

Matemáticas, física y magia. Un diálogo sobre música y cine con José Nieto

Mathematics, Physics and magic. A dialogue about music and cinema with José Nieto

Guillermo López Aliaga

Centro de Investigación en Artes (CíA)
Universidad Miguel Hernández de Elche, España
guillermo.lopeza@umh.es

Resumen:

Diálogo con el célebre compositor de música para cine José Nieto, uno de los profesionales más laureados y respetados de la cinematografía española. Con una formación en el campo musical eminentemente autodidacta, comienza su prolífica carrera a comienzos de los años sesenta en conjuntos de jazz y orquestas, pasando posteriormente a realizar arreglos para numerosos grupos de gran prestigio en discográficas como Zafiro o Columbia. Su debut en el campo cinematográfico se produjo en el año 1970 y, desde entonces, en sus más de noventa películas y series ha trabajado a las órdenes de directores como Jaime de Armiñán, Juan Antonio Bardem, Josefina Molina, Manuel Gutiérrez Aragón, Vicente Aranda, Fernando Colomo, Imanol Uribe, Pilar Miró o José Luis Cuerda, entre otros muchos. Además de su espectacular trayectoria en el ámbito de la creación musical, Nieto ha dedicado también gran parte de su carrera a la pedagogía, impartiendo docencia en algunos de los centros de enseñanza más reconocidos de nuestro país. Un viaje apasionante en el que conoceremos las visiones y vivencias de este extraordinario artista.

Abstract:

Dialogue with the famous film music composer José Nieto, one of the most awarded and respected professionals in Spanish cinematography. With eminently self-taught training in the musical field, he began his prolific career in the early sixties in jazz ensembles and orchestras, later going on to make arrangements for numerous highly prestigious groups on record labels such as Zafiro or Columbia. His debut in the cinematographic field occurred in 1970, and since then, in his more than ninety films and series he has worked under the orders of directors such as Jaime de Armiñán, Juan Antonio Bardem, Josefina Molina, Manuel Gutiérrez Aragón, Vicente Aranda, Fernando Colomo, Imanol Uribe, Pilar Miró or José Luis Cuerda, among many others. In addition to his spectacular career in the field of musical creation, Nieto has also dedicated a large part of his career to pedagogy, teaching in some of the most renowned educational centers in our country. An exciting journey in which we will learn about the visions and experiences of this extraordinary artist.

Palabras clave: Música; Películas; Historia; Cinematografía; José Nieto.

Keywords: Music; Films; History; Cinematography; José Nieto.

1. Introducción

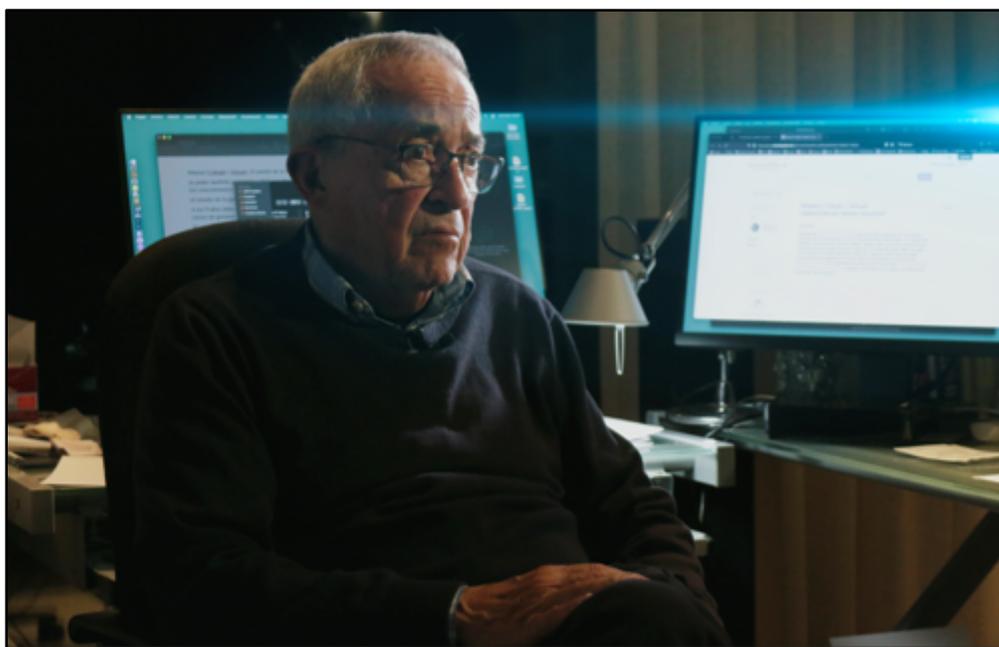
Ángel José Nieto González es uno de los compositores de música para cine más laureados, reconocidos y respetados de la cinematografía española. Desde su más tierna infancia tuvo inquietudes musicales, pero fue en su etapa adolescente, cuando decidió dejar los estudios de telecomunicaciones y dedicarse de lleno a su gran pasión. En su vertiente de compositor de música para cine, a lo largo de su carrera ha participado en más de noventa películas, trabajando a las órdenes de los directores/as más célebres de nuestro cine, entre los que destacan algunas personalidades insignes como Jaime de Armiñán, Juan Antonio Bardem, Josefina Molina, José Luis Borau, Miguel Picazo, Manuel Gutiérrez Aragón, Vicente Aranda, Fernando Colomo, Imanol Uribe, Pilar Miró o José Luis Cuerda, entre otros muchos.

