



Universitat
de les Illes Balears

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

EL TEATRO MUSICAL DE LIN-MANUEL MIRANDA EN CONTEXTO: MINORÍAS, POLÍTICA Y PERFORMATIVIDAD

Alba Jiménez Camacho

Máster Universitario en Lenguas y Literaturas Modernas

(Especialidad/Itinerario *Estudios Literarios y Culturales*)

Centro de Estudios de Postgrado

Año Académico 2020-21

EL TEATRO MUSICAL DE LIN-MANUEL MIRANDA EN CONTEXTO: MINORÍAS, POLÍTICA Y PERFORMATIVIDAD

Alba Jiménez Camacho

Trabajo de Fin de Máster

Centro de Estudios de Postgrado

Universitat de les Illes Balears

Año Académico 2020-21

Palabras clave:

Teatro musical; Lin-Manuel Miranda; racismo institucionalizado; historiografía;
creadorxs Latinxs

Nombre Tutor/Tutora del Trabajo: Dr. Juan José Bermúdez de Castro Acaso

Resumen

Partiendo de las perspectivas planteadas por el Nuevo Historicismo y del Materialismo Cultural, el presente trabajo de investigación aborda la intrínseca relación entre toda obra artística, en nuestro caso el teatro musical estadounidense, y las circunstancias sociales, culturales y especialmente políticas en las que esa obra fue concebida. Del mismo modo que los *minstrel shows* de finales del siglo XVIII están íntimamente relacionados con los vestigios de la esclavitud y el racismo sistematizado del momento todavía presentes en el siglo XXI, este estudio contextualizará la representación de las minorías étnicas y personas racializadas en las producciones de teatro musical del puertorriqueño Lin-Manuel Miranda. Galardonado con tres premios Tony, tres Grammys, un Emmy, y un premio Pulitzer, los musicales de Miranda han dejado su singular huella en el Broadway contemporáneo. Este análisis se centrará en las producciones *In the Heights* (2005), *21 Chump Street: The Musical* (2014), y *Hamilton: An America Musical* (2016), y demostrará el modo en que cada una de ellas está indisolublemente vinculada a la situación sociopolítica del momento en los Estados Unidos bajo las administraciones de George W. Bush, Barak Obama y Donald Trump, respectivamente.

Abstract

Starting from the perspectives of New Historicism and Cultural Materialism, this research project addresses the intrinsic relationship between any artistic work, in our case the American musical theatre, and the social, cultural, and especially political circumstances in which that work was conceived. Just as the minstrel shows of the late 18th century are intimately related to the vestiges of slavery and the systematised racism of the time still present in the 21st century, this study will contextualise the representation of ethnic minorities and racialised people in the musical theatre productions of the Puerto Rican Lin-Manuel Miranda. The recipient of three Tony Awards, three Grammys, an Emmy, and a Pulitzer Prize, Miranda's musicals have left their unique mark on contemporary Broadway. This analysis will focus on the productions *In the Heights* (2005), *21 Chump Street: The Musical* (2014), and *Hamilton: An America Musical* (2016), and will prove how each of them is inextricably linked to the socio-political moment in the United States under the administrations of George W. Bush, Barak Obama, and Donald Trump, respectively.

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. ¿DÓNDE ENCAJA LA OBRA DE LIN-MANUEL MIRANDA COMO ELEMENTO SUBVERSIVO?.....	8
3. <i>IN THE HEIGHTS</i>	10
3.1. LA ADMINISTRACIÓN BUSH Y LA XENOFOBIA.....	10
3.2. RACISMO EN BROADWAY	16
3.3. ELEMENTOS BIOGRÁFICOS EN <i>IN THE HEIGHTS</i>	21
4. <i>21 CHUMP STREET: THE MUSICAL</i>.....	24
4.1. LA BRUTALIDAD POLICIAL INSTITUCIONALIZADA	24
4.2. BASADA EN HECHOS REALES (LA VERDADERA HISTORIA TRAS EL MUSICAL)	26
4.3. LA SUBVERSIÓN EXTRADIEGÉTICA DEL MUSICAL	28
5. <i>HAMILTON: AN AMERICAN MUSICAL</i>	29
5.1. CONCEBIDO DURANTE EL MANDATO DE OBAMA Y SU POLÉMICO ESTRENO EN LA ERA TRUMP	30
5.2. <i>HAMILTON</i> COMO LA CULMINACIÓN REIVINDICATIVA EN LA OBRA DE MIRANDA	32
5.3. <i>WOMEN IN THE SEQUEL</i>	34
5.4. EL ÉXITO INAUDITO DE <i>HAMILTON</i> . MUCHO MÁS QUE “ <i>AN AMERICAN MUSICAL</i> ”.....	38
6. CONCLUSIÓN.....	40
7. BIBLIOGRAFÍA.....	43

