

**VIDAS EN CLAVE DE JAZZ.  
LOS *BIOPICS* DEL CINE NORTEAMERICANO SOBRE EL  
MUNDO DE JAZZ**

OLVIDO ANDÚJAR MOLINA  
Instituto Universitario de Investigación en Estudios Norteamericanos  
“Benjamin Franklin” de la Universidad de Alcalá

**Resumen:**

El personaje del músico de *jazz* ha sido uno de los arquetipos recurrentes en la cinematografía norteamericana, pero si hay un género en el que se ha prodigado especialmente es en el llamado *biopic* o cine biográfico, siendo numerosas las biografías del *jazz* que ha producido el cine de Estados Unidos. Sin embargo, al hacer un análisis más pormenorizado de estos *biopics*, encontramos que la imagen filmada no se corresponde fielmente con la imagen real. Siendo numerosas las biografías del *jazz* en el cine estadounidense, los personajes de músicos de *jazz* mostrados en la gran pantalla han sido mayoritariamente personajes masculinos, y son contadas las ocasiones en las que una mujer música ha sido el personaje protagonista de este cine. Otra falsedad residiría en la raza de estos músicos, ya que no será hasta después de los años sesenta y setenta cuando los músicos afroamericanos se conviertan en protagonistas de estas películas.

**Palabras clave:** *biopics*, arquetipo, personaje cinematográfico de músico de *jazz*, cine de Estados Unidos.

**Abstract:**

The character of the jazz musician has been a recurring archetype in U.S. cinema, but especially in biopics or biographical pictures. There are numerous biographies of jazz that U.S. film industry has produced. However, if we have a more detailed analysis of these biopics, we find that the filmed image does not correspond exactly to the real image. Although there are numerous biographies of jazz in American cinema, the characters of jazz musicians shown on the big screen have been mostly male characters, and there are very few times when a woman musician has been the protagonist of this type of films. Another falsehood is about the race of these musicians. We can see only white musicians until after the sixties and seventies when African American musicians to become actors in these films.

**Keywords:** biopics, archetypal, film character of jazz musician, U.S. cinema.

## CINE Y JAZZ: UNA RELACIÓN BIEN AVENIDA

El cine y el *jazz*, que nacieron en el mismo contexto histórico –finales del siglo XIX–, tuvieron, desde el principio, una relación estrecha y fructífera. El cine, que había nacido como un arte de imágenes en movimiento, pero lamentablemente silente, recurrió desde el principio a la interpretación de música en la sala de proyección para tratar así de suplir esa carencia de sonido. Esto es, el cine nació mudo pero con vocación sonora. Ya en las primeras proyecciones de los hermanos Lumière “existía el acompañamiento de un piano, y poco después los programas de dichas sesiones llegaron incluso a especificar el nombre del intérprete: Émile Maraval” (Navarro y Navarro 2005: 21). También en la primera y única proyección pública de pago en unos jardines de Berlín de los hermanos Skladanowsky, para la que el compositor Hermann Krüger había compuesto expresamente una pieza musical.<sup>1</sup> (Ruiz 2000: 27).

Habría que recordar, además, la funcionalidad de las primeras músicas cinematográficas, que “eran tocadas en el exterior de la sala, y servían para atraer al público y para hacerle entrar. La música era utilizada entonces como elemento de atracción y enganche” (Chion 1997: 43). En efecto, la música estuvo ligada al cine desde sus comienzos, como modo de atracción primero y como elemento para su sonorización después. En definitiva, no había sala de proyección que no contara con profesionales de la música en su plantilla, desde un pianista en las salas más humildes, a grandes orquestas en las más opulentas. Así al menos lo atestiguaba Hugo Reisenfeld en 1925: “in the larger cities every first-class theatre has a good sized orchestra. The best of them frequently employ as many as sixty or seventy musicians of a calibre that a symphony orchestra might be proud of”<sup>2</sup>. No sólo esto, la música era tan importante para las salas de cine que “[their] annual budgets just for music run up to six figures. In fact, the cost of music often approaches a third of the total running expenses”<sup>3</sup> (Reisenfeld 1925).

---

<sup>1</sup> La proyección tuvo lugar el 1 de noviembre de 1895.