Con una formación eminentemente autodidacta, comienza su andadura profesional como músico de Jazz, trabajando en diversos clubs, y como arreglista de algunos de los artistas más reconocidos de la época como Salomé, Massiel, Marisol, Aguaviva o Vainica Doble. Asimismo, ha realizado multitud de trabajos para otros campos artísticos como el teatro o el ballet. Sin embargo, desde su debut en la industria cinematográfica española a comienzos de los setenta, pasaría a convertirse en un indiscutible referente en las producciones realizadas en esos años. Podemos encontrar un incontable número de sus composiciones para la gran pantalla a lo largo de las décadas de los setenta, ochenta, noventa del siglo pasado y la primera década del actual siglo.

Durante estos años desarrolla su actividad profesional, realizando composiciones musicales para títulos tan emblemáticos de nuestro cine y televisión como *El amor del capitán Brando* (1974), *Truhanes* (1983), *Teresa de Jesús* (1984), *Si te dicen que caí* (1989), *Esquilache* (1989), *Amanece, que no es poco* (1989), *Amantes* (1991), *Intruso* (1993), *Días contados* (1994), *El perro del hortelano* (1996), *Libertarias* (1996) *Bwana* (1996), *Juana la Loca* (2001) o *Carmen* (2003), entre muchos otros.

En cuanto a los reconocimientos y premios obtenidos a lo largo de su prolífica carrera, cabe destacar que ha estado once veces nominado al Premio

Goya a la Mejor Música Original, galardón que ha conseguido en seis ocasiones (*El bosque animado*, *Lo más natural*, *El rey pasmado*, *El maestro de esgrima*, *La pasión turca* y *Sé quién eres*). Asimismo, ha sido condecorado con distinguidos galardones como el Premio Nacional de Cinematografía (2000), fundamentalmente por el trabajo de investigación sobre los músicos de cine de la posguerra Manuel Parada, Juan Quintero y Jesús García Leoz, el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos – galardón que ha obtenido en tres ocasiones –, la Espiga de Oro en la 41 Semana Internacional de Cine de Valladolid o el Premio de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música a mejor álbum de banda sonora de película, el cual ha obtenido en dos ocasiones.



F1. Pepe Nieto durante la realización de la entrevista. Fuente: JJ Salsoso

Defensor incondicional de la música como medio de comunicación, en su trayectoria profesional también es preciso resaltar su labor en el campo de la enseñanza. Ha impartido docencia en algunas de las más importantes escuelas de cine y conservatorios de música de nuestro país como la Escuela de Cine y Audiovisuales de Madrid (ECAM), donde dirigió el departamento de sonido entre 1996 y 2010, la Escuela Superior de Cine y Audiovisual de Cataluña (ESCAC) o el Conservatorio del Liceo de Barcelona.

Durante un diálogo de dos horas, Nieto compartió con nosotros un viaje por su dilatada trayectoria en el campo de la música, relatando experiencias y anécdotas de la creación de algunos de los más importantes títulos en la historia del cine español, así como sus teorías y conocimientos sobre este campo, uno de los más importantes a nivel comunicativo en la creación de cualquier obra cinematográfica.

2. Etapa formativa y comienzos en el mundo profesional

¿Cuándo y cómo decides dedicarte al campo de la música?

Es muy curioso porque, ahora que estoy haciendo un proyecto de investigación sobre los músicos de los años sesenta, setenta y ochenta, una de las cosas que más me está cautivando es saber cómo empieza la gente. A todos se les pregunta cómo o por qué se hicieron músicos y es realmente lo interesante. Muchos de ellos crecen en un ambiente propicio para la música o con familiares que se dedican a ello, lo que te hace entender de dónde puede venirles, pero en mi caso, no hay nada absolutamente. Simplemente me gustaba la música y desde muy pequeño me sentí fascinado por ella. Recuerdo que ponía la radio cuando era niño y me pasaba horas oyéndola y fingiendo que dirigía una orquesta. No tuve ningún antecedente musical en mi familia. Al contrario, cuando yo decía en mi casa que me gustaba la música, me decían que no se podía ser músico (risas). Fíjate, yo recuerdo la pesadilla que eran para mí las horas de estudio, no me interesaba absolutamente nada. Yo empecé a estudiar para ser ingeniero en telecomunicaciones y, cuando me ponía delante de los libros, me daba cuenta de que había pasado el tiempo, no había leído nada y tenía hojas y hojas de papel con instrumentos de música dibujados. En un momento determinado de mi vida decidí que, le pesara a quien le pesara y cayera quien cayera, hasta ahí había llegado. Es una historia muy bonita. Recuerdo que, haciendo un examen para ingresar en la escuela de ingenieros de telecomunicaciones, con un problema delante de aquellos que había que resolver sobre hidráulica, en el cual había que calcular cuánto tardaba en llenarse un depósito con un caudal determinado y con un desagüe establecido, me pasó una cosa muy

curiosa; leí aquel planteamiento de examen y, de repente, es como si me viera yo a mí mismo desde arriba y me pregunté qué estaba haciendo yo allí. Pensé, primero, si quiero llenar el depósito, cierro el desagüe, pero es que, además, ¿a mí que me importa? Y puse en el propio examen, como forma de quemar las naves, “¿a mí qué me importa?”, me levanté y me fui a la calle feliz como una perdiz, pensando en que me había quitado un peso de encima. Fue una absoluta liberación.

