

EL «SONIDO NIETO». MARCAS DE ESTILO DEL COMPOSITOR A LO LARGO DE 40 AÑOS DE CARRERA

Alejandro González Villalibre
Universidad de Oviedo

Resumen

A lo largo de nuestras investigaciones sobre el compositor José Nieto hemos podido constatar la existencia de ciertas marcas de estilo, una serie de recursos compositivos contruidos durante más de cuarenta años de profesión, que el autor revisita con cada nueva película, de los que toma lo que necesita, y cuya eficacia está suficientemente probada por su amplia filmografía y los reconocimientos que jalonan su catálogo. En el presente texto trataremos de sistematizar estas marcas de estilo, que entroncan directamente con la funcionalidad de la música aplicada al lenguaje audiovisual y el fenómeno que denominamos música explícita. Pretendemos asimismo ver cómo el catálogo del autor se retroalimenta con la convivencia de la música cinematográfica con obras de concierto, lo que redundará en un indudable enriquecimiento creativo.

En el mundo audiovisual, el cine comercial demanda un tipo de lenguaje que haga accesible la película a un espectador medio. La necesidad de comunicar gran cantidad de información en el menor tiempo posible hace que la música aplicada, como recurso narrativo fundamental en este tipo de producciones, deba convertirse en el estandarte de este discurso. Partiendo de la sistematización del concepto de música explícita como aquella que cumple la función de aportar información complementaria, o reforzar la presentada en pantalla, de una manera rápida y directa, hemos comprobado en nuestra tesis doctoral¹ presentada en julio de 2013 en la Universidad de Oviedo cómo es aplicable al análisis de la figura de Nieto.

Hablamos de técnicas que apelan directamente a una memoria cultural colectiva, activando determinados códigos comunes a una sociedad, convenciones musicales aceptadas que cumplen su cometido. De una manera brutalmente directa, tan explícita que muchas veces puede resultar obvia, el espectador se ve sacudido por estímulos sonoros que van creando una biblioteca de recuerdos. Clichés musicales –o no– que, pese a ello, siguen demostrando ser enormemente útiles para según qué propósitos.

De esta manera se refuerza la presentada en pantalla, de una manera rápida y directa, siempre a través de mecanismos que apelan directamente a la cultura musical (en nuestro caso occidental) y a ciertas asociaciones instrumentales, armónicas y

¹ «El compositor José Nieto (1942) Análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita», tesis doctoral dirigida por la Dra. María Encina Cortizo. Dpto. de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2013.

rítmicas que el espectador puede realizar fácilmente desde su butaca. A través de este método, e intentando siempre crear un discurso musical pleno, el compositor puede aportar mucha información en muy poco tiempo.

Para Jaime Hormigos (2010: 47), «la música es un lenguaje secundario en cuanto que su capacidad de comunicación no se funda en signos plenos por sí mismos, significativos, capaces de transmitir información, sino en un segundo nivel, el de la connotación». Y es en este punto donde parece obligatorio citar a Meyer –traducido por Turina– y su concepto de connotación: «aquellas asociaciones que son compartidas por un grupo de individuos dentro de una cultura. Las connotaciones son el resultado de las asociaciones que se producen entre ciertos aspectos de la organización musical y la experiencia extramusical» (2001: 263).

Se trata de lenguajes accesibles, que no requieren más esfuerzo que un conocimiento previo de los códigos manejados. Esta accesibilidad no implica la sencillez, ya que, como señala Blacking en traducción de Fernando Cruces (2006: 66), «la cuestión de la complejidad musical es irrelevante [...]. No podemos asumir que la complejidad superficial implique una complejidad mayor desde un punto de vista musical ni cognitivo». Si el oyente está familiarizado con el tipo de lenguaje, el efecto buscado será inmediato, sin importar si la composición sigue métodos más o menos complicados.

