), *Tacones lejanos* (1991), *Todo sobre mi madre* (1999), *Volver* (2006) y *Dolor y gloria* (2019).

<sup>3</sup> Adaptación cinematográfica de la obra homónima de Eduardo de Guzmán, publicada originalmente en 1973.

<sup>4</sup> La propia Aurora enuncia el móvil de su crimen: “Hilde estaba decidida a abandonarme. A mí, que era ella misma. Todos mis sueños, mis esperanzas se derrumbaban”.

*cantaré*. Para examinar esta película se tendrán en cuenta las convenciones en la representación de madres e hijas en el melodrama y el cine de terror.

## **2. Cine de terror maternal y melodramas maternos**

No parece casual que los dos géneros cinematográficos que más han abordado la relación entre madres e hijos sean el melodrama y el género de terror. El título del volumen de Sarah Arnold *Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood* (2013), apunta precisamente hacia la imbricación de ambos. Aunque Arnold analiza este subgénero como un fenómeno transnacional, llama la atención que, de las cuatro películas que analiza en profundidad, dos sean españolas: *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) y *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007). Las películas de “terror maternal” han sido relativamente populares en nuestro país. Estos filmes actualizan el estereotipo de la madre fría y perversa o bien sexualmente reprimida y desequilibrada que algunas directoras habrían tratado de matizar en las películas realizadas en los años noventa. En contraposición al patrón de progenitora abnegada de *Todo sobre mi madre* de Almodóvar y *Solas*, de Benito Zambrano, ambas estrenadas en 1999, la emergencia de una nueva generación de directoras ofrecerá una mirada menos estereotipada de la relación madre-hija. La película pionera en este sentido será *Brumal* (Cristina Andreu, 1988), protagonizada por una madre y una hija en la vida real (Lucia Bosè y Paola Dominguín). Así, el personaje interpretado por Bosè no responde a los esquemas de madre sacrificada ni de monstruo dominante, los dos extremos en la representación de la madre en el melodrama estudiados por Mary Ann Doane (1987). De hecho, la hija se decanta por realizar labores asociadas a roles femeninos, contradiciendo los deseos de su madre, que hubiera preferido que siguiera estudiando. En su análisis de *Hola, ¿estás sola?*, la ópera prima de Iciar Bollain, Santaolla destaca precisamente el tratamiento de la madre de la protagonista, una mujer a la que podríamos calificar de distante, pero a la que ya no se demoniza. Se le da la oportunidad al espectador de entender los atenuantes que explicarían el abandono materno: no deseaba ser madre, se casó embarazada por presión familiar y se sugiere que huye de casa para

escapar del ambiente opresivo de provincias (Santaolalla 2010, p. 86). Curiosamente, tanto en *Hola, ¿estás sola?* como en *Me llamo Sara* (Dolores Payás, 1998), las hijas echan en falta una madre que responda al modelo anterior de madre asexual, que se consagre a ellas. En *Me llamo Sara*, una profesora universitaria convive con una hija adolescente que la sanciona moralmente por tener un amante mucho más joven<sup>5</sup>. La ansiedad que generan las relaciones amorosas de las madres es incluso explorada con visos humorísticos en *A mi madre le gustan las mujeres* (Daniela Féjerman e Inés París, 2002), uno de los escasos ejemplos de películas sobre relaciones entre madres e hijas visto desde el prisma de la comedia<sup>6</sup>. Sin embargo, lo que dan a entender estas películas, todas ellas escritas y rodadas por mujeres, es que, por muy emancipadas que se sientan las madres, sus hijas todavía buscan en ellas el rol tradicional del ángel del hogar. Pese a que el orden tradicional de la familia española haya saltado por los aires, como indica este muestrario de madres poco ortodoxo, la actitud de las hijas es un claro indicador de que los cambios sociales han sido tan drásticos que les cuesta procesarlos a aquellas que serían sus más inmediatas beneficiarias. Por otro lado, no parece casual que todas las directoras mencionadas en esta sección aborden en mayor o menor medida la relación entre madres e hijas en su primer largometraje; ni tampoco que este tema reaparezca de forma intermitente en una época en la que se empieza a ver más mujeres detrás de la cámara.

### 3. Madres terroríficas del siglo XXI

Dentro del género de terror, el conflicto entre madres e hijas se recrudece. En estas ficciones las madres están absorbidas y al mismo tiempo desbordadas por su papel como madres. Desempeñan ese rol casi siempre solas, en un espacio doméstico claustrofóbico: el caserón gótico en *Los otros* (Alejandro

---

<sup>5</sup> Justamente, en la escena en la que Sara cuenta a sus amigas su infidelidad con su joven amante, una de las amigas sentencia: “Nosotras hemos matado a nuestras madres. Nos hemos renovado. Y ellos [los hombres] no han sabido hacerlo”.

<sup>6</sup> *A mi madre le gustan las mujeres* sigue las reacciones de tres hermanas cuando su madre les anuncia que está enamorada de una pianista checa. Como afirma Pelayo García “Las tres hijas, se desmoronan ante la madurez y firmeza con que su madre lleva su condición lésbica y el supuesto paradigma caótico que esto representa” (2009, p. 118).

Amenábar, 2001), el domicilio familiar y la habitación de hospital en *Camino* (Javier Fesser, 2008) o el apartamento que comparten la madre agorafóbica y su hermana (y, a la vez, hija) en *Musarañas* (Juan Fernando Andrés, Esteban Roel, 2014)<sup>7</sup>. Llama la atención que, a diferencia del melodrama, estas películas acentúan los roles tradicionales desempeñados por las madres. Por otro lado, en el cine de terror producido en España, se recurre de forma sistemática a la religión como una señal más de fanatismo con el que las madres justifican el control de los impulsos amorosos de sus hijas. Son estas madres mujeres reprimidas y represoras que con la fe justifican su despotismo. Además de su preferencia por las localizaciones en interiores, a menudo se ambientan en el pasado<sup>8</sup>. Como observa Sarah Arnold sobre el largometraje de Amenábar:

*Los otros*, por ejemplo, es un homenaje a la tradición gótica a través de las localizaciones, el periodo en el que se desarrolla la acción, la puesta en escena, la arquitectura. La propia trama sigue de cerca la tradición gótica e incluye los típicos motivos femeninos de la paranoia, la inestabilidad mental y las fantasías de persecución<sup>9</sup>.