Tengo entendido que tu formación en el ámbito musical fue mayoritariamente autodidacta, aunque al comienzo de tu carrera sí recibiste algunas clases.

Una vez que decidí dejar los estudios y dedicarme a la música, a través de mi padre que tenía una imprenta y conocía al padre de Augusto Algueró, quien regentaba una editorial de música, y trabajaban juntos, tuve la ocasión de contactar con el único profesor reglado que he tenido, Enrique Llácer Soler, conocido profesionalmente como “Regolí”, con el que empecé a recibir clases de batería. Sin embargo, esto fue lo único, el resto, todo lo relativo a la orquestación, arreglos, armonía, composición y todas estas cosas, no tengo ningún estudio reglado. Además, con el hándicap de que en aquella época era prácticamente imposible encontrar en España métodos de armonía y orquestación norteamericana, incluso discos, era muy difícil encontrar discos de jazz. Si tenías un amigo que tuviera otro amigo que fuera piloto de Iberia, o algo así, y traía discos, te los podía prestar, pero era francamente complicado. ¡Era todo un rito! Yo tenía un vecino que tenía un amigo así y recuerdo que me iba a su casa solo a oír discos de jazz con él y nos pasábamos horas y horas. Yo me fui haciendo con algún método de orquestación norteamericano de la Berkley y todas estas cosas, y bueno, digamos que yo iba estudiando lo que iba necesitando para trabajar, es decir, si necesitaba algo concreto, lo buscaba, lo aprendía y lo aplicaba. Realmente mi aprendizaje se ha basado en escribir y tener la suerte al día siguiente de poder oírlo tocado y, si no eres idiota, sabías en lo que te habías equivocado y en lo que no, lo que sonaba bien y lo que sonaba mal. Escribir todos los días y

tener la ocasión de ir al estudio con músicos buenísimos que lo tocaban y podías oírlo fue una formación empírica que, para los chicos/as de hoy en día, es muy difícil de tener.

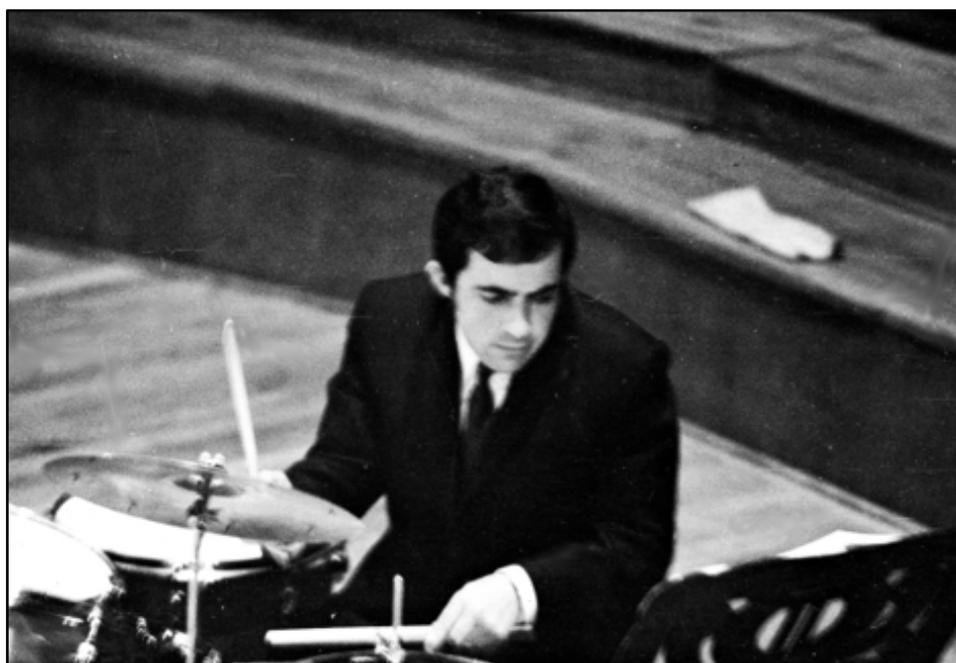
Si no me equivoco, tuviste un profesor que te dijo que la música no era lo tuyo, ¡vaya ojo tuvo! (risas)

Sí, un profesor del conservatorio, porque mis padres me dejaron ir cuando aprobé la reválida de cuarto. Ir al conservatorio fue como hacer un viaje en el tiempo al siglo XIX. Hice primero de solfeo y, en segundo, volvemos a lo mismo, lo que me enseñaban allí no me interesaba en absoluto. Un día, un profesor, como no me sabía la lección, me dijo: “Desde luego, esto de la música no es para ti”. He de decir que era una bellísima persona y que, años después, apareció en un concierto de música de cine que yo dirigía y vino a verme y me dijo: “Qué vista tuve, qué barbaridad, no se me olvida lo que te dije” (risas). Era un ser humano extraordinario.

Empezaste tocando la batería, ¿por qué te decidiste por este instrumento?

