

ELECTRÓNICA Y MÚSICA TRADICIONAL EXTREMEÑA: PUENTES SONOROS PARA EL MUNDO ETNOGRÁFICO FEMENINO DE DESTELLO BRAVÍO (2021)

ELECTRONICS AND TRADITIONAL MUSIC FROM EXTREMADURA: SOUND BRIDGES FOR THE FEMALE ETHNOGRAPHIC WORLD OF DESTELLO BRAVÍO (2021)

Andrea Lorenzo Lancho

Universidad de Extremadura

anlorenzoll22@unex.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4170-0543>

Resumen

Los tópicos identitarios del folklore musical extremeño son el gran recurso sonoro para dar voz a los personajes femeninos del *Twin Peaks* extremeño, de Ainhoa Rodríguez, llamado *Destello bravío* (2021). En este largometraje se plantea el envejecimiento y desaparición de una pequeña población pacense desde la mirada femenina, el mundo audiovisual pop y popular y el misticismo de un supuesto espacio tranquilo. El pasado, presente y futuro de la España vaciada son configurados a través de una propuesta musical, que fluctúa entre estereotipos de la música tradicional extremeña y el sonido actual, basado en la electrónica. El objetivo principal de esta investigación es precisamente estudiar la creación de puentes sonoros comunes entre el trabajo creativo de la compositora Paloma Peñarrubia y la presencia de las piezas populares en el plano audiovisual. La elección de referencias musicales y visuales está encaminada hacia la vinculación emocional del público extremeño. Así, se establecen referencias que se aprecian en los instrumentos musicales, las piezas

escogidas o la configuración de voces. En definitiva, la ópera prima de la directora extremeña permite analizar la formulación de fuentes audiovisuales del imaginario popular extremeño para desarrollar la dialéctica entre diferentes tiempos.

Abstract

The identity clichés of Extremaduran musical folklore are the great sound resource to give voice to the female characters in Ainhoa Rodríguez's *Twin Peaks* from Extremadura, called *Destello bravío* (2021). This feature film deals with the ageing and disappearance of a small town in Badajoz from the female point of view, the pop and popular audiovisual world and the mysticism of a supposedly peaceful space. The past, present and future of the emptied Spain are configured through a musical proposal, which fluctuates between stereotypes of traditional music from Extremadura and the current sound, based on electronic music. The main objective of this research is precisely to study the creation of common sound bridges between the creative work of the composer Paloma Peñarrubia and the presence of popular pieces on the audiovisual plane. The choice of musical and visual references is geared towards the emotional bonding of the Extremaduran audience. Thus, references are established that can be appreciated in the musical instruments, the pieces or the voices. In short, the debut film by the director from Extremadura allows us to analyse the formulation of audiovisual sources from the popular imaginary of Extremadura in order to develop the dialectic between different times.

Palabras clave

Identificación etnográfica; Folclore musical extremeño; Paloma Peñarrubia; Asociaciones musicales; Estereotipo musical; Folk electrónico.

Keywords

Ethnographic identification; Extremaduran musical folklore; Paloma Peñarrubia; Musical associations; Musical stereotype; Electronic folk; Folk music.

1. Introducción

La riqueza de mostrar y reproducir una identidad musical desde la creación e intervención del neofolk en el cine¹, conlleva interrogantes muy sugerentes en el plano audiovisual. Esto ocurre en la relación entre la música electrónica y los tópicos identitarios del folklore musical extremeño, ya que, son el gran recurso sonoro para dar voz a los personajes femeninos de Destello bravío (Ainhoa Rodríguez, 2021)². En este largometraje se plantea el envejecimiento y desaparición de una pequeña población pacense, desde un foco feminista, audiovisualmente desde lo pop y lo popular y acompañado desde el misticismo de un supuesto espacio tranquilo. Un pasado, presente y futuro de la España vaciada, que serán expuestos desde de una propuesta musical fluctuante entre la música tradicional extremeña y la creación electrónica de la compositora Paloma Peñarrubia.

Así, el objetivo principal de esta investigación es estudiar la creación de puentes sonoros comunes entre el trabajo compositivo y creativo de la compositora Peñarrubia y la intervención a las piezas populares extremeñas presentes en el plano audiovisual. Este será conseguido desde el objetivo específico de analizar la intervención a todo aquel material musical popular extremeño desde el perfil creativo de Peñarrubia y consecuentemente, la principal voz de los problemas locales de las protagonistas.

Subrayar que el marco teórico en el que se fundamenta esta investigación se basa en las aportaciones de González-Varga (2020), Pérez-Borrajo y Matas (2022) y González-Varga y Pena-Castro (2024). Todas estudian la reivindicación y redefinición de la identidad desde la corriente de revival folk, ya sea, abordado desde el neofolk o folkelectrónico. En estas corrientes, las herramientas musicales electrónicas que comparten, determinan la intervención y tratamiento de la música tradicional para su ubicación discursiva en el film. También nos apoyamos en la perspectiva teórica que presentan

¹ Para ampliar más información sobre el concepto del neofolk en el cine consultar Mateu (2024).

² Se irá indicando el minutaje exacto de los momentos del análisis musical-visual de Destello bravío, el cual se puede consumir en la plataforma audiovisual Filmin.

basada en examinar que el pasado juega un papel fundamental en la configuración de una identidad colectiva en tiempo presente.

En suma, todos ellos, se corresponden con la dinámica de nuestro objeto de estudio: las simbologías musicales del pasado se convierten en gran terreno para juegos asociativos desde la reivindicación y reapropiación como respuesta contracultural, frente a la manipulación de unos tópicos musicales. Así, los tópicos musicales vertebrarán el discurso identitario de una zona geográfica y social determinada y a su vez, actúan como un gran terreno inspirador para juegos dialécticos generacionales. Además, los tópicos musicales sirven como puntos de anclaje para que el espectador se aferre a “lo esperado”, determinando los códigos de configuración y creación de una identidad sonora imprescindible en la narrativa del film, ya que, serán el apoyo para ayudar a imbuir al espectador en la trama de una obra cinematográfica. Además la simbología sustituye a la falta de diálogos para describir y comprender a los personajes.

También se acude metodológicamente al análisis musical-visual basado en las propuestas de Ruiz (2017) y Fraile (2004), ya que, ambos se fundamentan en analizar desde la visualización sincrónica de música e imagen, junto con otros elementos como la sinopsis y el proceso creativo. Ruíz (2017) abarca cada detalle narrativo vinculado a la música, a través de situarse en el momento de la sinopsis de la secuencia a analizar y, por medio de un análisis a la fuente sonora de origen, finalidad, diseño del sonido, el grado de articulación de la música con la imagen y los códigos culturales implícitos en la música. En el caso de Fraile (2004) une, analíticamente, la identificación emocional de los arcos narrativos de los personajes, la estética, época, el estilo o género cinematográfico y la función estructural encargada de ayudar a organizar la estructura de la película.

