

Estragafestas divertidas: O humor como ferramenta de resistencia no audiovisual galego feminista

CATHERINE BARBOUR

Trinity College Dublin

Tal como afirma Juan F. Egea, a comedia xoga un rol importante ao facernos reflexionar sobre cuestións de xustiza social se consideramos «not what causes laughter but rather what laughter causes in us» (2013: 28). Como unha forza importante nas artes (Cundall 2007: 203), o humor pode provocar, incomodar e concienciar, o que resulta especialmente evidente no contexto da produción audiovisual. O propósito deste capítulo é examinar o papel do humor como ferramenta de resistencia no audiovisual galego feminista e, para tal fin, enfocámonos na web serie *Monstras* (Corentena Producións, 2020), de Eire García Cid, unha obra na que o humor desafía as normas e as expectativas patriarcais para chamar atención sobre a violencia de xénero. Deste xeito, pódense identificar varias estratexias de humor feminista presentes na serie, desde a dilución da tensión, ata a reivindicación do grotesco corporal ou a parodia das normas.

Hai cada vez máis mulleres cineastas en Galicia (Ledo Andión 2019: 11), aínda que o sector audiovisual segue sendo androcéntrico (Carballal et al. 2021; Barbour 2022). Xa que logo, as iniciativas audiovisuais explicitamente feministas confrontan o condicionamento patriarcal das institucións audiovisuais cun enfoque que desafía a ollada masculina que fomenta a cousificación das mulleres en pantalla, no sentido de Laura Mulvey (1973). Segundo Amnistía Internacional, un 57 % das residentes en España maiores de 16 anos sufriron violencia ao longo das súas vidas por seren mulleres (2024). O proxecto de *Monstras* xurdiu como activismo de base no contexto sociopolítico do aumento da extrema dereita no Estado español contraria aos dereitos das mulleres, a súa aberta posición a prol da defensa de agresores sexuais, e o caso de violencia sexual perpetrado pola manada, que mobilizou manifestacións feministas a un nivel sen precedentes (Angulo Egea 2019). Ademais, coincidiu co movemento mainstream español #másmujeres de 2018, que pedía maior representación das mulleres na industria cinematográfica. Unha equipa de vinte e tres mulleres do colectivo audiovisual feminista radical Corentena Producións creou o proxecto sen apoio institucional durante a pandemia de COVID-19 en 2020. A directora e guionista Eire García Cid é doutora en Comunicación e Información pola Universidade de Santiago de Compostela e especializada en Teoría Fílmica Feminista. Financiada cun orzamento moi limitado de crowdfunding, *Monstras* representa a primeira webserie xinocéntrica e explicitamente feminista en galego (en 2024, saíu outra webserie feminista de García Cid e Rosalía Quiroga, *A moza que abortou e o contou*, proxecto premiado no festival de contados dixitais Carballo Interplay de 2023). Corentena Producións ten un compromiso incontestable coa lingua e a identidade galegas, e, como veremos, a súa obra critica o fracaso do Estado español na protección das mulleres e as nenas. A súa distribución e acceso foi de balde a través de Youtube, logo do estado de alarma decretado polo Goberno español en xullo de 2020. A día de hoxe, o quinto capítulo leva acadadas case 5000 visualizacións.

Os títulos dos cinco capítulos curtos —«Pánico», «Culpa», «Amor», «Euforia» e «Odio»— reivindicando as emocións historicamente suprimidas polo patriarcado e tradicionalmente asociadas coas mulleres violentas ou vingativas. Exploran temas feministas como a sororidade e a resistencia, ao centrarse en catro amigas na vintena —Moira, Lea, Pía e Mabel—, que se xuntan no piso doutra muller, Xulia, para se agacharen da policía tras a agresión á parella dunha amiga con orde de afastamento por violencia de xénero. Trátase dun acto de vinganza feminista, ao non poderen confiar na

protección das autoridades patriarcais en casos de agresións machistas. A consecuencia da agresión delas, o home é ingresado no hospital e, aínda que non morre, «polo menos vivirá con medo», en palabras dunha das amigas (García Cid 2020b). A serie ten características en común coas series de «noir doméstico», tales como a inversión da orde social (Colmeiro 1994: 61), que mergulla en aspectos íntimos da vida cotiá no contexto de crime (Paszkievicz 2022). Porén, en vez de explorar o misterio e investigación dun crime como o cinema negro tradicional, céntrase sobre todo nos motivos das agresoras, neste caso, a vinganza contra un maltratador por parte da súa parella.