Siempre me gustó. De pequeño pedí a los Reyes Magos una batería. Me pasaba horas y horas tocándola, acompañado de la radio. No sé por qué, igual que no sé por qué me gustaba la música. Empecé con un profesor que me enseñó a tocarla y hay una anécdota muy graciosa también. Cuando lo conocí por primera vez y le indiqué que me gustaba mucho la batería y que quería tocar jazz, él me dijo: “Anda que no tienes tú que romper pantalones acompañando pasodobles antes de que puedas tocar jazz”, y al año o año y medio yo estaba tocando jazz todas las noches en el Bourbon Street, con un grupo de músicos. Estuvimos durante unos cinco años y todas las noches, de once a tres de la mañana, tocábamos jazz. La mejor experiencia de mi vida siempre ha sido tocar delante del público y, sobre todo, algo como el jazz, que es un género que no está controlado por una partitura, sino que la reacción del público depende de lo que tú hagas, algo que te hace aprender a comunicarte con el público. A mí eso me parece una lección absolutamente

extraordinaria. Tiempo después de haberlo dejado, cuando ya había empezado a hacer arreglos para discográficas, ya que con ese trabajo el horario de un club de jazz era absolutamente incompatible, Juan Carlos Calderón y Vlady Bas me propusieron ir a tocar unos días a un club que estaba en la cuesta de Santo Domingo y me apunté. En aquel club, como en tantos otros, nos pidieron que tocáramos jazz facilito para la gente. Nos hacían tocar Bossanova, Take Five y todas estas cosas que nos aburrían tanto. Recuerdo un sábado, en el que nosotros estábamos tocando aburridísimos en el club, que estaba lleno, y el público no nos hacía ningún caso. Terminamos de tocar un tema y pensamos que, si nadie nos estaba haciendo ni caso, podíamos tocar un tema que nos apeteciera a nosotros y empezamos a tocar free jazz. A los diez minutos, la gente estaba callada, absorta en lo que estábamos tocando.



F 2. Pepe Nieto tocando la batería. Fuente: Pepe Nieto

Empezaste a trabajar con los grandes de la época, Juan Carlos Calderón, Vlady Bas o Pedro Iturralde.

¡Así es! El grupo con el que tocaba en el club estaba formado por Vlady Bas, José Chenoll, que tocaba el trombón, Joe Moro, que era uno de los mejores trompetas que había en aquel momento, Juan Carlos Calderón al piano, los

bajistas, que cambiaron, pero todos eran buenísimos, Santiago Pérez, Carlos Casanovas, José Luis García y, finalmente, empezamos a trabajar con un contrabajista americano que estaba en la orquesta de RTVE, David Thomas, que aunque estaba en la plantilla de la orquesta sinfónica, era un jazzista fantástico. No sé cómo contactamos con él, pero empezamos a colaborar, sobre todo, porque en aquella época solo tocábamos free jazz, que consistía en salir a tocar sin tener nada preparado ni ensayado. Empezaba uno, bajo o piano, y los demás le íbamos siguiendo. Les decíamos que nos avisaran cuando quedaran veinte minutos para acabar la actuación, y nos hacían señas, ya que teníamos que preparar un final sobre la marcha. Fue un proceso creativo, de carácter colectivo, increíble, una de las experiencias más importantes de mi vida y de las que más he aprendido. Mucha de la música que he hecho después tiene que ver con lo que viví en esa época.



F3. Pepe Nieto en un ensayo con la Orquesta Sinfónica de RTVE. Fuente: Pepe Nieto

Después de tu paso por el club, comienzas a hacer arreglos para muchos grupos famosos de la época.

Sí, por la tarde trabajaba en un club de baile para universitarios. Ten en cuenta que hablamos de una época en la que la única forma de ir a bailar era en un sitio donde hubiera una orquesta, dado que no existían las discotecas.

Allí empecé con otro grupo, formado por algunos músicos con los que luego tocaba también por la noche, solo que en este caso tocábamos música de baile. Al poco tiempo, el dueño de ese local abrió otro local más grande y me dijo si quería formar una orquesta, y lo hice. Ahí fue cuando empecé a experimentar y hacer arreglos. Ocurrió que, al cabo de un tiempo, al terminar de tocar una tarde, se acercó una señorita y me preguntó si quería trabajar de arreglista en la discográfica Zafiro y le dije que sí. Ella era MarynÍ Callejo, productora y directora musical de aquel sello, y ahí empecé a trabajar haciendo arreglos para diferentes cantantes entre los que estaba Massiel, Los Relámpagos o Salomé, solo por citar algunos. Después de trabajar allí, me llamaron de Discos Columbia, ya que yo no tenía exclusividad. Hice algunos arreglos para ellos y me contrataron fijo. A esa discográfica llevé a artistas como Vainica Doble, Nuevos Horizontes o Los Tickets. A partir de un determinado momento yo también empecé a componer música para los discos, no solo hacer arreglos. Empecé a hacer temas para cantantes, sobre todo para el grupo Aguaviva. A partir de ese momento estuve concentrado en hacer música para cine, teatro, ballet, y también en el campo de la enseñanza.

¿Existen diferencias entre componer música para una obra de teatro o para una película cinematográfica?

Conceptualmente no, lo que varía es la mecánica. En teatro no puedes ajustar un fragmento musical a una escena, porque esta no está fijada en un soporte y un día puede durar un tiempo y al día siguiente otro distinto. En el teatro puede pasar de todo, y yo he visto hasta caerse un foco. La mecánica es lo que difiere, pero el concepto de aplicar música a una narración es exactamente el mismo.