<sup>2</sup> “En las grandes ciudades cada teatro de primera clase cuenta con una orquesta de gran tamaño. Los mejores con frecuencia emplean hasta sesenta o setenta músicos de un calibre del que cualquier orquesta sinfónica puede sentirse orgullosa”. (Traducción propia)

<sup>3</sup> “Sus presupuestos anuales sólo para música alcanzan las seis cifras. De hecho, el coste de la música a menudo se acerca a un tercio del presupuesto total”. (Traducción propia)

Cabe señalar que, entre los músicos cinematográficos, los *jazzmen* tuvieron un papel destacadísimo, ya que el *jazz* constituía “el material de base para pianistas, organistas y orquestas del cine mudo” (Arnaud y Chesnel, 1993: 240). Tanto es así que importantísimos músicos de *jazz* de la talla de Scott Joplin, Count Basie y Louis Armstrong comenzaron su vida profesional alternando actuaciones en locales con música en directo y en distintas salas de cine. (Mouëllic 2000: 13-16)

### EL CINE SOBRE JAZZ: ¿UNA CUESTIÓN DE GÉNERO?

Pero si detrás del objetivo el *jazz* ha tenido una importancia capital en la Historia del cine, delante de él también se ha prodigado ayudando a crear verdaderas obras maestras. No es casualidad, además, que la película responsable del fin del cine silente versara precisamente sobre un músico –cantante– de *jazz*. Corría el año 1927 y, tras el éxito de *The Jazz Singer* (Alan Crosland), la industria cinematográfica tuvo que asumir el enorme coste de la incorporación del sonido al cine. No sólo esto, sino que gracias al éxito de la cinta el personaje del músico de *jazz* comenzó a pasearse habitualmente por la cinematografía norteamericana, aunque ya lo había hecho con anterioridad. Si bien es cierto que el personaje del músico de *jazz* alcanzó una mayor justificación con la llegada del sonoro, ya en el cine silente había aparecido de soslayo y casi siempre con una función cómica. Basta recordar la pieza de Chaplin<sup>4</sup>, *A Day's Pleasure* (1919), donde cuatro músicos de *jazz* – C. Allen, J. A. Irvin, E. Sorral y J. Williams – construían una escena de gran carga cómica. Chaplin y los músicos, a bordo de un barco, protagonizaban un *sketch* donde incluso ideaban un “whiteface”<sup>5</sup>. El personaje siguió paseándose por otros films importantes de la época. Así, le vimos en *Young Mr. Jazz* (Hal Roach, 1919), en *Luke's Busy Day* (Hal Roach, 1917), ambas con Harold Lloyd, y en *A Dog's Life* (Charlie Chaplin, 1918).

---

<sup>4</sup> No hay que olvidar que el cineasta, además de dirigir y actuar, también componía música *jazz*. Así lo hizo en dos de sus películas, *City Lights* (1931) y en *A King in New York* (1957). Además compuso el tema *Smile*, que se utilizó en multitud de películas: *Smile* (Michael Ritchie, 1975); *The Last Winter* (Aaron Kim Johnston, 1990) o *This Boy's Life* (Michael Caton-Jones, 1993. (Meeker, 2006).

<sup>5</sup> Aunque la técnica más popular era el eran escasas las ocasiones en que actores negros representaban papeles de blancos, el “whiteface” fue utilizado con la misma finalidad cómica que el “blackface”. Strausbaugh (2006:65)

En 1927, como ya hemos señalado, el personaje del músico de *jazz* viviría su gran momento, ya que se estrenaba *The Jazz Singer*, considerada erróneamente la primera película sonora de la Historia del cine. Es *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), con John Barrymore, la que debiera considerarse la primera película sonora, pues ya sincronizaba sonido e imagen. “La crítica fue elogiosa con *Don Juan*, aunque se escribió más sobre la sincronización del sonido que sobre la ambientación de época y la dirección de Alan Crosland” (Alsina 2006: 41). Sin embargo no puede negarse la importancia e influencia de *The Jazz Singer* “ya que su exhibición, con una recaudación que llegaría a los tres millones y medio de dólares, impulsó a las otras empresas a adoptar el sonido, al cual se habían resistido” (Alsina 2006: 39). Si bien es cierto que la película ofrecía la novedad de escuchar unos breves momentos hablados, debiendo puntualizarse “que pertenecieron a la improvisación por Jolson las pocas líneas de diálogo con su madre (Eugene Besserer) intercaladas en dos de sus canciones” (Alsina 2006: 43). Por ello, aunque no estaba prevista la inserción de diálogo hablado, se trataría, en todo caso, de la primera película *hablada*, que inauguraría los filmes llamados *talkies*.