Esto implica que la música explícita, por definición, se dirija a un segmento muy localizado de la población, lo que conlleva que la elección del compositor deba de ser, en muchos casos, excluyente con cierto tipo de espectadores. Los preceptos establecidos en la música explícita nos han permitido identificar dentro de esta categoría muchos de los ejemplos aquí expuestos, sin embargo, su acción no es permanente ni infalible. Como concepto es inevitablemente dependiente de determinados fenómenos cognitivos que intervienen a la hora de descifrar códigos culturales manejados por el compositor dentro de una película, y su efecto requiere de la complicidad del espectador: su bagaje previo y su disposición a recibir estos estímulos auditivos son esenciales para que el mensaje connotado salga a la luz de manera natural.

La elección de los códigos adecuados, aquellos que sean capaces de transmitir exactamente lo demandado por la imagen (o más bien por el director), es lo que convierte a la música cinematográfica en un cúmulo de decisiones que la abocan a un tipo de lenguaje determinado, que la mayoría de las veces resulta decimonónico. Nos serviremos de palabras de José Nieto para ilustrar este hecho, recogidas por Luis G. Iberní con motivo de la concesión del Premio Nacional de Cinematografía en el año 2000:

Una película como *La guerra de las galaxias* podría ser igualmente válida sin la música de John Williams. Bastaría con que el compositor acertara en el código adecuado. No se olvide que la música de cine maneja unos esquemas determinados que son herencia del romanticismo, sobre todo de Wagner, el verdadero padre de la música cinematográfica moderna. Si se analizan muchas

referencias decimonónicas, comprobamos que ya están ahí la mayoría de las claves de lo que se escucha en nuestras salas.²

Sin embargo, en la producción de José Nieto encontramos lenguajes más contemporáneos –utilizados en títulos como *Amantes*, *Intruso* o *Canciones de amor en Lolita's Club*– que se han revelado muy efectivos en las partituras de Nieto, él lo achaca a la sinergia entre música e imagen:

En el concierto, el espectador percibe esa música carente de contenido y no le llega porque no la entiende. En el cine la ve aplicada a otro elemento que se la explica. Es como si perdiera una parte de sí misma para adaptarse a otra estructura superior.³

Con esta manera de trabajar el compositor entabla un diálogo con el espectador, haciéndole partícipe de la historia a través de su música, situándole donde le interesa al director, y, sobre todo, dirigiendo su atención hacia aquello que considera importante. Con un instrumento tan poderoso como la música, el compositor manipula a la audiencia y dirige su empatía, provocando que tome partido, como su partitura, a favor o en contra de ciertos personajes o situaciones. Así ocurría en *Juana la Loca*, en la escena en la que Juana, a punto de ser desposeída de su título como reina, pierde la batalla política en las Cortes y, sin embargo, la música la ensalza como vencedora moral de la escena, alineándose a favor de la «Reina Loca», y sumándose a los vótores del pueblo.⁴

Esta manera de apelar al subconsciente del espectador activa códigos culturales comunes a toda la audiencia para aportar una información complementaria que no se encuentra en la imagen o el diálogo, lo que implica que muchas veces la música adelanta acontecimientos. Baste un ejemplo para ilustrar este hecho: la cadencia frígida que aparece continuamente en *Carmen* en metales con la doble intención de presentar una amenaza y anunciar la tragedia por llegar. Para ello, se sirve de un elemento español (la progresión armónica de la cadencia) que ubica territorialmente la historia, el registro grave como amenaza palpable, y el timbre de instrumentos de viento-metal, tradicionalmente asociados a la muerte, como estimulador de unos códigos musicales comunes a toda la música occidental.

Durante nuestra investigación hemos podido constatar la intención psicológica que posee la música de Nieto: nos introduce en la mente de los protagonistas, revelándonos su personalidad o su evolución mental. De este modo, podemos recordar

² Entrevista de Luis G. Iberní a José Nieto. Publicada en *El Cultural* de *El Mundo* el 21 de marzo de 2001. URL de la noticia:

http://www.elcultural.es/version_papel/MUSICA/537/Jose_Nieto-Wagner_es_el_padre_de_la_musica_filmica/ (consulta: 13 de noviembre de 2013).