En cuanto a las fuentes usadas, para aplicar el tipo de análisis nombrado, consisten en el propio largometraje, testimonios de los medios de comunicación hacia la directora y protagonistas, críticas hacia la obra y una entrevista personal realizada a la compositora principal. Todos ellos permiten interpretar el proceso de acercamiento a las referencias musicales y los nuevos significados a la música de tradición oral dentro del film desde la intervención de la

compositora. Más concretamente, centrarse en aquellos momentos puntuales del metraje, donde aparecen las piezas extremeñas y sonidos ambientes autóctonos que configuran dicho imaginario, junto con los elementos visuales.

2. Proceso de creación de *Destello bravío*

Se considera necesario comprender los caracteres narrativos y discursivos, que determinan la intervención compositiva de Peñarrubia en las piezas populares, por ello, se desarrollará el contexto de creación del largometraje.

La ópera prima de Ainhoa Rodríguez³, *Destello bravío* acaparó reconocimientos de crítica nacional e internacional⁴. Una gran acogida, probablemente justificada por presentar de forma *kitsch*, popular y poco convencional, la crítica realidad de la despoblación de una localidad imaginaria, pero en especial, su efecto y punto de vista de la población femenina, ya que, incorporar elementos como la herencia patriarcal y la ocupación de la globalización. Así, es un problema que se puede extrapolar a cualquier lugar en proceso de despoblación.

Hay que considerar que esta implicación de la mirada femenina es una característica en las obras de Rodríguez⁵. Ejemplo de ello es la elaboración de proyectos audiovisuales de inmersión con perspectivas feministas, en áreas rurales. Estos consisten en Laboratorios de Cine con mujeres que habitan espacios rurales, para alentarlas a promover y liderar acciones de importancia sociocultural en sus comunidades. Además, desde estos talleres, considera que se comprende la importancia del cine para crear nuevas feminidades que rompan con la imagen normativa que la mayoría de los medios tienen de las mujeres (Rodríguez, s.f.).

³ Cada vez son más numerosas las producciones audiovisuales actuales dirigidas por mujeres y las investigaciones académicas sobre las mismas. A modo de ejemplo véase Ferrer Rizo, 2024, pp. 56-87.

⁴ Algunos de los permisos son: Biznaga de Plata Mejor Montaje dentro de la Sección Oficial del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Mejor Película en el Festival Internacional de Cine de Burgas (Bulgaria) o Mejor Película en el Shorts de Trieste (Italia) (Rodríguez, s.f.)

⁵ Ainhoa Rodríguez es doctora en Teoría y Análisis Cinematográfico por la Universidad Complutense de Madrid, también es licenciada en Comunicación Audiovisual (UCM) y diplomada en Dirección de Cine y Realización de TV (TAL). Combina su trabajo como directora con la labor de profesora y ponente de lenguaje e investigación filmicos, en universidades e instituciones públicas y privadas. Actualmente se encuentra trabajando en el desarrollo de su siguiente largometraje, *Niña, no juegues*, proyecto becado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (Rodríguez, s.f.).

Son esos talleres los que permitieron la creación de este primer largometraje. En un principio iba a ser un taller más, pero los materiales de vivencias, experiencias y perspectivas, que les proporcionaron fueron tan ricos que decidió crear el *film*. En concreto, el taller se elaboró desde la localidad pacense, Puebla de la Reina y desde ahí, accedió a las futuras actrices e informantes. Para hacer una inversión en la comunidad, realizó trabajo de campo durante 9 meses en la localidad comentada, para imbuirse en la rutina, sus realidades, problemas, modos de vida y espacios sociales de la localidad (Castilla-La Mancha Media, 2020). Consecuentemente, las entrevistas, charlas y en general, una observación participante con las mujeres de los talleres, se convirtieron en una retroalimentación en diferentes direcciones. Esto es debido a que este material oral le permitió ir construyendo la película como un proceso muy orgánico y así, el proceso de confianza entre ambas partes fue el elemento esencial para crear y configurar la trama, guion y los elementos culturales, sociales y etnográficos que la configurarían.

Al mismo tiempo, dicho trabajo de campo le permite a Rodríguez establecer unos lazos cada vez más cercanos, que conllevan comprender la simbología y significados de esa realidad cotidiana y que, no se muestra explícitamente: «Es una película que, sobre todo, se habla de lo que no se ve» (Revista Encuadres, 2022, 0:37-0:50). Además, coincido en la interpretación expuesta por la directora, en que actúa como acto político el hecho de hacer una película de forma local y con los rasgos identitarios, que se pasarán a mostrar de diversas formas visuales y sonoras.

3. Características visuales y narrativas de *Destello bravío*

La cristalización de este proceso natural de construcción del largometraje daría como resultado: una historia coral vertebrada por los relatos orales de las mujeres, que están a medio camino entre lo onírico y lo terrenal. Ese legado patrimonial oral para la directora unía más aún los géneros de ficción y realidad y a su vez, era una vuelta a la infancia donde no existen filtros. La oralidad también era uno de los pilares de la sociedad junto con la religión, el esoterismo y con todo ello, historias elaboradas desde el hecho de fabular para pasar el tiempo (Cinemegavia, 2021). El surrealismo de las fábulas de los relatos actúa

como un medio de distensión ante esa cruda realidad y mostrar la búsqueda de sus propios deseos⁶. Por ello, estos relatos etnográficos permiten contar la realidad de la mujer desde la no explicitada, ya que, el espectador tiene que ir rellenando y uniendo a través de la simbología de cada relato.

Para darle más veracidad a los relatos que les pertenece y compartieron, los personajes fueron escritos para ellas y representados para ellas mismas, es decir, consisten actores *amateurs*. También poner el foco protagonista en ellas permite apuntar sobre la invisibilización de las mujeres y reiterar el soterrado doble yugo al que se enfrentan a diario: el de la opresión femenina y el del olvido rural (Ramón, 2022). Y mostrar la realidad de un espacio y comunidad específica conlleva, no solo mostrar la gente que lo conforma, sino también sus cuerpos, caras y edades diversas y reales, que se salen de la visión estándar.