Si bien *The Jazz Singer* no fue la primera película sonora, sí fue sin duda alguna el film responsable de que la industria del cine protagonizara una de sus grandes revoluciones: la adopción del sonido. A este *cantante de jazz* le seguirían otros músicos y cantantes que, al igual que el personaje de Jackie Rabinowitz (Al Jolson), se asomaron a la gran pantalla de Estados Unidos. Así, hemos visto al músico de *jazz* pasearse por la cinematografía norteamericana desde sus comienzos y sin mostrar discriminación alguna hacia el género. Nos lo hemos encontrado, por supuesto, protagonizando *biopics*, género en el que se ha sentido especialmente cómodo, como en *The Glenn Miller Story* (Anthony Mann, 1954) y *Bird* (Clint Eastwood, 1988). También le hemos visto en algunas películas de gánsters, como la saga de *The Godfather*, de Francis Ford Coppola, donde el personaje Johnny Fontane responde musical y fisionómicamente al estereotipo popular del *crooner*. Se ha paseado por el cine de animación, desde los cortometrajes de *Betty Boop* de los Hermanos Fleischer a la película *Who Framed Roger Rabbit* (Robert Zemeckis, 1988). También se ha sentido cómodo en la comedia (*Some Like it Hot*, Billy Wilder, 1959); en el *thriller* (*The Wrong Man*, Alfred Hitchcock, 1956); en el melodrama (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942); en el cine de autor (*Shadows*, John Cassavettes, 1959); por supuesto en el musical (*New York, New York*, Martin Scorsese, 1977) y hasta en la ciencia ficción. Bastaría acordarse de *Star*

*Wars* (George Lucas, 1977), donde el director homenajeaba a la banda de *jazz* en la escena de la cantina de Mos Eisley.

## **LOS *BIOPICS* DEL *JAZZ*: ¿VIDAS DE GRANDES MÚSICOS?**

### **1.- LOS MÚSICOS DE *JAZZ* COMO PROTAGONISTAS DE *BIOPICS***

Aunque el personaje del músico de *jazz* se ha paseado, como ya hemos indicado, por diferentes épocas y diferentes tipologías de películas, hay un género en el que parece haberse sentido especialmente cómodo, el *biopic* o cine biográfico.

Cabe destacar que el cine biográfico es un tipo de cine que suele incrementarse en los momentos más delicados y complejos, pues es entonces cuando los espectadores –y especialmente los espectadores estadounidenses– se cobijan bajo la protección y seguridad que les ofrecen sus héroes culturales, intelectuales y políticos. De este modo, y coincidiendo con algunos de los momentos más complejos de la historia norteamericana, podemos observar un incremento de *biopics* del universo *jazzístico*. Tras el *crack* de la bolsa de 1929, que dio lugar a la que probablemente sea la depresión más grave de la historia de Estados Unidos, conocida como *Great Depression*, nos encontramos con el film *The Singing Kid* (William Kephley, 1936), donde Al Jolson – que había protagonizado *The Jazz Singer* en 1927– interpreta a un ficticio Al Jackson en la que parece una película con intenciones autobiográficas. Vemos, por ejemplo, fotogramas donde la técnica de *blackface*, que Jolson había “repopularizado” en *The Jazz Singer*, adquiere todo el protagonismo de la escena.



Escena de *The Singing Kid* (William Keghley, 1936) donde Al Jolson homenajea la técnica del “blackface” que ya había popularizado su personaje de *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927).