Aínda que hai poucos estudos sobre o tema na industria cinematográfica do Estado español (García Cid 2020a: 74), percíbese en xeral un crecente interese pola muller violenta no cinema contemporáneo (Paszkievicz 2022: 20). O vídeo ensaio de García Cid sobre as mulleres violentas gañou o Premio ao Mellor Videoensaio sobre Audiovisual Internacional, VI Premios María Luz Morales da Academia Galega do Audiovisual (2022). Na industria audiovisual capitalista global, non se pode negar que «as mulleres violentas venden» (García Cid 2022), e existen cada vez máis producións audiovisuais arredor da vinganza das mulleres reaccionando á violencia de xénero (Heller-Nicholas 2021). As mulleres loitadoras poden simbolizar, por unha banda, a axencia e o empoderamento feminino ou, pola outra, perpetuar a cousificación da violencia ou sexualización do corpo feminino. Cómpre entender que estas figuras que actúan fóra do normativo representan un contraste oportuno coa feminidade pura e pasiva idealizada polo patriarcado (Agra 2012: 55), e queda patente a motivación do patriarcado por controlalas, porque elas «seemingly provide new role models for fighting back. And yet, they are continually punished for fighting back» (Oliver 2016: 111). Ademais, mentres os homes violentos se poden entender como heroes valentes, as mulleres violentas son reflectidas e descritas como emocionais e difíciles (Loreck 2016: 4), sen motivos (ideo)lójicos, porque «la suya es una violencia salvaje y es en la misma medida, natural, no política. En este marco normativo, las motivaciones de estos personajes serán siempre emocionales, no racionales; y sus objetivos, relacionales, no individuales» (García Cid 2020a: 78).

En contraste co marco normativo, as creadoras de *Monstras* intentan subverter a cousificación e apolitización da muller violenta para desafiar a violencia de xénero e promocionar o seu compromiso político. Empregan o shock da imaxe non normativa das mulleres violentas para sinalar a súa mensaxe militante contra a violencia de xénero. Por exemplo ao referirse á agresión contra o abusador, en contra das outras, Lea parece non preocuparse se morre, «se nos pasamos, pasámonos» (García Cid 2020). Durante a agresión mesma, cando vemos só as caras das mulleres berrando (cun enfoque nas agresoras e non na vítima, como adoita ser nos casos de violencia de xénero), ela exclama «tódolos días cortarémosche a polla e volverémoscha coser» (García Cid 2020). Ademais, o enfoque na vida cotiá e a multitude de referencias á cultura universal popular, por exemplo, como levar roupa de Spice Girls (co seu lema feminista e capitalista de «Girl Power») e Hello Kitty (marca de inocencia infantil) normaliza as súas accións nun contexto coñecido. Como veremos, a serie aproveita estratexias de humor para reivindicar o tabú social da violencia feminina e, deste xeito, mobilizar a conciencia feminista, no estilo do xénero cada vez máis popular da «dramedia» (comedia dramática), unha combinación de drama e comedia na que «by means of these series, frequently humorous approaches to dark subject matter and/or tragicomic portrayals of characters, they invite fluctuating viewing positions that alternate between laughter, uneasiness, and frustration, provoking ambiguous reactions and discussions» (Havas & Sulimma 2020: 76).

Sara Ahmed teoriza o impulso da «feminist killjoy» ou «estragafestas» (2017) que «boicotean cualquier diversión» (De Salvador Agra 2023: 19) para expresar realidades

incómodas sobre a opresión machista, reivindicando a caricatura patriarcal das feministas bordes que non sorrín (Ahmed 2010: 65). Pódese dicir que as protagonistas femininas de *Monstras* funcionan como «estragafestas» ao loitaren contra a violencia de xénero, navegando, en palabras de Ahmed, como «las historias del feminismo y el movimiento queer [y que] pueden leerse como historias de personas que estuvieron dispuestas a correr el riesgo de las consecuencias de la desviación» (2019: 198). Nesta serie, en contraste co canon normativo e heteropatriarcal do humor (Kein 2015: 673) que o percibe como masculino, nótase a súa función potencial como unha arma para grupos subordinados en contextos de conflito (Case e Lippard 2009: 243) tales como as mulleres. Emprégao para loitar contra a violencia patriarcal, porque de feito, segundo Gerard Mast, o obxectivo da comedia residiu na destrución de obxectos, de egos, de asuncións sociais, dos liderados da sociedade e dos propósitos da sociedade en si mesma (1979: 320).