La insistencia en mostrar los rasgos etnográficos también responde por mostrar la identidad, frente al olvido. Algunos de estos rasgos etnográficos locales que muestran desde relatos, tradiciones etc. de forma onírica son tradiciones locales como *El septenario de la virgen* o la gastronomía asociada a actos rituales del ciclo vital y anual como. Carácteres apoyados en comportamientos de herencias patriarcales, vivencias de violencia doméstica mostrada sutilmente o espacios de socialización vetados. Otros rasgos identitarios que muestra son los paisajes (dehesa) o la variante lingüística pacense.

La directora observó durante el trabajo de campo, que se aferraban a dichas tradiciones, como aquello que conocen y como un signo de resistencia frente a la homogenización que trae la globalización. Ya que el concepto de globalización para Rodríguez no supone una mejora social y tampoco de respeto por la identidad (Cinemagavia, 2021). Así, a mi juicio, no se encuentran clichés visuales al usar la simbología de los elementos locales diferenciadores.

Otra forma de mostrar la globalidad frente al estancamiento poblacional es usar planos fijos, que obligan al espectador a que se tome su tiempo para observar y valorar cada objeto y situación en cada vivienda y al mismo encerrarlos en su monotonía (Film at Lincoln Center, 2021). En suma, a través de sus rendijas y

⁶ Para ampliar más información sobre el tratamiento musical en el surrealismo y la ruralidad en el cine, consultar el artículo de Montoya Rubio (2019).

huecos estáticos, apunta al olvido rural, debido a que reitera en que es un pueblo menguante y suspendido en el tiempo, que envejece físicamente y metafóricamente.

Otra vertiente desde la que mostrar la relación entre lo tradicional y lo actual es la mezcla de géneros cinematográficos, o lo que es lo mismo la convivencia o darle sentido a una existencia muy gris. Da como resultado el uso de elementos documental, surrealismo (reinvención de la realidad), realismo mágico, ficción y naturalista. Concretamente, el suspense lo usa para explicar cómo la muerte es una constante que sobrevuela a esta población de edad tan avanzada (Castilla-La Mancha Media, 2020).

Para que encajen dichos géneros con la propia estructura de la forma más natural posibles, se sirve a su vez, de diferentes referencias cinematográficas. A mi juicio, uno de ellos sería el tríptico cinematográfico, *Tríptico elemental de España* (José Val del Omar, 1995), debido a que coincide en mostrar un recorrido por España con elementos básicos desde el misticismo y terrenal junto con la realidad. Junto con la relación con la vida y la muerte, el ciclo de vida y el despertar al espectador espiritualmente.

La perspectiva icónica de Buñuel, a través de la relación entre la representación de una figura, sin un aparente vínculo coherente, con la conversión del cuerpo humano iconizado en otra entidad (Cubrejo Cobián, 2021), está presente al mostrar de forma muy gráfica los primeros planos de las partes del cuerpo desde el fetichismo, como son los tobillos hinchados o cuando se tocan entre ellas. Paralelamente, la presencia del retrato surrealista en las obras de Cuerda, ante la mezcla de costumbrismo, lo rural con la filosofía, la religión y la cotidianidad con la extravagancia (Lázaro Sánchez, 2022). El retrato del mundo tradicional en clave estrambótica directamente remite al cine de Fellini. Y toda aproximación a lo onírico se convierte en heredera de David Lynch (Film at Lincoln Center, 2023).

4. La intervención y composición musical de Paloma Peñarrubia sobre los sonidos locales y las piezas musicales de tradición oral extremeñas

Como se viene referenciando, el peso que vertebría todo el largometraje es la presencia de la identidad manifestada en diferentes formatos visuales y consecuentemente, también en el plano musical. Si en el plano visual no se ha dejado guiar por estereotipos visuales, específicamente, en el plano sonoro sí se acude clichés extremeños de la música de tradición oral para representar los caracteres distintivos y nuevamente, desde la convivencia entre pasado y presente y la parte más surrealista.

Los momentos del metraje donde figura la intervención compositiva de Paloma Peñarrubia en las piezas musicales populares, como en los sonidos, se ubican en momentos narrativos claves en el arco narrativo de la historia y de las protagonistas. Estos hechos suceden en el clímax o catarsis, que es ese destello y que significa un cambio hacia la liberación.

En este clímax se acudirá a las fábulas junto con la música como voz primordial para expresar los deseos, la distensión y la liberación de la mitad de la población, las mujeres. Esa rebeldía momentánea es expresada narrativamente por la música de tradición oral dentro de sus espacios y circunstancias. Sin embargo, hay que resaltar que la citación a la banda sonora en las entrevistas es casi nula, tanto por parte de los periodistas, como por parte de la directora. Esto es un hecho a resaltar debido a que la música es otro componente identitario del largometraje, pero la exteriorización pública de las cualidades del *film* se basa en los diferentes focos estilísticos y visuales expuestos.

La traducción simbólica de la identidad musical corre a cargo de la directora y Paloma Peñarrubia. La directora elige a Peñarrubia⁷ porque discurre profesionalmente por creaciones musicales para cine, publicidad y artes escénicas desde la depuración y mezcla de sonidos, junto la intervención de electrónica. Las facetas como compositora y arreglista, se caracterizan por las

⁷ Además, impulsa distintos proyectos personales como *Bromo*, el cual es un proyecto de artes digitales de carácter activista frente a la emergencia climática o *MAPA- Music, anthropology and landscapes-* de carácter documental y multimedia. También es co-fundadora del festival de mujeres electrónicas *FLAMA* (Paloma Peñarrubia, S.F).

confluencias sonoras de diferentes estilos, pero con el fuerte protagonismo de la música electrónica (Peñarrubia, s.f.). Además, junto con su faceta de arreglista para artistas que interpretan folklore, posee un acercamiento ideal a la música de tradición oral para el tratamiento musical en *Destello bravío*.

Pero la compositora malagueña en ese momento estaba con otro proyecto a la vez, por ello, decide pedir ayuda a otro compositor (Peñarrubia, 2023), aunque ella seguía teniendo el mayor peso en la creación e intervención musical de las partes del metraje que se pasarán a analizar posteriormente⁸. Dicho compositor es Alejandro Lévar, debido a que crea música y contenido para publicidad, artes escénicas y ambos han trabajado juntos la electrónica en el folk con diferentes artistas (Museo Carmen Thyssen Málaga, 2022). Así, ambos compositores comparten la creación de música para la publicidad y artes escénicas.