En el género de terror, la relación madre-hija es intrínsecamente malsana. Las madres limitan los movimientos de sus hijas reduciéndose al espacio simbólico del hogar. Al negarle diversiones y potenciales contactos con el exterior, la madre acapara su círculo evitando que las hijas entren en contacto con terceras personas. Sometidas a la esfera doméstica, las madres mantienen poder supremo y pueden controlarlas mejor. La caracterización de estas mujeres como obsesivas en su deseo por fiscalizar la vida de sus hijas en un género cinematográfico habitualmente dominado por directores varones,

---

<sup>7</sup> Aunque no sea una producción española, otra película del periodo que explora la relación madre-hija desde el género del terror es *The Orphan* (La huérfana, 2009), de Jaume Collet Serra.

<sup>8</sup> *Camino* se ubica temporalmente en el momento de su producción (2008), a pesar de que la historia se inspira en la enfermedad y muerte de Alexia González Barros, una adolescente en proceso de beatificación por la Iglesia Católica que falleció de cáncer en 1985. Sin embargo, la puesta en escena de los interiores y, especialmente, el vestuario de madre e hija remiten al periodo tardofranquista.

<sup>9</sup> “*The Others*, for example pays homage to the entire gothic tradition through its location, period setting, mise en scène/architecture. The plot itself follows the female gothic tradition closely and includes the typical female gothic motifs of paranoia, mental instability and fantasies of persecution” (Arnold, 2013, p. 92).

perpetúa las convenciones de madres desequilibradas y controladoras. Pilar Aguilar señalaba que las historias sobre la maternidad casi siempre se narran desde el punto de vista de los hijos y rara vez de la madre: “las mujeres hemos sido y seguimos siendo ‘relatadas’ por otros y, en nuestra faceta de madres, lo somos aún más” (Aguilar, 2004, p. 183). Sin embargo, en fechas más recientes se aprecia la aparición de una serie de películas que ofrecerán una perspectiva doble, es decir materna y filial de esta relación<sup>10</sup>. *Quién te cantará* será una de ellas duplicando, eso sí, el potencial mortífero de este vínculo.

#### 4. *Quién te cantará*

Una visión nada idealizada de la maternidad vertebró la obra de Carlos Vermut. Desde su primer largometraje, *Diamond Flash* (2011), la relación entre madres e hijos queda enmarcado dentro del melodrama y el terror, a menudo despertando los instintos asesinos en las mujeres. Llama la atención que, en las tres primeras películas de Vermut, la actriz Eva Llorach interpreta a una madre. En *Diamond Flash*, encarna a una madre soltera llamada Violeta -el mismo nombre y papel que tendrá en *Quién te cantará*- dispuesta a matar para recuperar a su hija desaparecida. En *Magical Girl* (2014), Llorach repite, esta vez como madre primeriza, apremiando a la protagonista, Bárbara (Bárbara Lennie), a coger en brazos a su recién nacido. Ante el absurdo de verse con el bebé, Bárbara, quien ni ha sido madre, ni tiene la disposición de serlo, estalla en una carcajada y, para estupefacción de los amigos de su marido, justifica su reacción diciendo: “Es que no puedo dejar de pensar la cara que pondríais si lanzase al bebé por la ventana”. Como señalaba Tenhaaf al analizar esta escena “la película sugiere que Bárbara es anti-maternal o, al menos, que no puede tener hijos”<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> El primer largometraje de Celia Rico Clavellino, *Viaje al cuarto de una madre* (2018), estrenada el mismo año que *Quién te cantará*, trata igualmente de equilibrar ambas perspectivas. A pesar de las evidentes diferencias estilísticas y narrativas, las dos películas comparten una serie de elementos que apuntan hacia una evolución en la representación del vínculo maternofilial entre madres e hijas. Otro ejemplo -aunque con una madrastra, en lugar de madre- sería la también opera prima de Carla Simón, *Estiu 1993* (Verano 1993, 2017).

<sup>11</sup> “The film suggests Bárbara is anti-maternal or, at least, cannot have children” (Tenhaaf, 2020, p. 643).

La coproducción hispano-francesa *Quién te cantará*, tercer largometraje de Carlos Vermut, no fue, en palabras de su director, concebida como una película sobre la maternidad. La idea para la película se gestó a partir de tres líneas argumentales que había barajado y que acabaron reunidas en la misma película: el mundo de la fama, la figura del imitador y la historia de una mujer fantasmal que poseía a otra mujer<sup>12</sup>. *Quién te cantará* narra el proceso de recuperación de Lila Cassen, una cantante de éxito retirada de los escenarios desde hace una década que, tras ser rescatada de la playa en extrañas circunstancias, ha perdido la memoria. Con el fin de volver a dar conciertos para mantener su nivel de vida, necesita aprender de nuevo las letras de sus canciones y a desenvolverse en el escenario como antes. Para ayudarla con los ensayos, su representante contrata a Violeta, una madre soltera que idolatra a Cassen y que se gana la vida imitándola en un karaoke.

Aunque la sinopsis no parezca apuntar hacia el tema de la maternidad será éste otro elemento primordial desde el que puede leerse esta película, como así lo señalaron las reseñas de Diestro-Dópido (2018) y Romney (2018). El propio Vermut, a pesar de negar su interés por abordar la historia desde una perspectiva de género, reconocía en una entrevista que la trama de la madre soltera que abandona su vocación de cantante al quedarse embarazada admitía una lectura desde ese punto de vista (Zas Marcos, 2018).