Los siguientes *biopics* de la cinematografía norteamericana sobre el mundo del *jazz* aparecerían tras la Segunda Guerra Mundial. Es el caso de *Rhapsody in Blue* (Irving Rapper, 1945), película realizada para exaltar la figura del compositor George Gershwin; *Night and Day* (Michael Curtiz, 1946), que hacía lo propio con el compositor y letrista Cole Porter; y *The Fabulous Dorseys* (Alfred E. Green, 1947), film que contaba con los hermanos Tommy Dorsey, trombonista, y Jimmy Dorsey, clarinetista, interpretándose a sí mismos en una biografía sobre estos dos gigantes de la era del swing. En los años cincuenta, la industria cinematográfica norteamericana vive un momento complicado. De una parte, se enfrenta a su gran crisis debido a la aparición de la televisión. De otra parte, el código Hays aún seguía imponiéndose<sup>6</sup> y estaba muy reciente “la campaña iniciada en 1947 por la Comisión de Actividades Antiamericanas, destinada a extirpar de raíz la «infiltración subversiva» en el seno de la industria del

<sup>6</sup> El sistema de censura conocido como código Hays se impuso hasta 1967, cuando fue reemplazado por el sistema de Clasificación por edades de la MPAA.

cine” (Gubern 2003: 300). En este contexto Anthony Mann dirige, en 1954, *The Glenn Miller Story*, el *biopic* que repasa la historia del trombonista y uno de los directores de orquesta más conocidos de la Historia musical de Estados Unidos. Apenas un año más tarde, Valentine Davis, rescata la figura de otro famosísimo director de orquesta, además de clarinetista, en *The Benny Goodman Story* (1955). Al finalizar la década, en 1959, aparecen otras dos películas biográficas: *The Gene Krupa Story* (Don Weis, 1960), acerca de uno de los más afamados baterías blancos del *jazz*; y *The Five Pennies* (Melville Shavelson, 1959), el *biopic* del cornetista y líder de banda Red Nichols.

En los años sesenta Estados Unidos vive una serie de revoluciones socioculturales. Los derechos civiles de los afroamericanos; el surgimiento del Movimiento Chicano; las protestas contra la Guerra de Vietnam; la subcultura de los beatniks de San Francisco, definida como *hipster*, término del que derivaría *hippie* y el movimiento contracultural con ese mismo nombre también en esta década. El cine, por supuesto, se hace eco de estos cambios en la sociedad norteamericana y también el personaje cinematográfico del músico de *jazz* tomará partido. Es el caso de *Lady Sings the Blues* (Sidney J. Furie, 1972), la biografía cinematográfica de Billie Holiday, que se posicionaba en pro de la lucha por los derechos civiles. Esta película es especialmente significativa por dos motivos: otorga el protagonismo a una mujer música y ésta es, además, afroamericana.

Los últimos años ochenta, en plena era pesimista del postmaterialismo, dieron a luz a una de las películas mejor consideradas del cine sobre *jazz*. No obstante el responsable era uno de los mejores directores *made in USA*: Clint Eastwood, quien en 1988 dirigió *Bird*, la vida de Charlie Parker, uno de los principales y más innovadores saxofonistas del *jazz*.

Al finalizar el siglo, la ficción se apoderó de un género que, habitualmente, se asienta en la realidad. Así, pudimos asistir al *biopic*, al menos técnica y formalmente, sobre un músico que nunca existió. El responsable era Woody Allen quien, en 1999, presentó *Sweet and Lowdown*, un falso documental sobre el ficticio segundo mejor guitarrista de *jazz*, siempre a la sombra del genial Django Reinhardt.

El comienzo del siglo XXI coincidía con los mayores atentados terroristas sobre suelo americano. El 11 de septiembre de 2001 los aviones de los vuelos 11 de American Airlines y 175 de United Airlines se estrellaban contra las Torres Gemelas del World

Trade Center de Nueva York; un tercer avión, del vuelo 77 de American Airlines fue impactado contra el Pentágono en Virginia; y un cuarto avión del vuelo 93 de United Airlines impactó en Shanksville, Pensilvania, tras un amotinamiento de los pasajeros y la tripulación contra los secuestradores. Esta historia dio lugar a *United 93* (Paul Greengrass, 2006). La sociedad norteamericana enterraba a casi 3.000 víctimas y el cine, como ya había hecho en otras ocasiones, “tuvo que volver a crearse a sí mismo para atender las necesidades de una sociedad que, de repente, se sintió vulnerable y huérfana” (Andújar 2008: 295). Es entonces cuando surge “el arquetipo del músico con una ‘,tara’, con una ‘,discapacidad’. Sin duda, la misma sensación de ‘,tara’ que siente la sociedad norteamericana tras los terribles atentados del 11-S” (Andújar 2008: 296). Es en este contexto donde surgen tres de los últimos *biopics* realizados por el cine estadounidense: *Ray* (Taylor Hackford, 2004), basado en la vida de Ray Charles; *De-Lovely* (Irwin Winkler, 2004), que revisitaba de forma honesta la vida de Cole Porter, y *Beyond the Sea* (Kevin Spacey, 2004), acerca del *crooner* Bobby Darin.