3. Llegada y experiencias en el campo cinematográfico

Tu llegada al campo del cine se produjo a través de Vainica Doble.

Así es, me pidieron un arreglo y, como una era la cuñada de Armiñán, me comentaron que Jaime les había pedido que me preguntaran si quería hacer

la música de *La Lola, dicen que no vive sola* (1970). Colaboré en un par de películas más con él y después me llamó Juan Antonio Bardem para la película *El poder del deseo* (1975), porque había oído un concierto sinfónico que estrené con la orquesta de RTVE que se llamaba *Concierto para quinteto de jazz y orquesta*, en el que tocábamos nosotros mismos, Vlady, Iturralde, Moro, David Thomas y yo. A partir de ahí empiezo a tener cada vez más trabajo en el campo del cine y, por supuesto, a meterme más en este medio, en aspectos concretos del mismo como el montaje. En seguida me di cuenta de que, si quería hacer música para cine, tenía que saber de cine. Hubo un antes y un después en esta etapa, que fue mi participación en la serie dirigida por Josefina Molina, *Teresa de Jesús* (1983). Ahí, por primera vez, tuve la oportunidad de conseguir que se cambiara un montaje en función de lo que la música tenía que resolver. Yo me iba por la mañana con Josefina, sin estar la montadora, me enseñaba secuencias y comentábamos cuestiones sobre la música. Recuerdo que un día le dije que para que la música funcionara bien había que cambiar una cuestión de montaje y me hizo caso. Hay una frase célebre de Josefina, que está en el prólogo del último libro que he escrito, que dice: “Ay, Pepito, si yo supiera música, haría mejor cine” (risas). Es verdad que después de esta experiencia, no volví a conseguir trabajar de esta manera hasta que conocí a la montadora Teresa Font en una serie, dirigida por Adolfo Aristarain, que era *Las aventuras de Pepe Carvalho* (1986). A partir de ese momento, mi primera película con Imanol Uribe fue una *tv movie* que se llamaba *La luna negra* (1989), montada por Teresa Font, y me acuerdo que pasábamos horas los tres, delante de la moviola, reflexionando y tomando las decisiones en conjunto. Una forma de trabajar maravillosa que creo que ya no existe.

Tengo entendido que Vicente Aranda recuperó la fe en la música para las películas por ti.

Absolutamente. Vicente, la última película antes de conocerme la hizo sin música. Me refiero a su película *Tiempo de silencio* (1986). Recuerdo que conocí a Vicente en una edición de la Semana Internacional de Cine de

Valladolid, iba andando por la calle, me encontré a Teresa Font, que iba con él, y nos presentó. Vicente tenía fama de ser antipático y seco, pero era mentira, era tremendamente tímido, pero también muy directo, me dijo: “Yo he decidido que no creo en la música y que en mis películas no la va a haber nunca más”, pero Teresa le decía que no, que esperara a escuchar lo que yo podía hacer. El caso es que empecé a trabajar con él en una serie que hizo para televisión, *El lute: Camina o revienta* (1987). Se trataba de una serie de género y era absolutamente impensable que no llevase música, porque era un thriller. El caso es que les dijeron que tenía que llevar música y Teresa le propuso que la hiciera yo, y él, muy a regañadientes, aceptó que me encargara de ella a ver qué pasaba. Y yo recuerdo que, cuando tuvimos la reunión para ver dónde debía ponerse música y dónde no, él se mantuvo completamente al margen de la discusión, escéptico, y nos encargamos Teresa y yo. Como te podrás imaginar, por supuesto no vino a la grabación, pero llegó el momento en que llevé la música para sincronizarla con la imagen a Barcelona, que es donde se iba a mezclar. Empezamos a sincronizar la música con la imagen y él, que estaba apartado, como al principio, de repente se empezó a acercar a nosotros y nos dijo: “Ah, pero es que esto es otra cosa. Es que, a mí, cuando me traían música para una parte de una película, yo no la usaba en esa parte, la usaba en otra, pero es que tú haces como guantes para las escenas” (risas). Desde ese momento, se volvió absolutamente loco por la música, hasta el punto que me decía que estaba rodando y ya estaba pensando en la música que íbamos a ponerles después (risas).

Genial, ¿cuál es la parte más difícil, bajo tu punto de vista, a la hora de componer?

Los comienzos siempre son muy complicados. Enfrentarte a una partitura en blanco, sea en papel o en el ordenador, donde tienes un montón de posibilidades distintas, y te planteas por dónde vas a ir, eso es un momento muy difícil, pero también es verdad que, cuanto más claro tienes lo que el director/a quiere y lo que la secuencia necesita, ya no te enfrentas a una