#### **4.1. Blanca y Lila: una maternidad escogida pero ingrata**

Los cuatro personajes principales de *Quién te cantará* son mujeres de entre veinte y sesenta años, de las cuales, tan sólo Violeta es madre. No obstante, también podemos considerar a Blanca (Carme Elías), la representante de Lila Cassen (Najwa Nimri), una suerte de progenitora<sup>13</sup>. Aunque, como ella misma reconocerá ante Violeta: “Yo no tengo hijos. Nunca he tenido instinto maternal. Y, si lo he tenido, Lila lo ha acaparado todo”, en sus palabras subyace que su dedicación a Lila es similar a la de una madre. Por otro lado, su comentario incide sobre la presunción de que la relación maternofilial entraña

---

<sup>12</sup> Vermut en el *making of* de *Quién te cantará*, DVD, Cameo, Apache Films.

<sup>13</sup> La actriz que interpreta a Blanca, Carme Elías, interpretó a la madre fundamentalista y represora en *Camino* diez años antes.



sacrificio personal, la absorción de las necesidades por parte de la figura materna en favor de una hija exigente que se vincula a la modalidad de madre examinada por Doane (1987, pp. 72-92). Pese a estas palabras, la forma en la que se presenta al personaje de Blanca entronca con el arquetipo de maternidad ideal: la de una mujer dormida en un sofá que vela por la recuperación de Lila en la habitación de un hospital. Acentúa aún más esta impresión que, al poco, Lila repara en un barco de papel –un motivo visual que será de especial importancia en la película– hecho por Blanca a partir de un recorte de revista en la que se aprecia el rostro de Shakira<sup>14</sup>. Blanca se ofrece a enseñarle a confeccionar uno nuevo, una actividad con la que se suele entretener a niños de corta edad: “Es más fácil si lo deshacemos y volvemos a hacerlo. Podemos seguir el patrón y volver a dejarlo como era”, le dice. Con estas palabras, el guion anticipa la habilidad de Blanca para devolver a Lila a su estadio anterior a la amnesia, como si moldeara a la artista a partir de los dobleces del recorte de papel, pero también indica que trata a Lila como a una menor de edad<sup>15</sup>. La figura de papiroflexia contiene quizá una alusión a *Blade Runner* (1982), película de Ridley Scott en la que los “replicantes” (cíborgs) no tenían memoria, sino que esta era creada por humanos como “colchón emocional” para hacerlos más operativos. Aunque Blanca no sea, en sentido estricto, la madre de Lila, tratará de crearse una “hija”, trastocando las leyes de la reproducción y, como en muchas películas que alternan el orden natural, será castigada por ello.

Algunos detalles indican con sutileza ese intento por parte de Blanca de modelar a Lila. Por ejemplo, al llegar a casa, Blanca se ofrece a prepararle unas *crudités* porque, según afirma, es crudívora. En cambio, Lila pide un huevo frito, anunciando una primera insubordinación. Blanca es además representada como una suerte de hada madrina, pues salva primero a Lila en

---

<sup>14</sup> En consonancia con uno de los temas principales del film, el mundo de los famosos y la fascinación que ejercen en sus fans, Lila no reconocerá a Blanca, pero sí a la cantante colombiana. Ello inclina a pensar cómo, en la escala de prioridades de Lila, la fama siempre se superpone a los vínculos afectivos.

<sup>15</sup> Otra escena reforzará esta idea más adelante. Blanca trata de nuevo a Lila como si fuera una niña pequeña cuando abandonan el hospital y le cuenta acertijos pretendidamente humorísticos propios de niños pequeños mientras acuesta a Lila.

la escena inicial de la playa y, en segundo lugar, a Violeta, a la que interrumpe cuando se va a arrojar al mar tras una discusión con su hija. En el momento en el que aparece Blanca, la poderosa luz de un foco a contraluz dibuja su relieve, mientras le ofrece su mano extendida para ayudarla a salir del agua. Su sonrisa y vestimenta –un abrigo ligero de mangas amplias que, en la oscuridad de la noche, parece una túnica– adquiere connotaciones cristianas. En cierta manera, en esta escena Blanca rescata del mar por segunda vez a su ‘hija’ Lila, a través de su doble, la imitadora de Lila Cassen.



F1. En el hospital, Blanca (Carme Elías) enseña a Lila (Najwa Nimri) a hacer un barco de papel © Apache Films.

Por otro lado, el simbolismo de los nombres de las protagonistas contribuye a la hipótesis de una genealogía matrilineal. La suma de esfuerzos de Violeta y Blanca dará como resultado a Lila, correspondiéndole así con la gama cromática que sus nombres sugieren. No obstante, al final del largometraje, una vez que Lila se desembaraza de Blanca, esta absorbe a Violeta, rebautizándose con su nombre. Como adquiere una tonalidad más oscura, titulará su espectáculo “Ultravioleta”. Edu Grau, el director de fotografía de *Quién te cantará* corrobora en el *making of* cómo la iluminación responde a expresar cómo, una vez Violeta reemplaza a Blanca en su puesto, acaba asimismo fagocitada por Lila: “Lila le absorbe toda la luz a Violeta para ella recuperar el protagonismo”<sup>16</sup>. En el *making of* afirma asimismo que Violeta está asociada con la luz y que el personaje de Lila, más ambivalente, se vincula

---

<sup>16</sup> Edu Grau, *Making of* de *Quién te cantará*, Cameo, Apache Films, min 09:40.

a las luces de los escenarios, así como con las sombras de su memoria perdida. Sin embargo, esta diferenciación no es tajante. Así, cuando Lila despierta en el hospital, predomina el color blanco de las sábanas del hospital y del camisón de la paciente, para dar a entender que la memoria de Lila, así como su identidad, es una página en blanco que, al contacto con Violeta, adquirirá progresivamente ese color. Los tonos blancos también podrían indicar que Lila se encuentra bajo el dominio inicial de Blanca.