Peñarrubia comenta que el proceso de composición fue a partir de la llegada de la película montada, por tanto, simplemente tenía que trabajar sobre lo ya realizado (Peñarrubia, 2023). Considerar que esta estrategia de adhesión musical es una de las más frecuentes en el ámbito de la composición musical (Ruiz Antón, 2017). Tras ver la película juntos y tener conversaciones con la directora, tuvieron diálogos sobre comprender las tramas y otros caracteres nombrados y así, comprender cómo desarrollar la música. Las decisiones que tomaron fueron conforme a esa visualización y los fragmentos más insistidos por la directora (Peñarrubia, 2023). Esto cristaliza en tres vertientes de creación y participación: música original e intervención a piezas populares y a sonidos locales. Todas ellas conforman la banda sonora junto con el uso del silencio y el sonido ambiente, por ello, se pasa a describir la ubicación contextual dentro de la trama⁹.

Las piezas originales creadas son para ubicar a una generación en el espacio de la acción que se esté realizando, es decir, música diegética (boleros y pasodobles en la discoteca o electrónica fusionada con latín) como música de

⁸ Aunque la composición de piezas e intervención musical en las piezas y sonido ambiente sea un trabajo en equipo, la compositora formula y desarrolla las explicaciones preferentemente desde su punto de vista y momentáneamente hace referencias desde el plural, así la mayor parte de las explicaciones son en singular.

⁹ Tanto las piezas analizadas con su correspondiente momento del metraje, como el resto de la banda sonora se pueden encontrar en: <https://ringostack.com/es/movie/destello-bravio/113025>

las generaciones más jóvenes). Aunque el silencio invade una gran parte del metraje, existen otras piezas ejecutadas en directo en el momento de la grabación (música de procesión y pieza popular en una reunión de la asociación de mujeres) y nuevamente, usadas para ambientar el lugar donde sucede la acción, pero en las que no tienen intervención.

Componer tales piezas originales les ocupa una pequeña parte, pero será el tratamiento del sonido y de la música popular lo que más implicación conlleva. En concreto, la compositora malagueña define el tratamiento del sonido como «el diseño de sonido musical» (Peñarrubia, 2023). Concretamente significa que en ciertos momentos, el sonido natural es musicalizado, para aportar otra dimensión simbólica, como ya aplica en alguna composición original (tema original retro tecno o pasodoble). Para ello, les aplican un procesado de sonido para trabajar la construcción sonora tanto en el sonido ambiente, como a las piezas de tradición oral, pero sin ser evidente en términos de usos clásicos de la música con la narración. Por ello, la directora la comentaba: «Ainhoa quería evitar una banda sonora convencional, no quería nada melódico, ni narrativo, ni literal, ni muy musical, ni melodías muy reconocibles, iba buscando algo más abstracto» (Peñarrubia, 2023). Esta descripción se resume en transmitir en cada intervención una absorción continua para reflejar ese esoterismo y tensión creciente por los relatos inconclusos, pero a su vez, por el montaje cortante de la película cumple la desaparición musical y sonora de forma radical y sin previo aviso.

Consecuentemente, hubo una búsqueda de un lenguaje propio ya que, no había referencias, ni guías, por lo que hubo investigación, prueba y error. La elección final fue una electrónica disruptiva y abstracta. Estas características se aplicaron en los sonidos ambientes y en las piezas tradiciones por medio del procesado del sonido. Este sonido le llegaba a la compositora como *wild tracks* y a estas pistas en bruto, les aplicaba las herramientas tímbricas y texturales que ofrece la electrónica. Concretamente se usaban diferentes técnicas de sonido ultra procesado, como *rever*, diferentes tipos de *display* o *aging* y sintetizadores granulares. Todos ellos permiten la activación de parámetros sonoros como son afinar escalas y tonos y a su vez, estos los lleven a los compositores a crear melodías y armonías en una escala concreta o una sensación de una escala tonal (Peñarrubia, 2023). En suma, herramientas de la electrónica canalizadas

como material compositivo para alcanzar un color común en el momento de metraje específico y con ello, seguir aportando identidad al ambiente. De esta forma, observamos cuáles son los diálogos culturales a partir del cruce entre la estética pop y las tradiciones musicales (Ornar, 2017).

Para comprender este tratamiento musical y con ello, construcción identitaria sonora y paralelamente narrativa, se pasa a analizar cada momento del metraje donde intervino la compositora. La escena del canto de los grillos (56:30-57:00) y la de los perdigones (01:15:30-01:16:43), poseen una textura uniforme sobredimensionada al crear capas superpuestas sobre el propio sonido (Peñarrubia, 2023). Esto conlleva aumentar la sensación de tensión y misterio ante la soledad absoluta, ya que, son sonidos que se producen en la noche. Al mismo tiempo, la intervención principal de la compositora en estos casos es debido a, que son momentos donde se empieza a gestar el clímax narrativo.

La otra situación donde se tratar el sonido ambiente y con ello, muestra del fuerte peso de la identidad en la sociedad, son el sonido de los rezos de las mujeres en el Septenario de la Virgen (27:57- 28:37). En este acto religioso, el cual, es uno de los momentos del ciclo anual religioso más importante, el sonido de los rezos es casi indistinguible. Precisamente para hacerlos visibles y con ello, hacer paralelismo con la poca visibilidad de las mujeres en el plano, los revers y duplicación de capas sonoras extraídas de los rezos, permiten superponer a contratiempo las voces individuales de cada mujer (Peñarrubia, 2023). El resultado será un canon de voces electrónico, de textura opaca, heterogénea y psicodélica, que además es contrastada con un primer plano fijo de la Virgen. De esta forma, este sonido denso es reusado a través de manejar las opciones tímbricas y de texturas que aporta la electrónica.

Como la retahíla de rezos que entran y salen ininterrumpidamente, las sutiles salidas y entrada de las mujeres en el plano vistiendo y desvistiendo a la figura religiosa, subraya la simbología con la figura. La cual, consiste en el símil del sacrificio de la figura religiosa con las situaciones sociales y familiares de abnegación de las protagonistas, que muestran en algunos diálogos.

Antes de tratar en profundidad las piezas de tradición oral extremeñas, hay un elemento interpretativo en la música tradicional extremeña, que también es intervenido y prioritario en la trama. Se trata de resaltar el uso del rejincho. Este

aparece en una reunión en forma de sueño onírico entre las protagonistas y cuya escena determinará la narrativa de la historia (58:00-58:20).