partitura en blanco con un universo de posibilidades a tu alrededor. Empiezas a ver que hay opciones, pero ya no son tantas. En ese momento empiezas a desechar unas opciones y a quedarte con otras. Para mí esto no ha sido nunca un verdadero problema. El trabajo más arduo al que me he enfrentado, que me ha traído por la calle de la amargura hasta que hemos tenido los ordenadores, era toda la parte del cálculo matemático para componer una música que se ajustara a una secuencia con sus correspondientes puntos de sincronía. En ese trabajo, hay que pasar por un proceso de cálculo matemático y mecánico que siempre he llevado fatal. De hecho, yo empecé a trabajar con una calculadora para hacer las cuentas. Cuando salieron los ordenadores, el primero que tuve fue un Spectrum. Funcionaba con casete, el cual me compré solo para aprender a programar, y me hice un programa para usarlo en el cálculo de los tiempos en las películas de cine. Era un programa cuyos resultados no se podían imprimir ni fijar en ningún soporte. Aparecían en la pantalla negra con caracteres verdes y tú los apuntabas, porque al hacer el segundo cálculo ese se borraba. Para mí este sistema supuso un salto importante, ya que diseñé las especificaciones de un programa que me hicieron, mucho más complicado, dado que me hacía el cálculo y lo imprimía, con el cual trabajé durante muchísimo tiempo. Cuando posteriormente aparecieron los programas de ordenador para escribir música, al principio no, pero luego ya sí, el programa implementaba la forma de colocar en la partitura los tiempos, sin tener que hacer cálculos, y te permitía verlo todo de forma más cómoda. Esa ha sido siempre la parte que más me ha costado, porque era un trabajo que no tenía que ver con la música, digamos.

¿Cuáles son las obras favoritas de tu filmografía?

Yo tengo que decir que he disfrutado mucho, he aprendido mucho y siempre he hecho lo que he creído que tenía que hacer en cada película, y cada una de ellas son para mí un mundo y algo muy querido. Sin embargo, dicho esto, tengo una especial preferencia por la película *Intruso* (1993) de Vicente Aranda, la cual no es muy conocida, pero fue muy arriesgada y experimental.

Esa es otra, la gente piensa que experimental significa que no entiendas nada, pero no es así, a mí me parece que es experimental en el planteamiento de meterte con cuatro personas en un chalet, con poca luz, y contar una historia tremenda. Esa película a mí me tocó especialmente y también tiene una historia interesante. Cuando le pregunté a Vicente qué pensaba sobre la música que debía de llevar la película, que es por donde siempre empiezo, me dijo que pensaba que debía de llevar música romántica. Y la película toca realmente la quintaesencia del romanticismo, pero del puro romanticismo, la búsqueda de la utopía hasta la muerte, del *Sturm und Drang*, no del romanticismo en que se usa vinagre para estar pálido y todas estas cosas (risas). Es una película muy experimental y, en un principio, pensé que podía usar una música dodecafónica, atonal, aunque luego no funcionó, pero realmente creo que es la partitura más sorprendente y más experimental que he hecho para cine. Lo curioso fue que recibí una llamada de Vicente mientras estaba componiendo la música y me preguntó qué estaba haciendo, a lo que yo le respondí que lo que me salía de las tripas, y él me dijo: “Eso estará bien”. Grabamos y vino al estudio a escuchar la música, y claro, cuando tu oyes la música de esa película, no te encuentras con la idea que tiene la gente de la música romántica, es otra historia distinta, pero nada más oírla, Vicente sonrió de oreja a oreja y me dijo: “Al final has hecho música romántica”. Así fue, pero en el sentido profundo del romanticismo, no en la forma, sino en el fondo. Por ello, para mí es una música especial. Además, tuve la tremenda desgracia que, al cambiarme de casa, perdí la partitura. Es la única partitura de todas las que he hecho que he perdido. Tenía cientos de partituras y tuve que elegir quedarme con lo que me interesaba. En el caso del cine fue todo, material que ahora está catalogado en la filmoteca de Cataluña, a disposición de todo el mundo, y de arreglos me quedé con una parte, algo de Vainica Doble, Aguaviva y Pepa Flores y lo demás lo fui tirando, y se ve que entre lo que tiré se debió traspapelar y perdí la partitura de “Intruso”. Pero hay doble “malapata”, porque en un concierto en Valladolid sobre música de cine, incluí en el programa la música de esta película, e hice una suite para orquesta y poder tocarla allí. La tocamos y estuvo muy bien, y tampoco aparece la partitura. Debió de quedarse en la

orquesta, la cual desapareció o cambió de nombre y volvió a perderse. Así que no queda más que la grabación sonora y los papeles donde están los bocetos de los bloques, que sí que se encuentran en la Filmoteca de Barcelona.

¿Cómo sabes qué música necesita una película?

A mí siempre, lo que me ha interesado de los directores con los que he trabajado ha sido hablar mucho con ellos y tener claro qué quería contar en cada momento. Siempre he odiado que me dijeran cómo les gustaría la música, yo les pedía que me dijeran qué quería contar, qué es lo que esperaban que hiciera la música en cada una de las secuencias y para qué la querían. Muchas veces no saben explicártelo, pero hablando tú puedes llegar a saberlo. Siempre cuento que, cuando estábamos preparando la película *Esquilache* (1989) de Josefina Molina, le pregunté qué pensaba sobre la música, y de repente me dijo algo que a otro le podía haber parecido raro: “Yo estoy viendo mucho *Los Intocables de Elliot Ness* (1987) y *Blade Runner* (1982)”. Claro, estábamos hablando del motín de Esquilache, del siglo XVIII, y esta señora me hablaba de estas películas, y yo, extrañado, le pregunté por qué, a lo que ella me respondió: “Porque lo que estamos contando realmente es un thriller, es un complot de la propia aristocracia para deshacerse de un hombre que viene de fuera que quiere terminar con sus privilegios, y se finge un motín en el pueblo provocado para derrocar a este señor, y eso es un thriller completamente”. Tenía todo el sentido del mundo. Y le pregunté: “¿Y lo de *Blade Runner*?”, y ella me respondió: “Porque es una historia que, aunque transcurre en el siglo XVIII, siempre se ha repetido y se sigue repitiendo en la actualidad, cómo el poder se da un autogolpe falso con la intención de continuar y que no cambie nada”, y entonces pensé: “Claro, se está buscando la atemporalidad”. Y entonces resulta que *Esquilache*, que transcurre en el siglo XVIII, es una película que lleva música electrónica de sintetizadores y solamente un instrumento real, que es un oboe. Y es muy curioso, la pusimos hace unos meses en la filmoteca y todo el mundo decía que seguía siendo una película muy moderna, y en una gran parte era por la