#### **4.2. Violeta y Marta: la madre desapegada y la hija histérica**

Sin embargo, la relación materno-filial que ocupa un espacio predominante en *Quién te cantará* será la de Violeta y su hija Marta<sup>17</sup>. “Debe ser bonito tener una hija”, le dice Lila en un momento dado a Violeta; pero la mirada que ella le devuelve revela lo contrario. Una escena, aparentemente insustancial, sirve en *Quién te cantará* para introducir la relación entre Violeta y su hija. La secuencia muestra con un plano subjetivo a Violeta, sola, en una terraza, mientras observa con detenimiento a dos mujeres en una mesa cercana. Aunque no se escucha la conversación, la que parece más mayor posa su mano sobre la mano de la otra. Se trata de una imagen ambigua que podría inducir a pensar que son amantes, pero también podría interpretarse como una charla amigable entre madre e hija que Violeta contempla con curiosidad. Esta hipótesis cobra mayor peso con la siguiente escena, en la que se contrapone esa idílica relación a la que Violeta mantiene con su hija. La acción sitúa a Violeta frente a su apartamento. Un plano fijo subraya que Violeta se detiene unos segundos ante la puerta de su casa antes de decidirse a entrar. Poco antes de franquear la entrada, se quita la peluca con la que imita a Lila Cassen. El gesto parece indicar que esas horas en las que Violeta se evade en la piel de su artista favorita finalizan abruptamente al traspasar el umbral doméstico. Sin inmutarse ante la presencia materna, la hija se nos muestra por vez primera tirando cáscaras de pipas al suelo mientras consulta su móvil. Al poco, Marta exige dinero a su madre para comprarse un móvil nuevo. Violeta alega no tenerlo y la conversación se vuelve cada vez más tensa hasta el punto de que

---

<sup>17</sup> Eva Llorach ganaría un premio Goya a la Mejor Actriz Revelación por el papel de Violeta.

Marta amenaza con rajarse el cuello si su madre no le proporciona lo que pide. En el momento más álgido de esta secuencia, la imagen de Lila Cassen se interpone visualmente entre ambas. Un cuadro de Lila colgado en la pared de la habitación de Violeta es testigo de este enfrentamiento anunciando que será precisamente la cantante quien separe a madre e hija.



F2. Discusión entre Violeta (Eva Llorach) y Marta (Natalia de Molina). La imagen de Lila Cassen preside el enfrentamiento © Apache Films.

La elección de la actriz Natalia de Molina para el papel de Marta es digna de mención. De Molina había interpretado pocos años antes a una madre soltera en *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015). En esta película, por la que la actriz ganó su segundo Goya, daba vida a una joven madre con escasos recursos que luchaba por salir adelante. Su personaje en *Techo y comida* tiene mucho de cómo nos imaginamos a Violeta de joven, lo que cabría interpretar como una alusión a que la historia se va a volver a repetir en el futuro con Marta. A diferencia del hijo (varón y menor de edad) de *Techo y comida*, en *Quién te cantará*, Marta está retratada de una manera desfavorable. Se trata de una joven inmadura, incapaz de tolerar la más nimia frustración. Usa el chantaje emocional y la amenaza de autolesionarse para lograr sus propósitos. Violeta, aterrada por los continuos arrebatos de su hija, se ve obligada a capitular. No obstante, el hedonismo de Marta encubre a una joven sin rumbo. El desprecio a su madre (“Lo último que quiero es parecerme a ti”, llega a decirle) es una prolongación del desprecio que se tiene hacia sí misma. Marta

teme convertirse en alguien como su progenitora, una fracasada, pero, al mismo tiempo, es consciente de que se precipita por ese mismo camino.

El desdén hacia su madre no evita que desee su atención y, sobre todo, que busque su afecto. Esta necesidad de cariño materno se muestra claramente en la escena posterior. Tras el desencuentro con su madre, Marta sale, ya de noche, con sus amistades. Una escena muestra a Marta bailando. Su cabello, filmado a cámara lenta, recuerda al de Medusa de la mitología griega, el monstruo femenino que convertía en piedra a aquellos que osaran mirarla. Se podría razonar que, si bien Marta emplea otros medios, las amenazas a su madre tienen similares efectos paralizantes. Además, Medusa muere decapitada, un fin no muy alejado del que sufrirá su personaje, el cual acabará cumpliendo su amenaza. El recurso a la mitología griega en *Quién te cantará* para describir las relaciones paterno-filiales –que, por lo habitual, no se caracterizan por la ternura– no será un caso aislado. En uno de los escasos momentos de calma entre madre e hija, Violeta le propondrá un viaje a su ciudad natal para asistir al primer concierto de la gira de Lila Cassen y, de paso, visitar el Museo del Prado. Marta se opondrá categórica con el argumento de que ya lo había visitado con una amiga y que aborreció el cuadro de Goya *Saturno devorando a su hijo* (1820-1823): “Vi el cuadro de un hombre que se comía a su hijo. ¡Qué asco!”, dirá. La alusión al lienzo, célebre por su violencia gráfica, anticipará la muerte violenta de Marta y la implicación de su madre en ella. El cuadro introducirá asimismo la imagen de fagocitación del hijo, clave en la interpretación del film.

Sin embargo, Marta no es totalmente ajena al daño que causa y, de hecho, busca desesperadamente ser castigada por su mal comportamiento. Durante su salida nocturna, la película se vale de la iconografía mariana para mostrar cómo, a falta de amor maternal, recurre a una amiga para cubrir no solo esta necesidad afectiva, sino también disciplinaria. La posición de las dos jóvenes recuerda a una Virgen protectora con el Niño. La amiga de Marta, sentada a mayor altura, la rodea con sus brazos. Marta cierra los ojos reconfortada y alaba a su amiga diciéndole que es la mejor persona que conoce. A continuación, le pide que le dé una bofetada. Marta busca en su amiga, a la que

confiere autoridad moral plena, que la corrija porque interpreta la actitud pasiva de Violeta como una falta de interés hacia ella. No obstante, la amiga rehúsa castigarla, rechazando un papel que no le corresponde.



F3. Marta como Medusa en *Quién te cantará* © Apache Films.