García Matos (1944) define *rejincho* como aquel grito, cuyo fin es actuar como apoyo y guía para mantener el pulso, *tempo* etc. de la pieza que se está ejecutando¹⁰. Esta particularidad dentro del canto es convertida en tal por medio de aplicar reverberaciones a las risas. Esta reverberación es resultado de la superposición de las propias risas y la multiplicación de capas por cada entrada vocal y así, para generar un eco continuo. Una intervención basada en el respeto y prioridad del sonido originario desde el que trabaja para que no resulte edulcorado y aporte la capa simbólica (Peñarrubia, 2023). El resultado es hacer establecer un ambiente lúdico de la reunión. Añadir que en esta reunión está presente el dulce típico llamado *floreta*, el cual, está presente en toda aquella fiesta, celebración y evento del ciclo vital y anual, que determinan las relaciones sociales y funcionamiento económico de la sociedad.

Además, funcionalmente, la compositora define a esta escena como un modo de transición entre la propia secuencia, es decir, nuevamente de forma inconsciente la presencia del *rejincho*, se convierte en un momento de apoyo previo, pero en lugar de seguir cantando, será la inflexión cinematográfica frente a las consecuencias que vendrán de dicha reunión en el clímax narrativo de la trama simbólica (Peñarrubia, 2023). Así, este rasgo popular dentro del canto se convierte en un recurso estructural, junto con la simbología contextual del elemento gastronómico, para seguir reforzando el sueño de la escena anterior, pero en forma de merienda lisérgica. Una función de nexo conseguida si el espectador rellena el hilo de cada código visual y sonoro y con ello, alcanzar el impacto narrativo en la historia.

Como se ha comentado el otro ámbito donde intervienen los compositores es en las piezas de tradición oral extremeñas y que ocupan un espacio central en la trama, el cual, es el clímax. Las piezas elegidas son *Fandango extremeño* y *Jota de los aceituneros*. La compositora afirma que fue elección de la directora

¹⁰ Para acercarse a los trabajos de campo musicales en Extremadura, que marcaron la zona a principios de siglo XX, consultar los trabajos de Gil García (1956), García Matos y Crivillé y Bargalló (1982) y Capdevielle Borrella (1969).

tanto la selección de las piezas, como que sean intervenidas desde el folk electrónico.

Al igual que los fragmentos de sonido ambiente, también le llegó la grabación de las piezas a través de pistas independientes. Estas fueron grabadas por un lado, la parte instrumental en un estudio profesional con músicos y la parte vocal es interpretada por las propias protagonistas (Peñarrubia, 2023). Este último hecho revela por un lado que, la ejecución vocal de las mujeres del pueblo conlleva el conocimiento de los rasgos musicales de las piezas, pero la adaptación natural de los instrumentos a la recitación de las intérpretes no se ejerce en directo al estar grabado. No obstante, también es aceptable cierto artificio en un arte como el cinematográfico, al tratarse de en un compendio de lenguajes artísticos.

Junto con esta pista que les hacían llegar, otro elemento con lo que tuvo que trabajar en la intervención en las piezas es una referencia muy específica, que dio la directora: el neofolk de Rodrigo Cuevas. Este estilo significaba intervenir desde un respeto al sonido original y redefinir su significado y contexto propios para la escena (Peñarrubia, 2023). Así, la compositora trabaja desde una grabación específica y unas características sonoras.

Conglomera estas circunstancias desde un análisis musical previo. En este, se fija en la instrumentación, para pasar al siguiente paso, el cual, es de-construirla. Este adjetivo reiterado en la entrevista, para ella se traduce en mantener parcial o totalmente los elementos tímbricos instrumentales, estructurales, melódicos etc. para posteriormente utilizar y resaltar los rasgos, conforme al momento narrativo donde se encuentren. Concretamente esta acción clarifica que no consiste en desubicar la pieza, sino ampliar su sonoridad y así, hacer una versión electro folk basada en una descomposición de los elementos tradicionales. Esta forma la considera como la más cercana a mantener el sonido del pasado, ya que, si eliminás algunos de los elementos musicales citados, el resultado de la unión equilibrada de ambos se difuminan demasiado. Como muestra de ello, Peñarrubia indica: «Al partir de lo tradicional, hay que tratarlo con cariño y con conciencia y conservar esos elementos que se desestructuran y se reinventen para no perder la esencia folklórica» (Peñarrubia, 2023).

Conociendo ya el procedimiento y tratamiento a las piezas tradicionales, se procede al análisis de cada una de ellas en los momentos del metraje donde se ubican. *Jota de las aceituneras* aparece en una cena/reunión lisérgica como resultado de las decisiones tomadas hasta ahora en el transcurso de la narración (1:11:44-1:13:04). Como en la escena existen varios componentes que determinan el uso de la pieza se pasa a su explicación por separado.

Esta pieza popular se le suele ubicar en la comarca cacereña de Sierra de Gata, pero es tan conocida popularmente en toda la población extremeña, que prácticamente actúa como señal de identidad de toda la comunidad extremeña. A pesar de que en esta investigación no se tenga espacio para desarrollar los procesos de construcción de los cánones identitarios actuales, la identificación de la pieza a una comunidad probablemente sea resultado de un repertorio repetitivo en los grupos folklóricos actuales (Míguez, 2022).

Como cualquier otra jota se usa para entretenerte en momentos festivos y para socializar, especialmente, entre la franja de edad jóvenes (García, 1982). Específicamente, suele ser una pieza que tradicionalmente sería interpretada por mujeres jóvenes o mozas para hablar sobre las cualidades de los hombres más jóvenes y con ello futuras parejas, mientras ejercían la labor de recolección de las aceitunas¹¹. Este contexto es usado debido a que, compara la forma de usar la vara de trabajo con cómo les gustaría relacionarse con los hombres en la intimidad. Incluso se puede interpretar otro significado a la letra, ya que, puede ser gozar ese deseo fetichista del objeto por el verso *dale a la vara*. En consecuencia, la compositora presupone estos contenidos pícaros e indirectos de la letra como el motivo principal para reformular la pieza (Peñarrubia, 2023). Esta intuición demuestra que el análisis del contenido implícito es una herramienta necesaria para poder trabajar sobre los rasgos musicales de la pieza, pero no tiene una información precisa del contexto, ya que, la compositora es malagueña y con ello no ha sido socializada en el espacio social-cultural de pertenencia de la pieza.

La escena donde se encuentra dicha jota está visualmente construida desde el conocido plano de la Cena de los pobres de Buñuel (*Viridiana*, Luis Buñuel,

¹¹ Letra completa de la pieza popular *Jota de las aceituneras*: <https://folkloreestremeno.wordpress.com/2013/05/23/jotas-de-las-aceituneras/>

1961), y con ello, desde el género surrealista¹². Junto con esta referencia visual, se explora aquello que se había estado gestando durante la trama: expresar sin tapujos la liberación y exploración de sus propios deseos. Estos serán trasmitidos visualmente desde primeros planos a una autoexploración en sus propios cuerpos, por medio de gesticulaciones corporales conjuntas muy exageradas.