A maior parte da serie desenvólvese no piso de Xulia, situado en Lugo, cunhas poucas escenas exteriores e analepses. A inclusión de contido humorístico complementábase co contido diverso impactante que reivindica o empoderamento das mulleres e sinala a gravidade da violencia de xénero dunha maneira explícita. Nun punto de inflexión, cara ao final da serie, escoitamos o testemuño poderoso e conmovedor de Lara, a sobrevivente da relación abusiva que motiva o acto de vinganza, falando abertamente do grave abuso físico, psicolóxico e sexual que sufriu na súa relación. A inclusión de material de arquivo orixinal sinala a mensaxe feminista, por exemplo, unha entrevista coa británica Barbara Buttrick, que rompeu normas patriarcais como boxeadora, e noticias sobre casos internacionais famosos de acoso sexual no contexto do movemento feminista global #MeToo. Mentres as protagonistas ven unha escena polémica e gratuíta de violación do filme de Gaspar Noé *Irréversible*, tamén incluído no material de arquivo, obríganos á audiencia a vela simultaneamente para entender a política da webserie. A banda sonora consiste en rap feminista galego e internacional, incluíndo «A xustiza pola man» de Flow do Toxo, un disco baseado no poema homónimo de Rosalía de Castro que explora o tema de xustiza.

Para pór énfase na mensaxe reivindicativa da serie, as escenas cómicas dilúen a tensión en momentos complicados. Por exemplo, ao principio da serie, cando as mulleres chegan ao piso de Xulia pola noite buscando refuxio despois de cometeren o delito, notamos o medo desta como muller cando chaman a porta sen previo aviso pola noite. Moira é amiga de Xulia, mais as demais non a coñecen. Ao entraren, Mabel fai un comentario banal —«Menudo piso, non?»— respondido por unha Xulia sorprendida —«E ti quen es?»—, un diálogo que rompe a tensión. Ademais, nótase a ironía cando Xulia se fai responsable de coidar das mulleres vestindo un pelele (pixama dunha soa peza), sobre o que Moira comenta, «que pixama tan ridículo». Esta prenda infantil en forma dun unicornio, que representa un símbolo cuir na cultura popular (Coward 2024), rompe a tensión na escena e normaliza a roupa cómoda que levan as mulleres na intimidade, fóra da crítica da sociedade. Así, vemos como o humor serve como «an outlet for emotions that may be difficult to express in other ways» (Plester 2016: 96).

Aínda que Xulia cambia de opinión cando se decata dos motivos verdadeiros do crime, ao principio horrorízalle saber que as demais atacaron un home, matizando a ideoloxía da serie ao estar en contra da violencia extrema en todos os casos. Dunha maneira irónica, leva un coitelo nas mans, repetindo que é asasinato cando, de súpeto, alguén chama á porta. As mulleres asústanse ao pensar que puidese ser a policía, a representación da política estatal, que aínda non se desvinculou por completo daqueles tempos en que protexían o maltratador e que hoxe en día segue fallando na protección das vítimas. Resulta ser unha veciña curiosa. Esta interrupción no espazo seguro dunha señora maior, castelanfalante, que representa a sociedade tradicional e conservadora, faise

divertida como contraste coas accións non normativas e a ideoloxía militante das mulleres novas. Ao velas na cociña con Xulia, observa de maneira condescendente: «con unas amiguitas...» (García Cid 2020). Para burlarse dos seus prexuízos, a cámara enfoca en primeiro plano nos piercings e a roupa «alternativa» das mulleres, como unha camiseta que alude a Bob Marley, icona da contracultura, e referencias á cultura galega actual, como a frase propagandística do supermercado Gadis «Let's Live Like Galicians» e o Pub Quirós en Rodeiro. Danlles nomes falsos ao presentarse á señora e minten sobre que acababan de chegar de Londres para finxir inocencia. Este choque de contrastes resulta humorístico porque a audiencia sabe a verdade. Cando unha delas minte sobre o seu nome e di que se chama María, a veciña responde «qué nombre tan bonito» (García Cid 2020), cun chisco ao catolicismo que choca coa agresión e compromiso político das protagonistas. Para engadir outro exemplo dunha escena que sinala o medo ás autoridades e rompe a tensión co humor lixeiro, cando Xulia esperta as demais para montar unha festa e celebrar as súas accións de resistencia contra a violencia de xénero, unha delas pregunta medio durmida se é a policía, e cando Xulia confirma que non, solta «no quiero ir al cole» (García Cid 2020) en voz infantil, un exemplo do humor como incongruidade contextualizada (Cundall 2007: 211).