Este abandono materno se traduce en violencia, la forma en la que Marta se relaciona habitualmente con los demás. En cierta manera, con este personaje, se invierten los roles tradicionales en la relación madre-hija. El personaje controlador y patológicamente inestable será la hija y no la madre, ahora víctima de sus arranques. Marta siente que su madre le oculta cosas de su vida, de la que ella está excluida. Es una hija que se sabe no deseada y una carga para su propia madre. Y todos los indicios parecen sugerir que está en lo cierto. Cuando Marta se acerca al karaoke preguntando por Violeta porque sospecha que esconde algo, la camarera a la que pregunta ni siquiera sabe que está hablando con la hija de su compañera de trabajo. Este desconocimiento es aún más doloroso porque Marta descubre que su madre ha mentido sobre su paradero. Peor aún, Violeta había puesto como excusa que no podía acudir a su puesto de trabajo porque había tenido que ir a hacerse cargo de su madre enferma. Es decir, Violeta no sólo ha borrado la existencia de su hija en su entorno laboral (puesto que podría haberse inventado que Marta era la enferma), sino que, además, indirectamente, pone de relieve el pésimo tratamiento que Violeta recibe de su propia hija. Con su mentira Violeta se presenta como una hija modélica que cuida de su madre, dejando así aún más en evidencia el comportamiento de Marta.

### 4.3. Lili y Lila: madre e hija vampiras

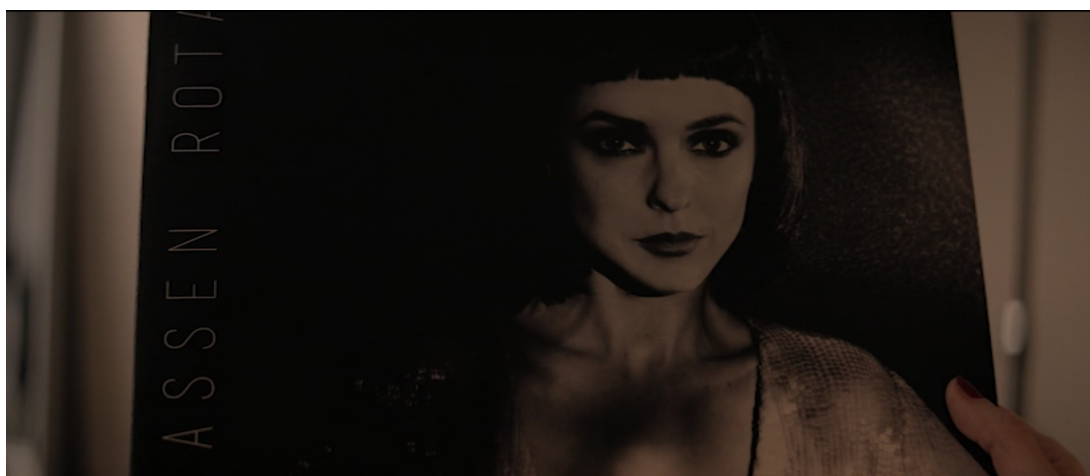
El tercer modelo de maternidad presente en *Quién te cantará* (o segundo, si nos atenemos a una maternidad biológica) es el representado por Lili Cassen (Leticia Dolera) y su hija Lila. Lili fue una aspirante a artista, toxicómana, fallecida años atrás, pero cuya presencia se pone de manifiesto en momentos cruciales de la historia. Su nombre remite al mito de Lilith, la figura demoníaca femenina que, según la tradición judeocristiana, fue la primera mujer de Adán. Creada como un igual –pues no provenía de la costilla de su compañero, sino que fue creada también a partir de arcilla–, se resistió a ser sumisa y fue expulsada del Paraíso, convirtiéndose en una amenaza para niños y parturientas. Uno de los aspectos más interesantes de *Quién te cantará* es la caracterización de Lila como su madre. De hecho, cuando, al despertar en el hospital, muestran a Lila una fotografía suya para averiguar si se reconoce, la cantante nombra a su madre para, acto seguido, rectificar y decir el suyo propio en tercera persona. De forma significativa, Lila no recuerda a Blanca, su “madre” adoptiva, la cual se había ocupado de ella en los últimos años y, sin embargo, su memoria conserva el recuerdo indeleble de su progenitora, de quien Lila es su continuadora en los escenarios. El reflejo de su rostro en el iPad en que Blanca le muestra la foto le revelará su identidad. La idea del desdoblamiento de madre e hija se repetirá cuando Lila, al recordar los orígenes de su carrera, enseñe a Violeta la maqueta que plagió a su madre. El álbum contiene la fotografía de Lili con idéntico peinado y vestuario. Lila lo esconde detrás de su propio retrato, por lo que la idea del doble no sólo se produce entre Lila y su imitadora Violeta, sino que también se da entre Lila y su madre, a la que imitaba desde niña. La identificación entre ambas, por lo tanto, es no sólo visual sino, como sugieren el parecido de sus nombres y de sus canciones, también sonora.

El personaje de Lila –y, por tanto, el de su madre– está inspirado, entre otras divas de la canción, en la cantante japonesa Chiaki Naomi por su “look casi vampírico” (Vermut en Zas Marcos, 2018)<sup>18</sup>. Nina Auerbach definía lo

---

<sup>18</sup> Sobre la intertextualidad nipona en la película anterior de Vermut véase Venet Gutiérrez (2019, p. 301-331).

vampírico como “una identificación que rompe las barreras de los roles familiares” (1995, p. 47) y lo relacionaba con una mujer poderosa sin marido ni hijos, cuya sensualidad supone un peligro porque destruye el orden familiar. La vampira representa para Auerbach deseo sexual femenino expresado sin rubor y asociaba asimismo lo vampírico al lesbianismo (1995, p. 47). En su volumen sobre las *Femmes Fatales* (1991) Doane refrendaba que la vampira es lo opuesto a la maternidad (p. 2)<sup>19</sup>. Aunque la mansión de Lila nunca podría confundirse con un prototipo de casa gótica, la cuidada puesta en escena y, en especial, los decorados de *Quién te cantará*, certifican que tampoco hay aquí rastro de domesticidad o calor familiar<sup>20</sup>. Pese a que la acción se desarrolla mayoritariamente en el domicilio de Lila, la arquitectura aislada y glacial, el uso del cristal, los espacios minimalistas e impersonales, casi vacíos, donde no se cuelgan fotos familiares, sino únicamente los omnipresentes retratos de Lila, logran que nada en estas estancias haga pensar en un hogar.