³ *Ibid.*

⁴ *Juana la Loca*, Bloque 18.

que la música nos ha mostrado el alejamiento de la realidad de un personaje, como ocurre con el tema obsesivo de José en *Carmen*; una incontenible ira, reflejada en la utilización de la rítmica constante y el *digeridoo* para el personaje de Raúl en *Lolita's Club*; un irrefrenable deseo sexual (ostinato en el piano de *Amantes*); o el hipnótico ritmo que reflejaba el poder y la atracción que en *La pasión turca* ejercía Yaman sobre Desi. Aunque gracias a la partitura de Nieto hemos conocido facetas más amables de películas con argumentos más duros, como ocurría con el tema de amor de *Libertarias*, con la guitarra que mostraba el amor de El Lute por Chelo en *Camina o revienta* o con la caja de música que nos recordaba la infancia feliz de la reina en *Juana la Loca*.

En muchos momentos la música actúa, a la manera de un coro griego, como comentarista de una escena, facilitando su comprensión para el espectador y, de nuevo, dirigiendo su mirada hacia lo importante de la misma. Si de nuevo recurrimos a *Carmen*, y nos situamos en su escena final, en la iglesia, la entrada de la música coincide con el momento en el que José se arrodilla⁵ suplicándole a Carmen que deje su vida y se vaya con él. El personaje llega a la humillación por el amor de esta mujer, y la música, a través de la lastimera melodía de un cello solista, recalca este momento, comentando la pérdida total de dignidad del protagonista, y compadeciéndose de aquel prestigioso soldado reconvertido en bandolero por seguir a la cigarrera. Buscan el mismo efecto informativo, aunque a otro nivel, los coros de voces blancas que acompañan a la princesa Carmesina en *Tirant lo Blanc*: se trata de un descenso de octava adornado con arabescos, una clara referencia al *Misteri d'Elx*, en un paralelismo explícito que el compositor propone por el origen levantino de ambas obras, así como el objeto virginal para el que se dedica la música en ambos casos.

La correcta utilización de los recursos temáticos de que dispone el autor permite que las asociaciones no sean únicamente melódicas, sino también tímbricas. Cabe recordar el efecto amenazante de los ruidos de yunque que identifican a la Guardia Civil en *El Lute* y que, mediante su repetición en cada escena, el espectador era capaz de asociar con un peligro real, creando ansiedad y tensión en escenas aparentemente más triviales.

Pero no siempre el papel de las partituras para cine es tan poético. La mayoría de las veces es necesario que la música se convierta en un elemento más que ayude técnicamente a la película, suavizando cortes, cubriendo saltos temporales, situando al espectador cronológica o territorialmente, imprimiendo ritmo a una escena o, simplemente, supliendo carencias. Este último es el caso de las dos batallas de *Tirant lo Blanc*, cuya flagrante insuficiencia de efectivos en pantalla se suple mediante el montaje y el sonido, y donde la música tiene un papel prioritario⁶ a la hora de crear la multitud y el caos bélico que no se ve en pantalla. En otro nivel, el papel de la música de *El Lute* a la hora de cubrir la falta de diálogos durante la huida del protagonista en solitario –o con la familia en la segunda parte– se convertía en encargada principal de otorgar ritmo y valor añadido a las escenas que por sí solas podrían resultar redundantes.

⁵ *Carmen*, Bloque 6.3.

⁶ *Tirant lo Blanc*, Bloque 2-M8 y Bloque 7-M1.

Pese a la gran cantidad de funciones que desempeña la banda sonora musical, el compositor siempre se ha preocupado de establecer una estructura coherente que vertebrase la totalidad de la música. Para la partitura de *Juana la Loca* establece un Réquiem como elemento conductor, sinónimo de las muertes en la familia que van acercando a la protagonista al trono de Castilla. Además, igual que ocurre en el guion de la película que nos presenta al comienzo a una Juana anciana, el Réquiem arranca con su última parte –el *Lux Aeterna*– para después, paralelamente al comienzo del *flashback* que nos relata la historia de la protagonista, enlazar con la primera parte (*Requiem aeternam dona eis Domine*).

En otras ocasiones la estructura musical busca una evolución y un desarrollo musical parejos a la historia para la que fue escrita. De este modo el espectador vive a través de los ojos del José de *Carmen* cómo el tema de los Bandoleros aparece en un principio heroico y triunfal, cuando el personaje se suma a esa aparente vida idílica, pero que se va pervirtiendo a medida que se desmorona el mito y descubre las miserias de su situación.