O piso de Xulia preséntase como un refuxio feminista lonxe das autoridades heteropatriarcais, reivindicando o espazo doméstico para este grupo de mulleres como liberador e non heteronormativo (Barbour 2022: 282). Nunha expresión de complicidade que corresponde á estratexia de ironía dramática, as demais rinse de Xulia cando comenta que lles comprou cepillos de dentes, «tedes que ter os dentes guarrísimos» (García Cid 2020), porque, como sabe a audiencia, xa usaron o seu propio cepillo de dentes. Comparten entre elas as tarefas da casa como limpar e cociñar, bailando e divertíndose cantando a canción viral de internet de 2009 «ayúdame, que mi casa está sucia» cunha complicidade que desafía o illamento do labor doméstico que fan tipicamente as mulleres. Deste xeito, parodian o ideal da ama da casa ao que fai referencia o material de arquivo da Sección Femenina durante o franquismo. Polo tanto, as nosas protagonistas non cadran cos estereotipos superficiais do noir tradicional que pintan as mulleres como femmes fatales ou amas de casa (Hogan 2024: 8).

As mulleres fan actividades tipicamente femininas como bailar «perreando», maquillarse, probar roupa, etc., para divertirse entre elas e, sobre todo, non para atraer os homes. A reivindicación cuir e admiración mutua entre as mulleres —«gústame as túas tetas» (García Cid 2020)— loita contra a cousificación corporal, a hexemonía da ollada heteromasculina e a competición que fomenta o heteropatriarcado entre as mulleres (Barbour 2022: 281). Alén disto, a súa caracterización reflicte a heteroxeneidade das feminidades (en termos brutos, Moira, a líder; Lea, militante; Mabel, bromista; Pía, artista; Xulia, coidadora; etc.). Teñen «imperfeccións», en termos sexistas, que subverten as normas heteropatriarcais, e representacións das vingadoras no noir tradicional como históricas ou hipermasculinizadas (Paszkiewicz 2022: 23). Para conceptualizar a figura da «monstra» (monstro en feminino) que dá título á serie e reivindica a vinganza feminina e «separa [...] lo normal de lo amenazante por su diferencia» (Platero Méndez & Rosón Villena 2012: 129), serve de utilidade a teoría cuir de Donna Haraway (1991) e Jack Halberstam (1995; 2020). A figura monstruosa é típica do esperpento (Ríos-Font & Ríos-Font 1992) e o tremendismo (Alchazidu 2005) na tradición literaria española, unha exaxeración do grotesco, o feo, o alternativo, ou o violento. Para Halberstam, cómpre recoñecer e celebrar o poder subversivo dos monstros, figuras cuir que rexeitan o non normativo e representan a desrupción de categorías, a destrución de fronteiras e a presenza de impurezas (1995: 27). No estilo do humor negro que «brings together a number of aesthetics and narratives, at whose core is the grotesque body» (Hogan 2024:

17), a serie visibiliza e normaliza os tabús corporais femininos «monstruosos» (Platero Méndez e Rosón Villena 2012: 134) e «grotescos» (Russo 1995) que controla a sociedade patriarcal, como a menstruación, a flatulencia, a defecación, os vibradores e as axilas sen depilar. Por exemplo, as mulleres xogan cun vibrador, visibilizando e normalizando a masturbación e o desexo feminino e burlándose do falo. Para romper a tensión co humor e, ademais, normalizar os corpos das mulleres, vemos un clip orixinal da antiga primeira ministra británica conservadora Margaret Thatcher falando da necesidade dunha «liberdade ordenada» para evitar un «estado tiránico», o que sinala o poder do Estado (García Cid 2020). Xusto despois, aparece un primeiro plano do cu dunha das rapazas mentres sobe á cama para deitarse xunto ás demais. Logo, unha delas peidea, as demais rin e alguén exclama «soou como unha trompeta, tía!». Noutro momento de tensión, cando aparecen nas noticias os detalles da súa agresión, Lea comenta que acaba de baixarlle a regra. Máis tarde en primeiro plano pon unha compresada e vemos sangue no pixama de Hello Kitty, o que normaliza a roupa non sexy e parodia os típicos retratos cinematográficos de mulleres violentas. Para engadir outro exemplo de normalización do corpo feminino cunha referencia grotesca (Clark 1991: 124; Russo 1995), Mabel anuncia «estoume cagando» (García Cid 2020) e vai ao baño. Logo vémosa sentada no váter mentres le unha botella de champú, unha parodia da imaxe típica dos homes que len o xornal tranquilamente mentres defecan. Resistíndose contra a cultura de violación, búrlanse tamén das expectativas patriarcales de que as mulleres leven bragas limpas por se se produce unha relación sexual, comentando a súa necesidade de levalas en caso de encarceramento. Así mesmo, destaca unha escena que combina o visual gracioso e íntimo co feminismo ao final do capítulo segundo, cando Mabel se está a duchar. Non representa a imaxe típica da muller na ducha, que se centra no seu corpo, na súa beleza... Mabel leva gorro, baila e canta unha canción de rap feminista. Berra a letra militante de «Mantenlo patriarcal», de Ira, «jugar con las mujeres es jugar con dinamita», e reivindica a construción patriarcal das mulleres tolas «unas locas andan sueltas», «desatadas e incontroladas» (García Cid 2020). Mentres se ducha, nun primeiro plano vemos a Xulia, escoitándoa e mirándoa dunha maneira case cuir, reflexionando sobre o acto das outras mulleres como vinganza, o que representa unha toma de conciencia. Esta escena humorística explica a función do humor para baixar as defensas da audiencia «thereby lowering their resistance to persuasion» (Hogan 2024: 26). Cara ao final da serie cando Xulia sae a correr (unha actividade no espazo público que representa, por unha banda, axencia e por outra banda, vulnerabilidade para as mulleres), mete o dedo no nariz ante un home que vimos acosala verbalmente ao principio da serie. Este acto «grotesco» e pouco «feminino» reivindica a súa liberdade na rúa e desafía as microagresións sexistas. A escena representa un momento circular na súa toma de conciencia.

En xeral, a construción de relacións fóra da norma conservadora heteropatriarcal é un fenómeno bastante frecuente, mesmo esperable, nas comedias de mulleres cineastas (Zecchi 2013: 167). As ligazóns íntimas de solidariedade entre as mulleres en *Monstras* indican como «o íntimo adquire unha calidade emancipatoria» (Pérez Pereiro 2019: 214) na «tribu» non familiar para identidades que caen fóra do marco dominante no cinema galego. A festa que monta Xulia para as demais no cuarto capítulo, «Euforia», contén varios momentos humorísticos que merecen análise e sinalan como as mulleres crean lazos de sororidade. Por exemplo, escoitamos un disco do grupo español de electrocumbia Tremenda Jauría, mentres as rapazas fan un desfile de moda levando roupa de Xulia que atopan no seu armario, e, de súpeto, pregunta Mabel «Xulia, ti... tes porros?» (García Cid 2020). Por outra banda, vemos como o humor pode perpetuar estereotipos de xénero. Mabel búrlase da impotencia masculina e as demais rin, «Vai o tío e di, «a mí eso no me suele pasar, ¿eh?»» (García Cid 2020), reforzando a presión sexual para os homes

heterosexuais, pero tamén desafiando o poder masculino. Ademais, imita a voz do home en castelán, nunha asociación negativa do idioma hexemónico coa masculinidade. Noutro momento, reivindicando as contribucións das mulleres ás ciencias, Xulia fala con Mabel da súa investigación como doutoranda de bioloxía e di «Ti sabes o que é a simbiose?» (García Cid 2020). Notamos da reacción de Mabel que está borracha e non entende, pero finxe que si. O humor emprégase tamén para normalizar as comunidades e sexualidades non normativas. Hai unha carga erótica entre Lea e Pía, e as demais anímanas a bicarse, berrando os seus nomes que riman. A relación romántica que se desenvolve entre as dúas normaliza a homosexualidade feminina e cuestiona o normativo heteropatriarcal que oprime as mulleres e minorías.