F4. La maqueta de Lili (Leticia Dolera) que su hija Lila plagió. © Apache Films.

En la identificación visual de Lila con su madre, cobra vital importancia el vestido de lentejuelas de color claro con el que se presenta a la cantante en la primera escena, cuando se acerca a la orilla de mar. Será precisamente este

---

<sup>19</sup> Floreal Peleato asociaba las figuras fantasmagóricas deambulando por espacios vacíos con lo vampírico en *Magical Girl* (2015, p. 117).

<sup>20</sup> El relato gótico constituyó el germen de la película, como confirmaba Vermut: “Me planteé hacer una película de fantasmas (...) con un interés esencial por trabajar en torno al concepto de la vampirización, de la sustitución y el doble. Pero era una película de género, un relato gótico en el que alguien moría y otra persona empezaba a convertirse en ella a través de gestos, comportamientos, detalles... De todo aquello sólo quedó la esencia” (Yáñez, 2018, p. 21).



vestido el mismo de la maqueta de su madre, y también el usado por el fantasma de Lili. Lo lleva puesto en la secuencia en la que traspasa la pared y que sirve de transición entre la escena del suicidio de Marta (inducido por su madre) y la escena en la que Lila sufre una pesadilla, una escena clave de la película. En la oscuridad de su dormitorio, los angustiosos jadeos de Lila recuerdan a los de una mujer a punto de dar a luz, pero, en lugar del alumbramiento de un bebé, al despertarse, se da a entender al espectador que, justo en ese momento, Lila recuerda su implicación en la muerte de su propia madre. Es decir, a través de la aparición fantasmal de Lili, que conecta ambas secuencias, se sugiere que Lila y Violeta se liberan de sus lastres familiares (madre e hija, respectivamente) con idéntico procedimiento: instigando la muerte de sus seres queridos.

El día en el que dan por finalizados los ensayos, Lila agradece los servicios a Violeta con el regalo de una prenda de ropa, a elegir entre las de su vestuario. Aunque la mayoría de los vestidos son de una tonalidad rosa pálido y hay varios de lentejuelas, Violeta elige, aparentemente por azar, precisamente el vestido mencionado que Lili llevaba en la escena anteriormente descrita. A Lila no le complace la elección de su amiga, pero disimula su malestar. La elección de dicho vestido tendrá aún mayor trascendencia en la escena final, cuando Violeta se suicide ahogándose en el mar, cumpliendo así con el destino que Lila había escogido al comienzo de la película<sup>21</sup>. De esa manera, Lila se libera simbólicamente de la atadura de su madre y de todas sus réplicas para siempre.

#### **4.4. Madres solteras e hijas únicas**

Lila y Marta tienen en común el ser hijas únicas de madres solteras, un elemento esencial en la narración, pues madre e hija sólo se tienen la una a la otra. Esto acentúa la codependencia emocional y polariza las desavenencias. La ausencia paterna ni siquiera es mencionada, por lo que se insinúa un papel irrelevante. La escasez de personajes masculinos en la película –solo se muestra a dos actores con diálogo en papeles secundarios– acentúa la

---

<sup>21</sup> Como señala Bauche “El mimetismo cruel entre las dos mujeres define una topografía de vida, de casas de cristal y de playas iluminadas como un escenario teatral” (2018, p. 55).

percepción de que el conflicto entre madre e hija es codificado como uno intrínsecamente “femenino” y no familiar. Un conflicto basado en la falta de afecto, pero también en un cierto grado de dependencia económica. La falta de recursos es algo que comparten Lila-Lili y Violeta-Marta en sus orígenes, circunstancia habitual de las familias unipersonales, si bien en ambos casos esta relación está desprovista del estigma social que antiguamente acompañaba a la representación de la madre soltera<sup>22</sup>. Sin embargo, dado que la sociedad reserva para las mujeres el cuidado de sus familiares, en el caso de las madres solteras y las hijas únicas, estas tienen pocas opciones de dar la espalda a sus obligaciones<sup>23</sup>. Dicha carga puede suponer, como en el caso de Violeta, que se trunque su carrera profesional; o, por el contrario, que espolee su trayectoria de artista como sucede con Lila, para poder mantener a su madre, como se hace explícito en el intercambio de confidencias que sellan la amistad entre ambas mujeres:

VIOLETA: Nació mi hija y tuve que dejar de cantar para cuidar de mi hija.

LILA: Es curioso. Yo tuve que empezar a cantar para cuidar a mi madre.

El film pondrá al descubierto el resentimiento que sufren las mujeres, ya sea como madres o como hijas, por tener que hacerse cargo de sus dependientes.

## 5. Conclusiones

En *Quién te cantará* se aborda el tema de la relación madre-hija a partir de unos arquetipos de la maternidad nada ortodoxos. Curiosamente, el único personaje femenino que ni es madre ni lo podrá ser ya en el futuro (Blanca), parece ser el más idóneo para ejercer como tal. En cambio, ninguna de las madres biológicas parece dar la talla. Violeta es una mujer frustrada que se resiste a abandonar el sueño adolescente de convertirse en una estrella de la canción. Lili es una drogadicta mantenida por su hija. Sin embargo, la película no premia a Blanca, esta madre sustituta abnegada. Ni tampoco elogia a las

---

<sup>22</sup> Sobre el estereotipo fílmico de la madre soltera véase Heffernan & Wilgus (2018, pp. 3-7).