música que lleva, la cual podía haberse compuesto hoy en día. Creo que es fundamental escuchar a los directores y conocer cuál es la intención, qué hay detrás, por qué cuentan eso y qué es lo que les interesa. Esa es la clave.

4. Relación entre música e imagen.

Si no me equivoco, los compositores acostumbráis a trabajar cuando la imagen ya está montada.

Sí, naturalmente, en muchos casos es así, pero con Teresa hacía un trabajo previo. Una vez que la película ya estaba montada, a falta de afinar, lo que hacíamos era medir los bloques musicales. Ese proceso solía durar un día o dos y en él se veían las secuencias y el director/a opinaba sobre si estas debían llevar música o no y, en muchas ocasiones, surgían propuestas de cambios en el montaje para favorecer la creación de dinámicas in crescendo de la música. Recuerdo una de las secuencias finales de *Días Contados* (1994), de Imanol Uribe, en la que había un problema con un plano secuencia que era muy largo de duración y venía acompañado de una serie de insertos. Los planos secuencia suelen ser muy difíciles de cortar, porque tienen movimiento, y le pregunté a Teresa si estaba segura de que no se podía hacer de otra manera, utilizando estos insertos para cortar el plano. Ella decía que no, pero se puso a mirar fotograma a fotograma y descubrió que había un *frame* en el que la actriz, que se estaba moviendo, se paraba, y en ese momento sí podía cortar. Lo que hizo fue cortar ahí, meter un inserto, y quitar un buen trozo del plano secuencia que realmente era excesivo. Para mí, los planos secuencia son la mejor forma de rodar, pero claro, tienen que ser perfectos, y eso solo lo consiguen los grandes directores/as, porque deben tener un control del tiempo y de la puesta en escena con los actores que no todo el mundo tiene. Vicente Aranda lo tenía. Recuerdo el rodaje de una secuencia de *Carmen* (2003), en la cual sucedía el juicio en el que condenan a muerte a José, y había un travelling en una sala con una luz muy interesante. Si mirabas por la cámara, la imagen era como un cuadro y cuando iba a rodar el plano, recuerdo a Vicente recolocando a los personajes en función de la luz, como hacían los pintores del XVII. Componía el

encuadre en función de la luz y, a partir de ahí, se rodaba y estaba perfectamente medido el movimiento de la cámara con todas las acciones que sucedían. Hacían dos o tres tomas y estaba terminado. Para mí, esto es absolutamente genial, pero es muy difícil conseguirlo. En cuanto a la secuencia de *Días contados*, recuerdo perfectamente que Imanol, cuando estuvo remontada, dijo que, aunque esta no llevara música, estaba mucho mejor. El montaje es un trabajo maravilloso, donde yo más he aprendido, ahí está verdaderamente la película. Obviamente, tiene que haber rodaje primero, pero una vez el material está rodado, donde se establece la estructura y el ritmo narrativo, que es fundamental, es precisamente en la sala de montaje.

El concepto de ritmo tiene mucho que ver también con la música.

Claro, pero con el ritmo narrativo, que no es lo mismo que el ritmo visual que dan los cortes. Ahora, muchas veces, empiezo a ver una serie y la abandono, porque está toda hecha con planos que duran uno, dos o tres segundos, y no te da tiempo a “leerlos”. Esto no me interesa. Sobre todo, cuando lo ves en una pantalla grande, porque no es lo mismo el tiempo que se necesita para “leer” la imagen en una moviola, con su pequeña pantalla, que en una grande. Una misma imagen te puede producir una sensación completamente distinta. Si tú montas en una moviola, la duración de los planos te puede parecer que está bien, pero cuando la ves en una pantalla grande, resulta que no da tiempo suficiente para su lectura. Yo me acuerdo que montadoras veteranas como era Carmen Frías, cuando montaba en las viejas moviolas, cogía el rollo de la secuencia y se bajaba a la sala de proyección para verla, porque la sensación es completamente distinta. Estas cuestiones influyen en el ritmo visual, pero el ritmo narrativo, que es lo más importante de una película, también se establece en el montaje, y si no se realiza adecuadamente, tendrá caídas y faltas de ritmo, como se puede observar en el noventa por ciento de las cosas que vemos ahora.

Si no me equivoco, tienes una fórmula para calcular el ritmo adecuado.

La fórmula del ritmo narrativo es igual al contenido partido por el tiempo. Así que lo ideal es que el contenido y el tiempo se correspondan entre sí. Si hay más tiempo que contenido, bajamos el ritmo narrativo, lo que hará la película premiosa y pesada, pero si aumentamos el contenido sobre el tiempo, le damos un mayor ritmo narrativo hasta un punto, porque a partir de él, si no hay tiempo para “leer” la información, se invierte el proceso, provocando una falta de ritmo, dado que no hay tiempo de ver lo que pasa en cada uno de los planos.