A modo de conclusión, esta dramedia comprometida xoga arredor do tabú da violencia feminina para chamar a atención sobre a violencia machista, a resistencia á opresión das mulleres por parte do Estado e o desafío ás normas do heteropatriarcado. A narración mestura cuestións urxentes e contido desconcertante co humor para destacar a súa mensaxe feminista. Deste xeito, consegue «recuperar, re-significar y, de nuevo, hacer circular desde un compromiso compartido» (Ledo Andión 2016: 69), para demostrar a importancia da creación artística feminista e activismo de base á hora de promocionar a xustiza social. Emprega estratexias humorísticas, como a dilución da tensión, a reivindicación do grotesco corporal e a parodia das normas, de cara á normalización da militancia feminista e a creación de comunidade. Neste contexto de risa e diversión, as protagonistas de *Monstras* cometen un acto de vinganza feminista e crean un refuxio tamén feminista de apoio e empoderamento. Así, rexeitan a opresión heteropatriarcal que facilita a violencia de xénero e desafían o sistema xurídico que non penaliza os abusadores coa contundencia necesaria. Evidentemente, en contra das normas sexistas do humor canónico, as estragafestas, que molestan a sociedade patriarcal ao chamaren a atención sobre a loita das mulleres, poden aproveitarse do potencial do humor feminista na súa resistencia.

Agradecementos

Agradezo moito a xenerosidade de Eire García Cid ao falar comigo do seu traballo e a colaboración de Alba Rodríguez Saavedra na revisión lingüística do texto. Xa explorei algunhas ideas aquí presentes no artigo Barbour 2022.

Bibliografía

- AGRA ROMERO, María Xosé, 2012. Con armas, como armas: La violencia de las mujeres. *Isegoría*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Vol. 0, nº 46, 49–74. ISSN: 1130-2097.
- AHMED, Sara, 2019. *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. ISBN: 9789871622719.
- ALCHAZIDU, Athena, 2005. Las raíces del tremendismo español. *Études romanes de Brno*, Vol. 35, nº 1, 25-31. Disponible en: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113233> (Consulta: 13 de agosto de 2024).
- AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2024. *Violencia contra Las Mujeres en España: La lucha contra la violencia de género en España. Situación actual y avances*. Disponible en: <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/espana/violencia-contra-las-mujeres/> (Consulta: 29 de xullo de 2024).

- ANGULO EGEA, María, 2019. Subjetividad y violación social. El caso de la manada. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Vol. 31, 86-96. ISSN: 1132-2373.
- BARBOUR, Catherine, 2022. Of Monsters and Women: Feminist response to Gender-based Violence in Galician Noir. *International Journal of Iberian Studies*, Vol. 35, nº 3, 271–291. ISSN: 1364971X.
- CARBALLAL, Mariana, 2021. A representatividade e a representación das mulleres no audiovisual galego. En: CIMA – Asociación das Mulleres Cineastas e de Medios Audiovisuais. *Ficción 2020*, Ourense: Disponible en: https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2021/10/InformeCIMA_galicia_2020.pdf. (Consulta: 27 de xullo de 2024).
- CASE, Charles E., LIPPARD, Cameron D., 2009. Humorous Assaults on Patriarchal Ideology. *Sociological Inquiry*. Vol. 79, nº 2, 240–255. ISSN: 0038-0245.
- CLARK, John R., 2015. *The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions*. Lexington. The University Press of Kentucky. ISBN: 978-0813117447.
- COLMEIRO, José, 1994. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos Editorial. ISBN: 9788476584477.
- COWARD, Sacha, 2024. *Queer as Folklore: The Hidden Queer History of Myths and Monsters*. London: Unbound. ISBN: 978-1800183360.
- CUNDALL, Michael.K., 2007. Humor and the Limits of Incongruity. *Creativity Research Journal*. Vol. 19, nºs 2–3, 203–211. ISSN: 1040-0419.
- DE SALVADOR AGRA, Saleta, 2023. «Mujer, era broma.» Deshacer cosas con palabras. *Revista Ártemis*. Vol. 35, nº 1, 10-25. ISSN: 2316-5251.
- EGEA, Juan F., 2013. *Dark Laughter: Spanish Film, Comedy, And The Nation*. Madison: University of Wisconsin Press. ISBN: 978-0299295448.
- GARCÍA CID, Eire, 2020a. Las mujeres violentas de la posmodernidad cinematográfica: Aproximaciones y asimilaciones. *Asparkía. Investigación feminista*. Nº 37, 73–91. ISSN: 1132-8231.
- 2020b. *Monstras* [Webserie] Santiago de Compostela: Corentena Producións.
- 2022a. Aileen Wuornos presenta: mulleres violentas da posmodernidade cinematográfica [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_IBio7c3M7c&ab_channel=AcademiaGalegadoAudiovisual
- GARCÍA CID, Eire, QUIROGA, Rosalía, 2024. *A moza que abortou e o contou*. Carballo: Carballo Interplay. [_IBio7c3M7c&ab_channel=AcademiaGalegadoAudiovisual](https://www.youtube.com/watch?v=_IBio7c3M7c&ab_channel=AcademiaGalegadoAudiovisual). (Consulta: 27 de xullo de 2024).
- HALBERSTAM, Jack, 1995. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press. ISBN: 978-0822316633.
- 2020. *Wild Things: The Disorder of Desire*. Durham, NC: Duke University Press. ISBN: 978-1-4780-1003-6.
- HARAWAY, Donna, 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge. ISBN: 978-1853431395.
- HAVAS, Julia, SULIMMA, MARIA, 2018. Through the Gaps of My Fingers: Genre, Femininity, and Cringe Aesthetics in Dramedy Television. *Television & New Media*. Vol. 21, nº 1, 75–94. ISSN: 1527-4764.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra, 2021. *Rape-Revenge Films: A Critical Study*. Jefferson: McFarland. ISBN: 978-0786449613.