Para dar más veracidad a ese punto cumbre, la jota comentada es intervenida como se ha comentado anteriormente, manteniendo el compás, *tempo* y melodías, pero la instrumentación cambia respecto a la memoria musical compartida que posee el público extremeño. Esta instrumentación consiste en botella de anís, pandero y almirez, junto con las voces. La elección de la instrumentación es un acto de reubicar un sonido instrumental que se está recuperando y sustituyéndose por el sonido grandilocuente de rondallas. Acción que también podría ser un espejo inconsciente de la corriente de creaciones artísticas actuales de grupos musicales extremeños (Acetre, Cecilia Zango o El Gato con Jotas)¹³ desde el *revivalfolk*, ya que, se centran en esta recuperación e intervención electrónica del sonido instrumental tradicional.

Pero retomando el procedimiento compositivo sobre los instrumentos tradicionales desde la electrónica, en esta jota, se suma a la instrumentación nombrada otra línea de percusión electrónica. El resultado es subrayar la línea del ritmo, pero sin perder el foco de las voces cantando homofónicamente sin tratamiento. Además, los acentos rítmicos serán superpuestos con primeros planos del cuerpo de las protagonistas, produciéndose una exageración del cuerpo femenino. Este montaje música-imagen actúa para la compositora malagueña, como un código muy común, al presentarse como un videoclip que, permite invadir completamente toda la escena (Peñarrubia, 2023). Hacer hincapié en el ritmo permite acrecentar la doble lectura de la letra explicada, más concretamente con la acción del uso de la vara.

Para seguir reforzando la muestra del deseo, los breves momentos donde figuran sus voces serán sampleadas para convertirlas en gemidos, las cuales, habían

¹² Para una profundización sobre el valor simbólico de la música en *Viridiana* de Buñuel, véanse, entre otros, Sánchez Rodríguez, 2013, pp. 474-48.; Sánchez Rodríguez, 2020, pp. 411-422.

¹³ Para más información sobre las expresiones del folkelectrónico extremeño consultar los análisis de reseñas musicales periodísticas de Ayuso Dupérier (*El Periódico*, 25 de enero de 2025) y de Alonso de la Torre (*El Hoy Extremadura*, 15 de octubre de 2024).

estado reprimidas. En suma, el resultado conjunto es una parodia musical de la escena de *Viridiana*, pero el deseo femenino está en primer plano desde la desinhibición y con la asociación que debe hacer el espectador del contexto de la letra de la pieza con la expresión visual.

Aunque termine la secuencia anterior, no finaliza simbólicamente hasta el plano general del pueblo con unas luces rojas (1:19:43-1:20:09), ya que, la misma pieza continúa en este plano general y con ello, nos define que se ha tratado de una reunión determinante en las vidas individuales de las protagonistas. Nuevamente cumple la función emotiva anterior, pero en esta escena la pieza pasa a ser extra-diegética. En este caso solo se mantiene la instrumentación comentada y es por ello que permite, junto con el compás, identificarla. Pero, por supuesto, supone para el espectador, el ejercicio de recordar el ritmo anterior y asociar que esta escena es una prolongación o consecuencia de la anterior.

En concreto, en esta escena el ritmo homogéneo generado por la percusión es pasado por un filtro electrónico de eco. Este nuevo recurso electrónico se comporta como una reverberación de la toma de decisión de la secuencia anterior. Cuyas consecuencias en el arco interpretativo de las protagonistas, se muestran en esta escena en forma de tomar las calles con una procesión solo de mujeres, la cual, va encaminada en busca de ese tren que les guíe a nuevos lugares ante el silbido sutil del tren entremezclado con la percusión. Para Peñarrubia esta escena también se comporta como: «un momento más íntimo, realmente es un eco de la fiesta pasada que los acompaña esa energía. Vuelven de ese ritual con esa energía a cada pero mucho más simplificado porque queremos trasmitir un momento más cercano e íntimo» (Peñarrubia, 2023). Sin embargo, estos ecos se quedarán en un sueño, ya que, finaliza esta secuencia musical, la defino de esta forma porque es vertebrada por la música, con un plano de flores muertas.

En definitiva, a esta jota se le aplica una relectura al proyectarla no desde buscar la contextualización original de la vinculación sentimental con un hombre, sino codificándola con el resto de las referencias visuales y cinematográficas y así pase a convertirse en un espacio de búsqueda del deseo personal, manifestarlo y llevarlo a cabo.

No obstante, esta simbología tan imbricada en la comprensión de la trama y arco narrativo de los personajes no se produce de forma completa al exterior. Solo tiene un efecto dentro del público extremeño, los cuales, comparten y conocen los códigos simbólicos de la canción. Esto respondearía la existencia de críticas negativas cinematográficas. Ejemplo de ello: «La merienda lisérgica a ritmo de la folclórica jota de las aceituneras, escena cuya inclusión es difícilmente enlazable con el resto de la película si no es por oposición al yugo narrado durante el resto de la cinta» (Espinof, 2023). Así la película y la canción las definen como algo fuera de lugar, porque se quedan en el significante y no en el significado.

Fandango extremeño es la otra pieza escogida por la directora, la cual, se vincula e identifica con Villanueva del Fresno y se encuentra en un momento del largometraje determinante para la única protagonista joven (1:20:28-1:20:52). Comparte con la anterior la popularidad en la totalidad de la población extremeña. Viene del vocablo portugués *fado*, por ello justifica que la mayoría de los fandangos extremeños se localizan en la zona limítrofe con Portugal, tienen movimientos coreográficos jotesco, comparten la subdivisión ternaria de la jota, su estructura (copla-estribillo) se ajusta a la cuarteta octosílaba, con las variantes correspondientes en función de las diversas posibilidades de ampliación melódica por repetición (Durán y Domínguez, 1992: 63-64).

Además, por el contenido de la letra es una pieza que la suele interpretar las mujeres, ya que, son descripciones orientadas al alago. Más concretamente el texto relata apreciarse a uno mismo, desde la descripción de irse engalanando con el nombramiento de trajes y alhajas tradicionales (collar de puntillas, galapera y pendientes de lazo) y cuyo resultado final es compararse con la Reina (García, 2000).