La organización temática puede seguir otros caminos dentro del catálogo de Nieto. Si analizamos el tema principal de *Libertarias* –la conocida *Varsoviana* o «A las barricadas»– presentada en los créditos de apertura, esta se revela como la fuente de pequeños materiales que se desgranán del general –donde en un principio cumplen una función de acompañamiento, de contratema o simplemente rítmica– para asociarse con personajes o situaciones dentro de la película y aparecer de manera independiente con un carácter más protagónico.

Un recorrido por producción de Nieto nos muestra una gran variedad de estilos, sin embargo, dentro de las marcas de estilo a las que nos referimos en el título de este texto, podríamos incluir instrumentaciones que, a lo largo de las películas, se han repetido para determinadas situaciones. La primordial es el protagonismo de las cuerdas para los temas más líricos de las películas, buscando una amplitud y un color característicos del estilo del compositor madrileño y de las que toda la partitura de *Libertarias* es un claro ejemplo.

En sus orquestaciones existe una palpable predilección por la celesta, el arpa, las maderas o el glockenspiel en los momentos más irreales o de ensueño. Hay que destacar también el uso de fanfarrias y ritmos militares asociados a multitud de situaciones, y, como ya indicamos, la alusión a códigos musicales arraigados en la cultura occidental, como los que relacionan la muerte siempre con los metales.

Pese a todos los lenguajes explorados por la música de José Nieto en estas películas con los que el autor se adapta a las necesidades de cada película, nunca pierde su sonido característico, ese «Sonido Nieto» que a continuación trataremos de desgranar en una serie de puntos que definen estas marcas de estilo:

- Predilección por la melodía en cuerdas.

- Parte de motivos cortos, cuya maleabilidad permite su adaptación al *timing* de cada escena, desarrollándolos en forma de temas si es necesario. Ambos –motivos y temas– beben directamente del *leitmotiv* wagneriano, ya que se relacionan con una determinada situación o personaje, y evolucionan con él a través de variaciones melódicas, armónicas, rítmicas o tímbricas.
- Uso de *ostinati* como un elemento indispensable, bien sea para imprimir ritmo a la escena, para crear un bucle obsesivo, o como simple acompañamiento, que de nuevo se revela como muy maleable.
- Cuidada utilización de la percusión, siempre muy presente en el metraje (no debemos olvidar los orígenes como batería de jazz de Nieto).
- Construcción de estructuras o bloques musicales que buscan un punto de clímax hacia el que dirigen a la escena, bien sea a través de la acumulación de tensión (trémolos, aumento progresivo de la densidad orquestal, *crescendi*...), o a través de progresiones melódicas.
- Recurrentes giros melódicos y armónicos, siendo el más destacable, por la recurrencia de su utilización, el motivo consistente en medio tono ascendente y una tercera descendente y sus variaciones (retrogradación, inversión...), que aquí presentamos en algunas de sus apariciones utilizando la denominación recogida en nuestra Tesis:

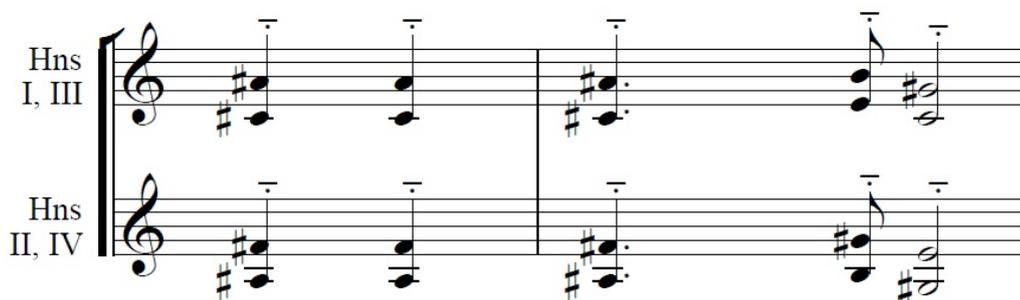


Ilustración 1. *El Caballero Don Quijote* (motivo de la Aventura), II- Bl.3 (c. 12)



Ilustración 2. *Carmen* (tema de Carmen), Bl. 1.2 (c. 7)