1. Introducción

En la última década se ha visto un crecimiento en la representación de distintos tipos de latinos en series, películas, libros y musicales de Estados Unidos con ejemplos como el *reboot* de *One Day at a Time*, los records en taquilla que supuso el estreno de *Coco*, el éxito editorial de *Mexican Gothic* de Silvia Moreno-García, etc. Sin embargo, según el estudio de UCLA denominado “Hollywood Diversity Report” la comunidad latina en EEUU representa el 18% de la población total y la representación latina en cine en 2019 no superaba el 4.6%. Estos datos por supuesto no hablan de la calidad del personaje ni si quiera si se tratan de un arquetipo o de un secundario estereotipado; simplemente indican una mera representación en la gran pantalla. Este trabajo de investigación intentará centrarse en otros medios artísticos como es el teatro musical y en especial el desarrollado por un creador latinoamericano.

La obra de Lin-Manuel Miranda, autor neoyorquino de origen puertorriqueño que saltó a la fama internacional por su exitoso musical *Hamilton: An American Musical* (2016), tiene siempre una intención subversiva tanto para los parámetros de Broadway como para los de la sociedad estadounidense, siendo Miranda un ávido activista por los derechos y voces de las minorías racializadas, latinoamericanas, pertenecientes al colectivo LGTBIQA+, feministas, etc. Miranda refleja estas disidencias y líneas de pensamiento inconformista en todas sus obras. En este Trabajo de Fin de Máster hablaré de sus tres obras más singulares: *In the Heights* (2005), *21 Chump Street: The Musical* (2014) y la ya mencionada *Hamilton* (2016), excluyendo *Bring It On: The Musical* (2011) ya que no es únicamente suya y el tema a tratar se desvincula del objeto de estudio. Los tres musicales mencionados denuncian problemas sociales arraigados en Estados Unidos prácticamente desde sus orígenes utilizando rasgos culturales característicos de las comunidades minoritarias como pueden ser su música para denunciar dichos problemas señalando a los causantes. Miranda ejemplifica la afirmación de Geertz de que “cultura y estructura social podrían verse entonces con la capacidad de múltiples y amplios modos de integración mutua, [...] un caso común solamente en sociedades que han sido estables durante un período de tiempo tan extenso, que les fue posible un estrecho ajuste entre los aspectos sociales y los culturales” (1990, 132). En *Hamilton*, Miranda narra la historia del nacimiento de los EEUU, pero al contarlo a través de actores racializados que interpretan a los Padres Fundadores, y a través de estilos de música como el jazz, el rap

y el hip-hop, deja claro desde el inicio que se trata de una crítica al Estado y a como se creó el mismo, si bien también se mantiene el respeto por haberse independizado de los británicos y haber creado una nueva nación. Parsons propuso una definición de cultura como “un sistema de símbolos en virtud de los cuales el hombre da significación a su propia experiencia” (1951, 351). Siguiendo esta interesante conceptualización de cultura, a lo largo de este Trabajo de Fin de Máster se llevará a cabo una lectura y análisis de estos tres musicales y los temas sociales acuciantes que denuncia Miranda en ellos. Debido a que se trata de una propuesta interdisciplinar ya que también se contextualizarán históricamente estas tres producciones de teatro musical, el marco teórico y bibliográfico utilizado combinará fuentes pertenecientes a los estudios culturales, así como al ámbito de la historiografía.