<sup>23</sup> Como Vermut confirmaba: “existe una frustración subterránea de Violeta y que afecta a su hija, porque en el fondo la rechaza por haber tenido que abandonar su carrera”. En Zas Marcos (2018).

hijas en su papel como tales, pues tanto Marta como Lila se muestran insaciables en sus requerimientos e implacables en los juicios hacia sus madres. El tono del film es sombrío. *Quién te cantará* puede interpretarse como la lucha encarnizada entre madres e hijas por recobrar su autonomía. En el caso de Lila, ella exprime en primer lugar a su madre biológica, luego a Blanca –que aparece a la muerte de Lili para reemplazar a esta progenitora inadecuada– y, por último, a Violeta. De las cuatro mujeres que componen esta película, Lila Cassen será el único personaje que saldrá victorioso. Y lo hará gracias a repudiar el amor maternal y usar el afecto de las otras “madres” tácticamente. Por su parte, Marta, la hija que anhela el cariño materno, acaba muerta, tras ser apremiada al suicidio por su progenitora. En cuanto a Violeta, ella fracasa tanto como madre como en el terreno profesional y elige desaparecer. La escena final en la playa cierra el círculo de los desdoblamientos. Vestida con el traje de lentejuelas de Lila/Lili, Violeta se dirige al mar con la intención de suicidarse. Sus motivos no están del todo claros. ¿Quizá con el fin de dar paso a Lila para que, una vez rebautizada como Violeta Cassen, pueda alcanzar nuevos éxitos en el mundo del espectáculo y volver a ser ‘única’ en el escenario? ¿Quizá porque Violeta nada tiene ya que ofrecer a su pupila/amante? ¿O porque ha sacrificado a su hija inútilmente? Los tonos violáceos de la puesta de sol cuando se adentra en el mar no arrojan una respuesta concluyente sobre las motivaciones de su acción, pero se indica así que el mar apaga su color simbolizando su desaparición.

*Quién te cantará* propone que la relación entre madre e hija tiene consecuencias fatales. La forma de liberarse del vínculo conlleva la propia muerte, el matricidio o el filicidio. La película no altera los supuestos un tanto misóginos que habían conformado la representación negativa de la relación entre madres e hijas en el cine de terror maternal pero, al mostrar el conflicto simultáneamente desde el punto de vista de la madre y de la hija, se hace eco de las presiones familiares y el difícil equilibrio con aspiraciones profesionales que sienten muchas mujeres, especialmente las más vulnerables: las madres solteras de clase trabajadora y sus hijas. Con ello la película se hace eco de los discursos contemporáneos sobre la maternidad. En especial de cómo el peso

de las obligaciones recae a menudo sobre madres e hijas, responsables casi en exclusiva de los cuidados. La película amplía además los modelos de maternidad a madres solteras, mujeres que eligen no tener hijos y visibiliza asimismo a aquellas que desearían no haberlos tenido. Sin duda, esta es una visión nada idílica de la maternidad que podríamos integrar dentro del “terror materno”. Sin embargo, al contrario que las madres malignas de dicho subgénero, estas carecen de toda autoridad. Ni la religión ni el qué dirán son relevantes a la hora de que las hijas obedezcan determinadas pautas sociales. De hecho, estas han perdido todo el respeto por sus progenitoras. A estas últimas se las presenta como hijas maltratadoras sin empatía alguna<sup>24</sup>. Esto se hace especialmente evidente en el personaje de Marta, cuyo personaje revierte el arquetipo de madre controladora del cine de terror. Las hijas se saben poco queridas por sus madres a las que, en venganza, castigan con sus inagotables demandas. El vínculo madre-hija encadenada a dos mujeres que se odian, pero que solo se tienen la una a la otra. Son Saturnas que devoran a sus hijas y viceversa.

### Referencias bibliográficas

- Aguilar, P. (2004). Madres de cine. Entre la ausencia y la caricatura. En Á. de la Concha, R. Osborne (Coords.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad* (pp. 179-200). Barcelona, España: Icaria.
- Arnold, S. (2013). *Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood*. New York: Palgrave.
- Auerbach, N. (1995). *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bauche, N. (2018). *Quién te cantará*. Carlos Vermut. *Como un animal. Positif*, (693), 55.
- Camí-Vela, M. (2005). *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid: Ocho y Medio.
- Diestro-Dópido, M. (21 de octubre de 2018). *Quién te cantará* review: a pop star, transubstantiated. *Sight and Sound*. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound->

---

<sup>24</sup> Como señala Kovacsics “La relación entre Violeta y su hija resulta perturbadora e hiriente, pues se desarrolla a partir del maltrato y de la dependencia” (2018, p. 65).

[magazine/reviews-recommendations/quien-te-cantara-carlos-vermut-dark-fairytale-amnesiac-pop-star](#) [última consulta: 05/12/2020].

- Doane, M. A. (1991). *Femmes Fatales*. London: Francis Group.
- Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. London: Macmillan Press.
- Domínguez, C. (2006). *Hola, ¿estás sola?* de Iciar Bollain. Desechando la idea hegemónica de 'maternidad'. En M. C. Ramblado Minero (Coord.), *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos* (pp. 79-90). Alicante: Universidad de Alicante.
- Evans, P. W. (1999). *Furtivos* (Borau, 1975): My Mother, My Lover. En P. W. Evans (Ed.), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition* (pp. 115-127). Oxford: Oxford University Press.
- Fisher, L. (1996). *Cinematernity. Film. Motherhood. Genre*. New Jersey: Princeton University Press.
- Guzmán, E. (2015). *Aurora de sangre. Vida y muerte de Hildegart*. Madrid: Traficante de Sueños. Publicada originalmente en 1973.
- Gómez, M. A. (2016). *La madre muerta. El mito matricida en la literatura y el cine españoles*. North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Herrero Vecino, C. (2006). De incertidumbres y genealogía: la representación de la maternidad en el cine español contemporáneo. En M. Cinta Ramblado Minero (Coord.), *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos* (pp. 105-124). Alicante: Universidad de Alicante.
- Heffernan, V., Wilgus, G. (2018). Introduction: Imagining Motherhood in the Twenty-First Century—Images, Representations, Constructions, Women. *A Cultural Review*, 29 (1), 1-18, DOI: 10.1080/09574042.2018.1442603
- Huyssen, A. (1981-1982). The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's *Metropolis*. *New German Critique*, (24/25), 221-237.
- Ituarte Pérez, L. (2010). El imaginario posmoderno de la feminidad en la filmografía de Juanma Bajo Ulloa y Julio Médem. Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. Tesis doctoral.
- Kaplan, E. A. (1992). *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London and New York: Routledge.
- Keown, D. (1999). Feminism, Politics, and Psychosis in Fernán Gómez's *Mi hija Hildegart* (1977). En P. W. Evans (Ed.), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition* (pp. 147-163). Oxford: Oxford University Press.
- Kinder, M. (1987). Pleasure and the New Spanish Mentality. A Conversation With Pedro Almodóvar. *Film Quarterly*, 1 (41), 33-44.