Un poco más tarde, el pueblo de Estados Unidos asistía a la venganza encarnada en dos conflictos: Afganistán e Irak, que han multiplicado el número de víctimas mortales. Sólo de nacionalidad norteamericana podemos hablar de más de 5.500 fallecidos.<sup>7</sup> A esta sensación, cuanto menos amarga, se unía otra sensación desagradable: la de abandono. En agosto de 2005 los diques de contención de Nueva Orleans no pudieron aguantar la presión del huracán Katrina que, con una intensidad de grado cinco, dejaba a su paso 1836 víctimas mortales y una ciudad, la que había sido cuna del *jazz*, sepultada bajo el agua en un 85% de su extensión.<sup>8</sup> También se registraron pérdidas materiales en otras ciudades de Louisiana, en Mississippi y en Alabama. Además de algunos daños en Florida y Bahamas. En total, las pérdidas materiales superaron los 81 mil millones de dólares, convirtiendo a Katrina en el huracán más caro de la historia. Sin embargo, para el pueblo norteamericano, lo peor de esta tragedia fue tener la certeza de que se podía haber evitado.

También a raíz de esta catástrofe el *biopic* vuelve a tomar protagonismo y se empieza a trabajar en una serie de proyectos que se demorarían más tiempo del deseado. Estos

---

<sup>7</sup> Para una información más detallada sobre las víctimas de Afganistán e Irak, puede visitarse <http://www.unknownnews.org/casualties.html> (Última visita 29 de octubre de 2010).

<sup>8</sup> Para una información más detallada sobre el Huracán Katrina, puede visitarse la web *Understanding Katrina* <http://understandingkatrina.ssrc.org/Bytheway/> (Última visita 29 de octubre de 2010).



trabajos apuestan por volver al origen racial del *jazz*. Es el caso de *Louis* (Dan Pritzker, 2010), un extraño film mudo centrado en la figura Louis Armstrong, uno de los más importantes representantes del *jazz*, nacido precisamente en Nueva Orleans. La película *Louis* se ideó para ser proyectada con un acompañamiento musical orquestado por Wynton Marsalis y, hasta la fecha, sólo se ha estrenado en unas pocas ciudades norteamericanas.<sup>9</sup>

## 2.- LOS MÚSICOS COMO PERSONAJES CINEMATOGRAFICOS

De la recopilación de estos *biopics* obtenemos un total de quince películas y dieciséis personajes protagonistas de músicos de *jazz*. De ellos, doce son blancos y sólo cuatro de raza negra. La proporción aún es un poco peor en lo referente al sexo, ya que entre los dieciséis personajes sólo hay una mujer.

Es precisamente este personaje femenino, el de Billie Holiday, el responsable de abrir la puerta a los personajes afroamericanos en el cine biográfico del *jazz*, ya que, hasta ese momento, sólo encontramos personajes de raza blanca. Es decir, hasta los años setenta ningún músico afroamericano protagoniza ningún *biopic* acerca del universo del *jazz*. Se recalca esta idea porque, aun a riesgo de resultar repetitiva, es cuando menos llamativo que una música realizada mayoritariamente por músicos de raza negra, haya dado como resultado una imagen filmica mayoritariamente blanca.

Pero esto no ocurre sólo en la imagen resultante de los *biopics*, sino que puede ampliarse al total de géneros empleados por el cine norteamericano. Los personajes de músicos de *jazz* que ha mostrado tradicionalmente la gran pantalla han sido músicos hombres de raza blanca. No es hasta el contexto de la lucha por los derechos civiles, en los últimos sesenta y sobre todo en los setenta, que los músicos afroamericanos –y sobre todo hombres– empiezan a protagonizar películas. Es entonces cuando surge la pregunta necesaria de dónde han quedado todas aquellas mujeres que tuvieron un papel activo e importantísimo en la música *jazz*. En un país que ha presumido habitualmente de llevar a gala la lucha por los derechos sociales, ¿por qué su industria filmica ha convertido en anecdótica la presencia femenina en el *jazz*?