El objeto de estudio de este trabajo de investigación es el análisis de los elementos subversivos de la obra de Lin-Manuel Miranda y cómo estos se entrelazan con los problemas sociales estadounidenses. Para ello se hablará sobre la “supuesta” objetividad histórica y es que “esperamos de la historia cierta objetividad, la objetividad que le conviene; nos lo demuestra la forma con que la historia nace y vuelve a nacer; siempre procede de la rectificación de la manipulación oficial y pragmática del pasado por las sociedades tradicionales” (Ricoeur 1990, 24). También se abordará la convulsión intelectual que implica el poder acceder a diferentes fuentes de información en cualquier momento gracias a la era digital en la que vivimos actualmente y comprobar que la información que había sido dada por única y objetiva en un principio no lo es. El propio Miranda hace uso de ese mismo “trauma” a gran escala en el caso de *Hamilton*, y a pequeña escala en *In the Heights* y en *21 Chump Street*, que “podrían describirse como ‘micronarración’ (en la línea del nuevo término ‘microhistoria’). Es la exposición de un relato sobre gente corriente en su escenario local” (Burke 1996, 299). En ambas, pero especialmente en *21 Chump Street*, mediante pequeñas historias Lin-Manuel Miranda consigue poner el foco en temas como la xenofobia en Estados Unidos o la brutalidad policial institucionalizada. Siendo él mismo latinoamericano y viéndose afectado y no interpelado directamente por la ausencia de representación, Miranda decidió escribir un musical donde los latinos no se limitasen a bailar, y narraran sus propias historias. De este modo, conviene “recordar que las naciones inspiran amor, y a menudo un amor profundamente abnegado. Los frutos culturales del nacionalismo —la poesía, la literatura novelística, la música, las artes plásticas— revelan este amor muy claramente en miles

de formas y estilos diferentes” (Anderson 1993, 289). Se podrá entender por tanto que la obra de Miranda es a partes iguales una denuncia de su país, así como un canto de amor a las artes subversivas nacidas de dichas resistencias. Es por ello por lo que en este trabajo se señalará el origen histórico de las problemáticas que Miranda expone, así como el enfoque performático que utiliza para representar dichos temas. Como afirma Aparicio sobre estos mecanismos, “*by studying and reflecting on interlatino dynamics through interdisciplinary approaches, we can produce more nuanced knowledge that moves even beyond comparative studies.*” (2017, 47).

Los objetivos del presente trabajo son, en primer lugar, hacer un breve recorrido por las distintas situaciones que se denuncian en estos musicales, ya que pueden resultar desconocidas desde posiciones blancas eurocéntricas; y por otro lado desarrollar un estudio intercultural e interdisciplinar que ayude a dar más visibilidad al tema para que sirva de ayuda a futuros investigadores e investigadoras. Como afirma Almaguer, “*the complex meaning of race and the particular way that racialization unfolds in the United States is an ever changing sociohistorical process*” (2012, 159). La metodología que se empleará será poco tradicional e interdisciplinar, ya que es el resultado de la combinación de “*historical context, theoretical method, political commitment, and textual analysis: their combination offers the strongest challenge and has already contributed substantial work*” (Dollimore y Sinfield 1994, VII). Siguiendo estos preceptos, la estructura del trabajo seguirá el orden cronológico en que las obras de Miranda fueron creadas, para así poder observar la evolución del autor, así como las influencias de unas sobre otras. En cada apartado se realizará primero una breve sinopsis de la obra, seguido del contexto histórico y social específico en el que se creó, para luego dar paso a los elementos más relevantes que es necesario examinar con más detalle, para finalizar con el análisis de algunas estrofas clave de cada obra.

2. El elemento subversivo en la obra de Lin-Manuel Miranda

Cuando se habla de la representación de las minorías en Estados Unidos primero se deberá realizar un estudio sobre la historia de dichas comunidades en ese país. Para ello se utilizará la obra de Howard Zinn, especialmente *The People's History of the United States* (1980); así como la visión de Benedict Anderson en *Imagined Communities* (1983); y Paul Ricoeur y su obra *History and Truth* (1955). Asimismo, los textos literarios se concebirán como piezas inseparables tanto de su contexto histórico de creación como el de su interpretación. El análisis tanto historiográfico como el realizado desde la mirada del Nuevo Historicismo se llevarán a cabo a partir de las obras de Hayden White *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica* (1992), Dominick LaCapra y su obra *Escribir la historia, escribir el trauma* (2005), y Catherine Gallagher y Stephen Greenblatt y su libro *Practicing New Historicism* (2007). Se utilizará este enfoque para tratar de lograr entender la historia en su conjunto, la vinculación de su escritura hegemónica unilateral al capitalismo y al patriarcado, y cómo solo a través de la disidencia del materialismo cultural es posible vislumbrar otras perspectivas que nos ayuden a aproximarnos a la justicia social que subyace a la multiplicidad de narrativas históricas.