Ilustración 3. *Lolita's Club* (Motivo melódico), 1m1 (c. 1)

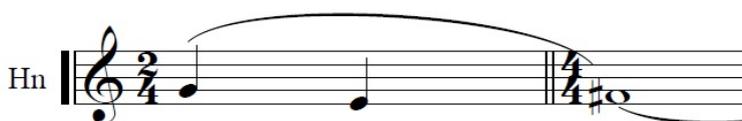


Ilustración 4. *Sé quién eres* (motivo de la Muerte), Bloque 1-M.1 (c. 46)

- Marcada sincronía con las imágenes, conseguida a través de constantes cambios de compás que adaptan la estructura musical al montaje. Esto implica un nivel de detalle muy marcado que entronca directamente con el punto siguiente.
- Respeto de los diálogos: la música pasa a un segundo plano y limita sus evoluciones para dejar escuchar el texto informativo al espectador. Haciendo alusión al punto anterior, esa sincronía funciona también en estas situaciones, ya que la música emerge en forma de breves intervenciones en primer plano para cubrir los silencios entre las intervenciones de los personajes, cuando el ritmo de la escena así lo requiere.

La música escrita por José Nieto se adapta al espacio que posee, y de esta manera regula la cantidad de material temático con la que el compositor va a trabajar. Sin abusar nunca de la música, el compositor reniega de las técnicas que, con los grandes estudios americanos a la cabeza, tienden a saturar de música las películas:

Hoy es frecuente en las películas americanas la saturación de música. Parece una vuelta a aquellas bandas sonoras larguísimas de los años cuarenta, que no paraban en toda la película. Un amigo mío lo llama «música *ketchup*», porque es como las hamburguesas: como solas no saben a nada, las llenas de *ketchup*. Y algo de eso está pasando también en España, porque ya hay compositores formados fuera de España que vienen con esa mentalidad (Cueto, 2003: 406).

Siguiendo esta idea, los trabajos de José Nieto siempre se han distinguido por evitar la sobreexposición musical⁷ bajo la premisa de que la efectividad viene dada por la calidad de la elección del autor más que por la cantidad de música.

Si consideramos que mayor espacio para la música implica una mayor cantidad de materiales temáticos, tenemos que añadir que también lo podemos relacionar con un mayor tamaño de las formaciones utilizadas. Las películas que hacen uso de la gran orquesta con o sin coro (*Libertarias*, *Juana la Loca*, *El Caballero Don Quijote*, *Carmen*, *Tirant lo Blanc*...) son también las que poseen una partitura más extensa, mientras que las películas con menos cantidad de música (*Lolita's Club*, *Amantes*, *Intruso* o *El Lute*, por ejemplo) están escritas para formaciones camerísticas.

La economía musical de la que siempre ha hecho gala Nieto permite que la presencia o la ausencia de música constituyan en sí mismas un hito en la escena, y centren la atención del espectador en lo importante. De esta manera, el comienzo de un bloque puede poner sobre aviso a la audiencia ante una imagen aparentemente cotidiana, como ocurre con el recurrente ataque del piano que da comienzo a muchos bloques en *Amantes*. Ocurre lo mismo con el silencio tras un fragmento musical: enfatiza lo que viene a continuación, ya que –al igual que ocurría en el caso anterior– rompe la rutina auditiva del espectador (tras el largo comienzo musical de *Tirant lo Blanc*,⁸ que incluye el prólogo, los créditos y la apertura a imagen con Tirante llegando a Constantinopla, se hace el silencio para enfatizar las palabras del Emperador).

En todas las películas hemos visto que la implicación de la música en el conflicto permite una identificación de la trama principal a través de la presencia o ausencia de la misma, hecho que se pone de manifiesto más claramente en tres películas: tanto en *La pasión turca* como en *Canciones de amor en Lolita's Club* la música solo comienza cuando, tras la introducción de la historia, los personajes se embarcan en los viajes que cambiarán sus vidas (Desi a Estambul y Raúl a Alicante, respectivamente). Por otro lado, todo el episodio central de *El Lute II* no posee música, ya que es el único momento donde el personaje disfruta de una vida tranquila tras su boda, y volverá a hacer su aparición cuando vuelva a huir de la Guardia Civil.