---

<sup>9</sup> <http://www.nytimes.com/2010/08/28/movies/28louis.html> (Última consulta 29 de octubre de 2010).

De los *biopics* citados, sólo uno está protagonizado por un personaje femenino y, en el resto, las mujeres tienen un papel secundario. No sólo esto. Si nos fijamos detalladamente en el rol que estas mujeres han interpretado, nos encontramos con una imagen cuando menos irrespetuosa, ya que “las mujeres músicas en los *biopics* han sido tradicionalmente relegadas a dos papeles: amantes del músico hombre que sí tenía autoridad suficiente para protagonizar la historia o *Canarios*” (Andújar 2010). Entendemos por *canario* aquella “mujer cantante, normalmente infravalorada, que acompañaba a una Big Band” (Jackson 2005: 145-146), esto es, “un pajarito cantarín decorativo que se quedaba quieto y de vez en cuando acompañaba con la voz”. (Jackson 2005: 145-146)

Quizá haya que buscar la explicación a este “machismo” filmico en el propio ámbito de la Historiografía y Crítica del *jazz* que han restringido el papel de las mujeres a la música vocal (Tirro 1993:201). Sin embargo, basta repasar la contribución femenina a esta disciplina musical para encontrarnos con músicas de la talla de Mary Lou Williams, pianista, compositora y arreglista; Peggy Gilbert, una saxofonista pionera que saltó a la fama por crear una banda sólo de mujeres;<sup>10</sup> la trompetista Clora Bryant, de quien se dice que es la única mujer que grabó con Dizzy Gillespie y actuó junto a Charlie Parker;<sup>11</sup> Lili Hardin, pianista de gran talento que lamentablemente pasó a la historia por su matrimonio con Louis Armstrong cuando ya era una reconocida intérprete antes de conocer al conocido trompetista; la guitarrista Mary Osborne, la bajista Jennifer Vincent o la trombonista Annie Whitehead, serían sólo unos escasos ejemplos.<sup>12</sup>

Pero como señala Frank Tirro, a las mujeres nunca les resultó sencillo obtener el reconocimiento que sí obtenían sus compañeros de sexo masculino. Las razones habría que buscarlas en motivos tan dispares como los ideales victorianos del papel de la mujer; los miedos puritanos de que hombres y mujeres trabajen bajo un mismo techo y, más aún, en horarios dudosos; o “la actitud hostil, paternalista o ignorante de tantos críticos”. (1993: 201)

---

<sup>10</sup> Billy Wilder homenajeaba a Peggy Gilbert en *Some Like it Hot* (1959).

<sup>11</sup> Para más información sobre Clora Bryant, puede visitarse [Lady with a Horn](http://www.acfnewsourc.org/art/lady_with_a_horn.html) [http://www.acfnewsourc.org/art/lady\\_with\\_a\\_horn.html](http://www.acfnewsourc.org/art/lady_with_a_horn.html) (Última visita 30 de octubre de 2010).

<sup>12</sup> Para una mejor visión de la mujer en el jazz, puede visitarse <http://www.jazzwomen.org> (Última visita 27 de octubre de 2010).

Y, en efecto, si el propio mundo del *jazz* las ha relegado o menospreciado, era de esperar que el cine aún fuera más lejos y directamente las negara. Así, como ya hemos señalado, la presencia filmica femenina protagonista en *biopics* de *jazz* es prácticamente inexistente y se limita a una sola excepción, *Lady Sings the Blues*.<sup>13</sup> Aunque “su carácter de excepcionalidad no conlleva, en ningún caso, un mejor trato hacia el personaje femenino del *jazz*” (Andújar 2010).

## CONCLUSIONES

Tras el visionado de los *biopics* que la industria cinematográfica estadounidense ha producido acerca de los hombres y las mujeres del *jazz*, podemos afirmar que todos ellos comparten dos características que pueden ser descritas como negativas.