- HOGAN, Erin K., 2024. *Patriarchy's Remains: An Autopsy of Iberian Cinematic Dark Humour*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- KEIN, Kathryn, 2015. Recovering Our Sense of Humor: New Directions in Feminist Humor Studies. *Feminist Studies*. Vol. 41, nº 3, 671-681. ISSN: 0046-3663.
- LEDO ANDIÓN, Margarita, 2019. Prefacio. En: LEDO ANDIÓN, Margarita. *Para unha historia do cinema en lingua galega, Vol. 2: A foresta e as árbores*, 9-17. Vigo: Galaxia. ISBN. 978-8491513353.
- LORECK Janice, 2016. *Violent Women in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan. ISBN: 9781349707072.
- MAST, Gerald, 1979. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. New York: Bob Merrils. ISBN: 978-0226509785.
- MULVEY, Laura, 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, nº 16, 6-18. ISSN 0036-9543.
- OLIVER, Kelly, 2016. *Hunting Girls: Sexual Violence from The Hunger Games to Campus Rape*. New York: Colombia University Press. ISBN: 978-0231178365.
- PASZKIEWICZ, Katarzyna, 2022. De víctimas a asesinas: el noir doméstico en la narrativa criminal escrita por mujeres. *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. 99, nº 1, 19-44. ISSN: 1475-3839.
- PÉREZ PEREIRO, Marta, 2019. Filmar a tribo, filmar o íntimo no cinema galego contemporáneo. En: LEDO ANDIÓN, Margarita. *Para unha historia do cinema en lingua galega, Vol. 2: A foresta e as árbores*, 9-17. Vigo: Galaxia. ISBN. 978-8491513353.
- PLATERO MÉNDEZ, Lucas R., ROSÓN VILLENA, María, 2012. De la «parada de los monstruos» a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y la sexualidad no normativa. *Feminismo/s*, nº 19, 127-142. ISSN: 1989-9998.
- PLESTER, Barbara, 2016. Complexity and Chaos: Organizational Humor and Emotions. En: PHILLIPS, Holly. *Humor: Emotional Aspects, Role in Social Interactions and Health Effects*. New York: Nova Science Publishers, 93-114. ISBN: 978-1634847872.
- RÍOS-FONT, Wadda C., 1992. Valle-Inclán, Goya y el Esperpento. *Hispanic Journal*. Vol. 13, nº 2, 289-300. ISSN: 0271-0986
- RUSSO, Mary, 1995. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge. ISBN: 9780415901642.
- ZECCHI, Barbara, 2013. La comedia como estrategia feminista: la recuperación de la risa. En: ZECCHI, Barbara. *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, 161-186. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. ISBN: 978-84-15770-85-5.