El corpus cinematográfico de Nieto no vive ajeno al resto de su producción musical, ya que en ocasiones se solapan trabajos, y, por consiguiente, obras de concierto y bandas sonoras comparten características. De esta manera el digerido utilizado en el ballet *El Corazón de Piedra Verde*⁹ –seleccionado por su similitud con algunos

⁷ Como indica Teresa Fraile (2010: 39), Nieto sustituyó a Lalo Schifrin en *El Caballero Don Quijote* porque para su director, Manuel Gutiérrez Aragón, el compositor argentino tendía a incluir demasiada música.

⁸ *Tirant lo Blanc*, Bloque 1-M1.

⁹ Estrenado en España en 2007 con coreografía de José Antonio con motivo del XXX Aniversario del Ballet Nacional. Para esta partitura para danza de casi dos horas de duración, dividida en dos actos, Nieto acude al Cancionero de Palacio transcrito y publicado por Barbieri en el siglo XIX, para reflejar el mundo español a través de la voz de un contrateno interpretando villancicos de Juan del Enzina («Levanta Pascual», «¿Qué es de ti?», «Triste España», «Todos los bienes del mundo») y Francisco Peñalosa («A tierras ajenas»). El mundo mexicano conlleva la inclusión de un instrumento de origen australiano, el

instrumentos representados en pinturas aztecas– fue utilizado en *Canciones de amor en Lolita's Club*, película con la que compartió el periodo de composición, como una manera de mostrar la enajenación mental y la ira del protagonista.

Esta retroalimentación dentro del catálogo de Nieto es muy frecuente: llamadas muecines incluidas en la obra para el Sax Ensemble *La muerte del héroe* reaparecen en *Tirant lo Blanc*. El mismo caso vemos en el carácter andaluz de *Carmen*, que entronca directamente con encargos como la música de la Expo y los Mundiales de Sevilla y ballets como *Dualia*; además los materiales folclóricos recogidos para las series documentales *Esta es mi tierra* y *Ciudades perdidas* fueron reutilizados en *El Lute* y *La pasión turca* respectivamente.

En otras ocasiones son las obras cinematográficas las que nutren a las de concierto. El ejemplo más claro lo encontramos en *Cuatro lunas*, una composición para orquesta de cuerdas, dos pianos y cuarteto de cuerda solista, estrenada por la Orquesta Sinfónica Ciudad de León bajo la dirección de José Luis Temes en el auditorio legionense el 25 de noviembre de 2007. Esta, a su vez, parte de varios bocetos escritos en 1999 por Nieto cuando comenzó a trabajar en la película *Plenilunio* de Imanol Uribe, para la que finalmente no escribió la música. De aquellas ideas musicales surgió una composición en cuatro movimientos basada en unos versos del *Rubaiyat* de Omar Kheyyan, donde reflexiona sobre la vida y la muerte a través del viaje de la luna: nacimiento (Luna de mayo), madurez (Luna de agosto), Envejecimiento (Luna de octubre) y muerte o letargo (Luna de enero).

La obra fue grabada en diciembre de 2008 como primera de un CD monográfico sobre la música fuera de la pantalla de Nieto, que finalmente no se pudo completar. Sin embargo, el autor pudo recuperarla, primero como *Temp Music* (música provisional) para un montaje preliminar de la película *Luna Caliente* de Vicente Aranda (2010), y más tarde como música definitiva de la misma. De esta manera recuerda el autor cómo recuperó la obra para incluirla en *Luna Caliente*:

Vicente Aranda y Teresa Font me pidieron que pusiese en la película *Luna Caliente*, en la que estábamos trabajando, algo de música provisional, sacada de películas anteriores (*Lolita's Club*, *La mirada del otro*...) para un pase que tenían que hacer por motivos de distribución. En mi experiencia, esta práctica de utilizar música no definitiva en una película siempre tiene efectos secundarios adversos [...].