En primer lugar, los *biopics* del *jazz* pueden ser definidos como films racistas. En el cine sobre *jazz* realizado hasta los años sesenta los músicos protagonistas eran de raza blanca, mientras que los músicos afroamericanos aparecían como personajes secundarios o, incluso, de manera esporádica. No es hasta la llegada de los sesenta cuando los músicos de raza negra empiezan a asumir el protagonismo de las películas.

En segundo lugar, podemos afirmar que la presencia femenina en los *biopics* del *jazz* es casual e insignificante. El cine biográfico de músicos de *jazz* es mayoritariamente machista. Si bien las mujeres han ocupado y ocupan un lugar primordial en este estilo musical, su presencia en el cine ha sido relegada a un segundo plano. Los papeles femeninos en los *biopics* del *jazz* han sido, normalmente, el de *canarios* o amantes de los músicos hombres que sí tenían la trascendencia suficiente para protagonizar la cinta. Incluso en un film como *Bird*, que puede ser clasificado como uno de los mejores *biopics* del *jazz*, encontramos este machismo filmico:

Charlie Parker had positive working relationships with Mary Lou Williams, Sarah Vaughan, and Ella Fitzgerald, but the only black female performer in *Bird* is a fictitious blues singer who disparages Parker's early attempts at developing his style with

---

<sup>13</sup> Si bien es cierto que podemos encontrar otros *biopics* femeninos, tales como *Introducing Dorothy Dandridge*, que se realizó para televisión, en formato cinematográfico sólo encontramos *Lady Sings the Blues*.

the words, "Nigger, don't be playing that shit behind me while I'm trying to sang"<sup>14</sup> (Gabbard 1996: 94)

A modo de conclusión, aunque el personaje del músico de *jazz* haya aparecido habitualmente en el cine norteamericano y de manera concreta en el género biográfico, cabría preguntarse si la imagen que el cine norteamericano ha ofrecido de estos músicos, y en extensión de este tipo de música, ha favorecido o perjudicado a la idea que los espectadores han tenido y tienen del *jazz*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ❖ ALSINA, H.: *Historias de películas*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata. 2006
- ❖ ANDÚJAR, O.: *El biopic del músico de jazz tras los atentados del 11-S: El caso de Ray*, en I Congreso Internacional de Historia y Cine 2007 (2008), pp. 293-304.
- ❖ ANDÚJAR, O.: *Lady Sings the Blues. La construcción del personaje cinematográfico de Billie Holiday*, en IX Conference on Women's Studies Volume (2010). En Prensa.
- ❖ ARNAUD, G. y CHESNEL, J.: *Los grandes creadores del jazz*, Madrid, Ediciones del Prado, 1993. (Traducido por Juan Claudio Cifuentes).
- ❖ CHION, M.: *El cine y sus oficios*, Madrid, Cátedra. 1992. (Traducido por Manuel Frau).
- ❖ DÍAZ, J.: *La estructura social del mundo de la vida cotidiana y la formación del sentido de las artes de los Estados Unidos de América (1940-1964)*, Tesis Doctoral, Madrid, UCM, 1994.
- ❖ GABBARD, K.: *Jammin' at the margins: jazz and the American cinema*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1996.
- ❖ MEEKER, D.: *Jazz on the Screen. A Jazz and Blues Filmography*, Washington, D.C., 2006.
- ❖ MOUËLLIC, G.: *Jazz et cinema*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2000.

---

<sup>14</sup> "Charlie Parker tuvo relaciones laborales muy positivas con Mary Lou Williams, Sarah Vaughan, y Ella Fitzgerald, pero la única mujer negra en *Bird*, una ficticia cantante de blues que reprende a Charlie Parker, "Negro, no toques mientras estoy intentando cantar" (Traducción propia)

- ❖ NAVARRO, H. y NAVARRO, S.: *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003
- ❖ REISENFELD, H.: *The Advancement in Motion Picture Music*, en *The American Hebrew* (1925), pp. 632.  
[http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/6\\_riese2.htm](http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/6_riese2.htm)
- ❖ RUIZ, L. E.: *Obras pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos (1895-1917)*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2000.
- ❖ STRAUSBAUGH, J.: *Black Like You: Blackface, Whiteface, Insult & Imitation in American Popular Culture*, New York, Penguin Group, 2006.
- ❖ TIRRO, F.: *Historia del jazz clásico*, Barcelona, Robinbook, 2007. (Traducción española de Antonio Padilla).