¿Cuál es la función de la música con respecto a la imagen?

La música influye en la imagen de dos maneras muy distintas. Una, en la estructura, ¿por qué? Porque es un contenido. Entonces, a una secuencia que no tiene música, se la añades y le estás adicionando un contenido. En este caso estás influyendo en el ritmo narrativo porque la música está funcionando como un elemento estructural. Y luego, evidentemente como un elemento expresivo, es decir, la música puede contar lo que las imágenes no son capaces de contar por sí solas, o incluso pueden hacer que interpretes la imagen de otra manera, en función de la idea que tenga el director.

Realmente la música tiene un aporte significativo muy importante.

Claro, puedes sacar o incluso cambiar el significado a la imagen, puesto que esta puede tener muchos distintos, y la música, funciona como una especie de filtro. Es como si tú, a una imagen, le pones un filtro de color rojo y cambias el valor del resto de los colores, lo que te permite observar otras cosas. Según la música que le pongas a la imagen, guía el punto de vista del espectador en función de lo que el director/a quiere contar, pero si te equivocas, puede hacer que vayas en contra de ello. Yo empiezo mis clases siempre con una secuencia de una serie que hice que se llamaba *Capitán Cook* (1987), en la que se narra la muerte del capitán Cook a manos de los aborígenes, y la

gente, con una música o con otra, no solo es que interpreta la imagen de forma distinta, es que no se ve lo mismo, directamente. Las imágenes son las mismas, pero en función de la música que estas tengan detrás se ve una cosa u otra. Quiero decir que se pone en primer término un tipo de movimientos o acciones o las expresiones, el dramatismo, etc. Con ello quiero decir que la música para nada es un simple acompañamiento. Por esta razón, si te equivocas y pones una en lugar de la otra, que no destaca lo que el director quiere, te has cargado la secuencia.



F4. Pepe Nieto durante la entrevista. Fuente: JJSalsoso

Según explicas en tu libro, la estructura narrativa es una sucesión de tensiones y reposos, ¿puedes explicarme esta afirmación?

Tú me acabas de hacer ahora una pregunta y, cuando me le has hecho, has creado una tensión. Sin embargo, cuando yo te contesto creo un reposo. Resulta que una conversación, una narración, no es más que una serie de tensiones y reposos. Tienes que crear una serie de tensiones y resolverlas en unos reposos para que se produzca movimiento en la narración. Si estas no existen, parece como que la película se para. Seguro que has dicho alguna vez o has escuchado: “Iba muy bien, pero la película se para a los veinte

minutos”. ¿Qué quiere decir esto? Que la película deja de tener tensiones y reposos, deja de producir informaciones nuevas y transcurre un tiempo en vacío. Cuando esto ocurre, decimos que la película se para o que es lenta, solemos utilizar estos términos. También decimos “tiene un bache”, que es una falta de información o un tiempo que transcurre sin la información adecuada. Estas tensiones y reposos son las que dan la sensación de movimiento. Cuando alguien se enrolla mucho contando una cosa, y le da vueltas y vueltas, repitiéndose, deja de tener interés, no funciona, porque ya conoces la información, y lo único que quieres es que se calle ya o que pase a otra cosa (risas).

¿Qué consejo le darías a un/una joven que quiera dedicarse al campo de la música?

Desde el punto de vista humano, le diría que lo que tiene que hacer es tratar de dedicarse a aquello que le apasione y que le va a hacer disfrutar de la vida, a pesar de la vida. No hay que pensar, “la vida está muy bien a pesar de mi trabajo”; hay que pensar, “la vida está muy bien gracias a mi trabajo”. Y creo que esto solamente se consigue siendo honesto contigo mismo, dedicándote a lo que quieres, aunque haya momentos en los que tengas que decir, “caiga quien caiga y pase lo que pase, yo tengo que ir por ahí”.

Referencias bibliográficas y filmográficas

- Aranda, V. (Dirección). (1986). *Tiempo de silencio* [Película].
- Aranda, V. (Dirección). (1987). *El Lute: camina o revienta* [Película].
- Aranda, V. (Dirección). (1993). *Intruso* [Película].
- Aranda, V. (Dirección). (2003). *Carmen* [Película].
- Aristarian, A. (Dirección). (1986). *Las aventuras de Pepe Carvalho* [Película].
- Bardem, J. A. (Dirección). (1975). *El poder del deseo* [Película].
- Clark, L. G. (Dirección). (1987). *Capitán Cook* [Película].
- de Armiñán, J. (Dirección). (1970). *La Lola, dicen que no vive sola* [Película].
- de Palma, B. (Dirección). (1987). *Los intocables de Eliot Ness* [Película].

Molina, J. (Dirección). (1983). *Teresa de Jesús* [Película].

Molina, J. (Dirección). (1989). *Esquilache* [Película].

Nieto, J. (2003) *Música para la imagen: la influencia secreta*. Editorial
Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores

Nieto, J. (2022) *Música y estructura narrativa. Un estudio de la narración
visual desde el punto de vista de la música*. Editorial: Letra de Palo

Scott, R. (Dirección). (1982). *Blade Runner* [Película].

Uribe, I. (Dirección). (1989). *La luna negra* [Película].

Uribe, I. (Dirección). (1994). *Días contados* [Película].