Después de una cierta resistencia y de un fracaso total por mi parte al tratar de convencerles de que hiciesen el pase sin música, se me ocurrió probar a articular con la película fragmentos de la obra *Cuatro Lunas* en lugar de otros, pertenecientes a otras películas, que, inevitablemente,

digeridoo, y textos cantados en náhuatl del rey-poeta Netzahualcoyotl (1402-1472): *Ika tlen ni yazki* («¿Con qué he de irme?») y *Auh ixquichi in topa michiuh* («Todo esto nos pasó a nosotros»).

hubieran tenido que ser sustituidos [...] Con ellos construí una estructura musical coherente, utilizando los motivos de forma similar a la que utilizo cuando compongo música original.¹⁰

Esta curiosa relación entre partituras para cine que no llegan a buen puerto y su reutilización para sala de conciertos no termina aquí. Si nos remontamos a 1999, a la película *Extraños*, dirigida por Imanol Uribe, Nieto, autor de la banda sonora, se sirve de una escena al comienzo de la película, donde se ensaya el segundo *Concierto de Brandemburgo* de Johann Sebastian Bach, para construir una partitura a través de la modificación de los motivos del Concierto del compositor de Leipzig. Este concepto fue el germen de la llamada Trilogía Barroca para dos pianos que el dúo BdB estrenó en su totalidad el 5 de mayo de 2010 en el teatro Victoria Eugenia de San Sebastián. En esta ocasión, Nieto construye un juego de espejos, para, tomando como base tres famosas obras del barroco occidental, llevarlas más allá de las normas compositivas imperantes en aquella época. La Trilogía se compone de tres fragmentos independientes: *Cierta Primavera* (basada en la ‘Primavera’ de Vivaldi), *Brandemburgo 2.2* (basada en el segundo *Concierto de Brandemburgo* utilizado en *Extraños*) y *Nocturno y Fiesta* (basada en el quinteto «Fandango» de Boccherini).

Durante cuarenta años de carrera en el mundo del cine José Nieto ha ido forjando un lenguaje reconocible, e incluso sistematizándolo en una obra aún hoy referente (Nieto, 1996). Desde los primeros arreglos para *La Lola dicen que no vive sola* (Jaime de Armiñán, 1969) hasta la inclusión de *Cuatro Lunas* dentro de *Luna Caliente* (Vicente Aranda, 2009) este autor se ha erigido como una figura indispensable dentro de la música cinematográfica española.

Entendida como un elemento más dentro de la película –como la fotografía o el guion–, las partituras escritas por José Nieto buscan, ante todo, realizar un servicio a favor del largometraje para el que han sido escritas. Sin embargo, escarbando esa superficie de aparente servilismo, encontramos todo un trabajo de artesanía que, perfeccionado a lo largo de cuarenta años, muestra un rechazo absoluto hacia la música vacía. Siempre existe una intención, siempre hay un porqué, y, sobre todo, siempre hay una búsqueda de coherencia, de formar una supraestructura más allá de los bloques individuales que aúne todos los elementos y constituya un todo musical.

José Nieto es maestro del que, estudiando sus marcas de estilo y su manera de componer, podemos aprender el funcionamiento de los mecanismos que rigen la percepción audiovisual, así como descubrir una intuición para conectar con el espectador que, más allá de teoría y retórica, no se puede sistematizar en un texto.

¹⁰ Textos incluidos en la edición discográfica de la banda sonora de *Luna Caliente*, que también incluye la grabación completa de *Cuatro Lunas*. Saimel 3998914.

Bibliografía

BLACKING, John: *¿Hay música en el hombre?* (trad. Francisco Cruces), Madrid: Alianza Editorial, 2006.

CUETO, Roberto: *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*, Madrid: Alcine33, 2003.

FRAILE, Teresa: *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora española*, Badajoz: Diputación de Badajoz- Festival Ibérico de Cine, 2010.

GONZÁLEZ VILLALIBRE, Alejandro: «El compositor José Nieto (1942) Análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita», Tesis doctoral dirigida por la Dra. María Encina Cortizo, Dpto. de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2013

HORMIGOS RUIZ, Jaime: «Música, comunicación e identidad cultural», *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

MEYER, Leonard B.: *La emoción y el significado en la música*, Madrid: Alianza Editorial, 2001.

NIETO, José: *Música para la imagen: la influencia secreta*, Madrid: Fundación Autor-SGAE, 1996 (reed. 2003).