Precisamente por este contenido textual, este fandango se aplica en una escena muy violenta visualmente y así, generar contraste. En la escena, Cita camina semidesnuda por la carretera desde un plano general, tras ser abandonada en una fiesta y tiene que volver al pueblo sola. Por ello, usar dicha canción popular es poner en énfasis el respeto, valor a uno mismo y la libertad individual, tras pasar un límite moral por un abuso.

Pero hay que aclarar que, la parte de la letra seleccionada para la escena es la más conocida, debido a que la elección de dinámicas vocales tan débiles, que no permitiría reconocer la letra. Sin embargo, en cuanto el público específico referido identifica una de las palabras de los versos, completa y ubica automáticamente el resto del texto y la pieza y con ello, cobra el sentido emocional y simbólico explicado en la escena. De nuevo, la pieza popular está cumpliendo con otro despertar, pero en este caso de la población más joven.

La pieza también fue grabada en un estudio profesional e interpretada vocalmente por el mismo grupo de mujeres (Peñarrubia, 2023). Continúa el desplazar el sonido tan elaborado y edulcorado de rondallas, al acudir en este caso al instrumento más natural y básico como es la voz. El hecho de que el grupo de mujeres protagonistas no aparezcan en pantalla, pero estén sus voces cantando homofónicamente y que la compositora escasamente tuviera que intervenir en duplicar una sola capa vocal, resalta más aún las sutiles dinámicas en una escena tan escéptica.

Otro ejemplo de la importancia sobre acudir a un repertorio popular en el imaginario de una población es utilizar otra canción popular en las presentaciones de la promoción. Así, se extiende a otra dimensión fuera de la película, aunque de forma forzada porque comentan en una entrevista, que les dijeron a las protagonistas que cantaran *La jota de la uva* cuando estuvieran en el escenario de presentación. El caluroso recibimiento de los periodistas, ante tal muestra de exotismo musical, sería subrayado con una contrafacta, al usar la misma melodía que acaban de interpretar, pero cantándola con el texto usado en la presentación de la película (*Puerta con Puerta*. Canal Extremadura, 2022).

5. Conclusiones

En *Destello bravío*, las piezas de tradición oral corporizan el deseo femenino de forma audible y con ello, serán la voz de los sentimientos de mujeres, que no se pueden expresarse o comportarse como desean por diferentes circunstancias. Para ello, se acude a los recursos simbólicos de elementos visuales y musicales, que forman parte de un imaginario. Aunque estos clichés musicales populares están encaminados hacia la vinculación emocional con el público extremeño,

al establecer asociaciones reconocibles para que el espectador complete nuevos significados a los relatos mezclados entre la fábula, lo exótérico lo telúrico y mágico, convierte la experiencia compartida como un acto hegemónico en el largometraje.

En la parte visual y narrativa se acude a datos propios del lugar, que se escapan fuera de los clichés, pero en el caso de la música consiste en un repertorio reconocido. Seguir un canon musical contribuye a reforzar la identidad de una comunidad y con ello, asegurar un modelo identitario, pero sin cambiar el patrón (Pérez-Borrajo y Matas, 2023). También implica no tomar conciencia más allá del imaginario popular y no optar por medidas como puede ser investigar y documentarse del patrimonio musical popular de la comarca a retratar.

La revisitación de un legado musical basado en mantener la sonoridad tradicional desde las elecciones de la instrumentación, pero incorporando la electrónica. Por ello, la dimensión de de-construir las piezas populares ante la intervención de la electrónica, se convierte en una respuesta al mensaje original y con ello, adaptarlas a las necesidades de la obra cinematográfica. En consonancia a la reiteración de la identidad desde elementos propios del lugar, el sonido ambiente también es musicalizado desde la intervención musical, para actuar como capa emocional de las protagonistas.

Por tanto, la relectura desde la electrónica, junto con los códigos visuales simbólicos comentados, aporta un valor de realismo integral en el cine e integra las problemáticas del contexto social. Desde otra lectura, la música popular en el cine también responde a los movimientos reivindicativos para tomar conciencia sobre las estructuras sociales existentes y como una forma de preservación adaptándolo a la actualidad. Por ello, la ópera prima de la directora extremeña permite vislumbrar la formulación y convivencia entre diferentes tiempos. En definitiva, recurrir a la utopía de la verosimilitud identitaria en el cine es muy complejo e imperfecto en cuanto al hecho de establecer otros caracteres compartidos. Aunque un terreno sumamente muy rico en formulaciones de aristas a cuestionar y en discusiones polisémicas sobre las construcciones de identidad compartida.

Referencias bibliográficas

- ALONSO DE LA TORRE, Juan Ramón (2024), «Qué suene Extremadura», *El Periódico de Extremadura*, 12 de enero, pp. 10-12.
- AYUSO DUPÈRIER, David (2023), «Una región se construye de su arte, no de llevar una bandera», *El Hoy Extremadura*, 25 de noviembre, pp. 14-16.
- CABREJO COBIÁN, José Carlos (2021), «César Moro y Luis Buñuel: cuerpo y surrealismo en la poesía y el cine» (Tesis Doctoral), Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CAPDEVIELLE BORRELLA, Ángela (1969). *Cancionero de Cáceres y su provincia*, Cáceres: Diputación Provincial de Cáceres.
- DURÁN RUIZ, Emilio y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Emilia (1992), «Bailes Populares», en *La gran enciclopedia extremeña* (Tomo II, pp. 63-64) [Director: Mayáns Joffre, Francisco], Mérida: Ediciones extremeñas.
- FERRER RIZO, Esther (2024), «El testimonio en el documental español dirigido por mujeres sobre violencia contra las mujeres (2010–2022)», *SERIARTE. Revista científica De Series Televisivas Y Arte Audiovisual*, vol. 5, pp. 56–87. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v5i.16383>
- FRAILE PRIETO, Teresa (2004), *Funciones de la música en el cine. Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones* (Trabajo de Grado), Salamanca: Universidad de Salamanca. <https://bit.ly/3LTw7gl>
- GARCÍA MATOS, Manuel (1944/ 2000), *Lírica popular de la Alta Extremadura*, Badajoz: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- GARCÍA MATOS, Manuel (1982), *Cancionero popular de la provincia de Cáceres. Lírica popular de la Alta Extremadura*, Barcelona: Instituto Español de Musicología, Conserjería de Cultura de la Junta regional de Extremadura.
- GIL GARCÍA, Bonifacio (1956), *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región*, Badajoz: Diputación Provincial.
- GONZÁLEZ-VARGA, Marina (2020), «Revival Folk y canción popular en el Proceso de Reconstrucción de Identidades de género», en ZATAPA CASTILLO, María Ángeles, YELO CANO, Juan Jesús y BOTELLA NICOLÁS, Ana María (eds.), *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 101-111.
- GONZÁLEZ-VARGA, Marina y PENA-CASTRO, María Jesús (2024), «Performing Gender in Late Spanish Folk Revival», *Journal of World Popular Music*, vol. 1, nº 11, pp. 22-48.
- LÁZARO SÁNCHEZ, Marcos (2022), «SEÑOR CUERDA SUS PELÍCULAS SON CONTINGENTES, PERO USTED ES NECESARIO. Análisis sociológico de los personajes en la Trilogía del surrealismo» (Tesis Doctoral), Zaragoza: Universidad de Zaragoza. <https://zaguan.unizar.es/record/124971/files/TAZ-TFG-2022-4225.pdf?version=1>