- Kovacsics, V. (2018). La otra cara. *Quién te cantará*, de Carlos Vermut. *Caimán*, (75), 65.
- Martín-Marquez, S. (1999). *Feminist Discourse and Spanish Cinema*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Martínez, B. (26 de setiembre de 2018). Entrevista a Carlos Vermut: “Me gusta el cine que nos conecta con la muerte, con el dolor”, *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180926/entrevista-carlos-vermut-estreno-quien-te-cantara-san-sebastian-7056049> [última consulta: 17/06/2020].
- McCormick, A. (2010). Supermothers on Film, or Maternal Melodrama in the Twentieth-first Century. En A. O'Reilly (Ed.), *Twenty-First-Century Motherhood. Experience, Identity, Policy, Agency* (pp. 140-157). New York: Columbia University Press.
- Parra, J. (2020). *La madre terrible en el cine de terror*. Barcelona: Hermenaute.
- Pelayo García, I. (2009). *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. ISBN: 978-84-694-2459-9. Copia electrónica (2011) <https://eprints.ucm.es/12289/1/T31312.pdf> [última consulta: 05/12/2020].
- Peleato, F. (2015). *La isla mínima et La niña de fuego*. Puzzles d'une Espagne en morceau. *Positif*, (653-654), 116-117.
- Romney, J. (27 de septiembre de 2018). *Quién te cantará*. San Sebastian Reviews, *Screen Daily*. <https://www.screendaily.com/reviews/quien-te-cantara-san-sebastian-review/5133030.article> [última consulta: 05/12/2020].
- Santaolalla, I. (2010). *The Cinema of Iciar Bollain*. Manchester: Manchester University Press.
- Tenhaaf, R. (2020). Capitalist Magic and the Sacred Antidote in Carlos Vermut's *Magical Girl* (2014). *Bulletin of Hispanic Studies*, 97 (6), 635-648.
- Venet Gutiérrez, J. (2019). Las “Magical Girls” españolas. Intertextualidad nipona para dialogar sobre una España en crisis en *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014). En Vicente David Almazán Tomás y Elena Barlés Báguena (Coords.), *Japón, España e Hispanoamérica: identidades y relaciones culturales* (pp. 301-331). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Vernon, K. M. (2002). Screening Room: Spanish Women Filmmakers View the Transition. En O. Ferrán, K. M. Glenn (Eds.), *Women's Narrative and Film in Twentieth Century Spain* (pp. 95-113). New York: Routledge.

Yáñez, J. (2018). Carlos Vermut. El filme nace como una historia de fantasmas. *Caimán*, (74), 20-22.

Zas Marcos, M. (27 de octubre de 2018). No voy a decir si soy feminista o no porque hay muchos hombres que lo usan como coartada moral. *El Diario.es*. [https://www.eldiario.es/cultura/cine/carlos-vermut-feminista-coartada-moral\\_128\\_2746460.html](https://www.eldiario.es/cultura/cine/carlos-vermut-feminista-coartada-moral_128_2746460.html) [última consulta: 05/12/2020].

### **Filmografía citada**

Almodóvar, P. (1986). *Matador*. España: Compañía Iberoamérica de TV, RTVE.

Almodóvar, P. (1991). *Tacones lejanos*: España. El Deseo.

Almodóvar, P. (1999). *Todo sobre mi madre*. España/Francia: El Deseo, Renn Productions, France 2 Cinéma.

Almodóvar, P. (2006). *Volver*. España: El Deseo, Canal+ España.

Almodóvar, P. (2009). *Dolor y gloria*. España/Francia: El Deseo, Pathé.

Amenábar, A. (2001). *Los otros*. España/Estados Unidos/Francia/Italia: Cruise/Wagner Productions, Sogecine, Las Producciones del Escorpión.

Andrés, J. F., Roel, E. (2014). *Musarañas*. España/Francia: Le Ferme! Productions, Nadie es perfecto, Pokeepsie.

Andreu, C. (1988). *Brumal*. España: Brumal P.C.

Bajo Ulloa, J. (2010). *Alas de mariposa*. España. Gasteizki Zinema, Iberoamericana Film Productions.

Bayona, J. A. (2007). *El orfanato*. España/México: Grupo Rodar et alt.

Bollain, I. (1995). *Hola, ¿estás sola?*. España: Canal+, Fernando Colomo Producciones, Producciones La Iguana, TVE.

Collet Serra, J. (2009). *The Orphan*. Estados Unidos/Canadá/Alemania/Francia: Dark Castle Entertainment et alt.

Del Castillo, J. M. (2015). *Techo y comida*. España: Diversa Audiovisual.

Féjerman, D., París, I. (2002). *A mi madre le gustan las mujeres*. España. Fernando Colomo Producciones.

Fernán Gómez, F. (1977). *Mi hija Hildegart*. España: Cámara Producciones Cinematográficas, Jet Films.

Fesser, J. (2008). *Camino*. España: Películas Pendelton, Mediapro.

Martínez de Marañón y Navarro, N. N. (2019). *Making of de Quién te cantará*. España-Francia: Cameo.

Payás, D. (1998). *Me llamo Sara*. España: In Vitro Films.

Rico Clavellino, C. (2018). *Viaje al cuarto de una madre*. España: Arcadia Motion Pictures et alt.

Scott, R. (1982). *Blade Runner*. Estados Unidos: The Ladd Company, Shaw Brothers, Warner Bros.

Vermut, C. (2018). *Quién te cantará*. España/Francia: Apache Films et alt.

Vermut, C. (2014). *Magical Girl*. España: Aquí y Allí Films, Televisión Española, Canal+ España, Sabre Producciones, Lovemonk.

Vermut, C. (2011). *Diamond Flash*. España: Psicosoda Films.

Zambrano, B. (1999). *Solas*. España/Canadá: Maestranza Films et alt.