- LEÓN SÁENZ, Alberto (2021), «Destello Bravío la magia de la España rural, la crudeza del cine de autor», *Cameraman: Revista técnica cinematográfica*, nº 112, pp. 16-23.
- MATEU, Fran (2024), «La representación del terror rural en las artes audiovisuales, Área Abierta», *Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, vol. 24, nº 2, pp. 73-88.
- MENDIETA, Erios (2024), «Humor e intertextualidad para construir un 'contrarrelato' y subvertir lo real lo fantástico en clave estética y discusiva en *Destello bravío* (2021)», en ROAS, David, DEL REY CABERO, Enrique y LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro (coords.), *Creadoras de monstruos: lo fantástico en la obra de autoras españolas actuales (cine, tv y cómic)*, Santander: Shangrila Ediciones, pp. 174-223.
- MÍGUEZ SANTA CRUZ, Ana (2022), «Fantasmas del lejano Oriente. Mitología y plasmaciones en la serie "Folklore" de HBO», *SERIARTE. Revista científica de series televisivas y arte audiovisual*, 1, pp. 115–137. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v1i.13599>
- MONTOYA RUBIO, Juan Carlos, (2019), «AMANECE, QUE NO ES POCO (At least, it's dawning, 1989) and >su<ruralism< in Spanish cinema through music», *Musikpraxis im Film*, nº 14, pp. 91-120. <https://kbzf.journals.gucosa.de/kbzf/article/view/48/32>
- ORNAR CORRADO, José (2017), «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. El pop y el folklore van al cine. Notas sobre Ramón Ayala», *LIS. Letra. Imagen. Sonido*, nº 9, pp. 83-100.
- PÉREZ-BORRAJO, Aarón y MATAS DE ÍSCAR, Irene (2022), «Experimentación musical a partir del empleo de simbología de filiación nacional. Baiuca: electrónica y música tradicional gallega», *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 25, pp. 227-244. <https://dx.doi.org/10.5209/madr.90533>. Ediciones Complutenses. pp. 227-244
- RUIZ ANTÓN, Vicente J. (2017), «Consideraciones metodológicas y conceptuales en el análisis de la música aplicada de José Nieto», pp. 35-46, en Ruiz Antón, Vicente J. (2017), *José Nieto: recursos compositivos. El documental, motor creativo en su filmografía de ficción*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia (2013), «Las referencias artísticas y musicales en el cine español de los años sesenta: el caso de *Viridiana* (1961, Luis Buñuel)», en CAMARERO CALANDRIA, María Emma y MARCOS RAMOS, María (coords.), *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: de los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI, [celebrado en] Salamanca, 26-28 de junio de 2013*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 474-484.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia (2020). «"Et incarnatus est": La transformación funcional de la Misa en Si menor de Johann Sebastian Bach en *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961)», en PÉREZ GARCÍA, Álvaro, CORBACHO-VALENCIA, Juan Manuel y SELFA I SASTRE, Moisés (coords.), *Las bellas artes hoy*, Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 411-422.

Referencias electrónicas

- Castilla-La Mancha Media, «Entrevista a Ainhoa Rodríguez, directora de *Destello Bravío*». En: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fdxk59FyUKg>> (fecha de consulta: 10-11-2021)
- Cinemagavia, «Destello Bravío. Días de Cine TVE». En: <https://www.youtube.com/watch?v=ZH_KbelMwOI> (fecha de consulta: 19-06-2022)
- Encuentra tu banda sonora, «Escucha Destello bravío». En: <<https://ringostack.com/es/movie/destello-bravio/113025>> (fecha de consulta: 23-10-2022)
- Espinof, «Destello bravío: insólita ópera prima española que conecta twin peaks, Extremadura y la España Vaciada». En: <<https://www.espinof.com/criticas/destello-bravio-insolita-oper-prima-espanola-que-conecta-twin-peaks-extremadura-espana-vacia-clave-femenina>> (fecha de consulta: 12-04-2023).
- Film at Lincoln Center, «Destello Bravío Q&A with Ainhoa Rodríguez». En: <<https://www.youtube.com/watch?v=AljBu0JneGM&list=FLOR2bh2smcIUI9g-YO0hQoA&index=6&t=1s>> (fecha de consulta: 07-07-2023)
- Filmin, «Destello bravío». En: <<https://www.filmin.es/pelicula/destello-bravio#extras>> (fecha de consulta: 23-10-2022)
- Museo CarmenThysseN, «Acción cultural». En: <<https://www.carmenthyssenmalaga.org/visita-educativa/tangentes-experiencias-danza>> (fecha de consulta: 23-10-2022)
- Peñarrubia, Paloma (s.f.), «Bio». En: <<https://xn--palomapearrubia-5qb.com/wp-content/uploads/PALOMA-PENARRUBIA 2023 DESCARGABLE.pdf>> (fecha de consulta: 27-07-2024)
- Puerta con Puerta. Canal Extremadura, «De amas de casa en Puebla de la Reina a actrices en el Festival de Cine de Málaga». En: <<https://www.youtube.com/watch?v=A9xd8h7sn6Q&list=FLOR2bh2smcIUI9g-YO0hQoA&index=2>> (fecha de consulta: 17-07-2022)
- Revista Encuadres, «DESTELLO BRAVÍO de Ainhoa Rodríguez». En: <<https://www.youtube.com/watch?v=LTkLO4-jG-c>> (fecha de consulta: 29-11-2022)
- Rodríguez, Ainhoa (s.f.), «Tentación Cabiria». En: <<https://www.tentacioncabiria.com/bio/>> (fecha de consulta: 10-11-2022)

Comunicación personal

Peñarrubia, Paloma, (2023), *Entrevista personal*, [entrevista], Videollamada, 9 de julio.