Una de las comunidades convergentes en los tres musicales de Lin-Manuel Miranda es la comunidad latinoamericana estadounidense. Es por ello por lo que también se recurrirá a los Latinx Studies y en concreto a la obra *Borderlands La frontera: The New Mestiza* (1987), de Gloria Anzaldúa, dónde ahonda en qué consiste ser mujer y latina, en ser doblemente discriminada, en no ser aceptada ni por mujer ni por tu lugar de nacimiento, características que se verán recogidas en aspectos de algunos de los personajes femeninos de la primera obra de Miranda *In the Heights*. Asimismo, también se hará referencia a Aparicio y su “(Re)constructing Latinidad: The Challenge of Latina/o Studies” (2008), donde afirma que no se debe de olvidar que latino no significa aquel lugar en el que se hable español, sino proveniente de toda Latinoamérica incluyendo tanto países de habla francesa como de habla portuguesa, o incluso de habla española pero cuyos descendientes no hablan español y aún así es igual de lícito que se consideren latinos. En su artículo, Aparicio habla también de la diversidad dentro de Latinoamérica y como dicha diversidad se espera que se uniformice como comunidad dentro de los Estados Unidos y cómo algunas personas puedes sentirse en contra de la etiqueta de

“latino” precisamente por esa sensación de masa. Donde unos ven comunidad otros ven un rebaño del cual es preferible escapar.

Por último, y cómo se ha reiterado en la introducción, esta investigación tiene un marcado carácter interdisciplinar, por lo que, una vez explorado el marco teórico y su vinculación en cada obra se procederá a realizar un breve análisis de los versos más relevantes de cada una de ellas sobre los temas más destacados que cada obra aborda. Al contar con una limitación de palabras para el presente Trabajo de Fin de Máster, será inevitable que algunos aspectos de unas obras tan ricas como son las de Miranda se dejen sin explorar, dejando una ventana abierta a futuras investigaciones.

3. *In The Heights*

En su ópera prima, Lin-Manuel Miranda cuenta las historias de su barrio de Nueva York, Washington Heights, que ocurren en un periodo de tres días. El gran vecindario dominicano sirve como plataforma para mostrar la situación en la que se encuentran los latinos en Estados Unidos, ahondando en temas sobre la pertenencia a un lugar, el sentido de comunidad, el racismo, el machismo, la búsqueda constante de oportunidades, la xenofobia y la injusticia social derivada de esta última. Este musical levantó el telón en 2008, ganando los premios Tony de mejor musical, mejor música original, mejor coreografía y orquestación, y fue también nominado al premio Pulitzer como mejor drama en 2009. Fue un musical innovador, no solo en el estilo de música, ya que mezclaba rap, bodegas y número de salsa, sino también por el tratamiento de los personajes latinoamericanos en el escenario, ya que, hasta el momento la representación había sido mínima, como veremos a continuación. Además, se estrenó bajo las circunstancias de la administración de George W. Bush, cuando se empezaron a endurecer las medidas migratorias tras los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 y se comenzó a declarar a los inmigrantes sin papeles como personas ilegales, creándose en 2003 la infame ICE (*Immigration and Customs Enforcement*). Miranda consigue utilizar los elementos característicos de la cultura latinoamericana para contar historias que afectan a su comunidad, pero también para contar otras historias más universales como pueden ser los enredos amorosos, la lucha de clases, generando empatía hacia los personajes entre todo tipo de público ya sea latino o no.

Podemos no ser capaces de comprender plenamente las pautas de pensamiento específicas de otra cultura, pero tenemos relativamente menos dificultad para comprender un relato procedente de otra cultura, por exótica que pueda parecer. Como dice Barthes, la narrativa es “*traducible* sin menoscabo esencial”, en un sentido en que no lo es un poema lírico o un discurso filosófico (White 1992a, 17)

3.1. *La administración Bush y la xenofobia*

Tras los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001, comenzaron dos nuevas guerras bajo el falso lema de la libertad, en esta ocasión contra Afganistán e Irak, iniciadas por el presidente estadounidense George W. Bush. Si bien en un principio debido al impacto del 11-S las naciones europeas se posicionaron rápidamente del lado de los

EEUU, no pasó mucho tiempo para que ambos conflictos bélicos perdieran popularidad entre el resto de naciones, debido a la búsqueda incesante de enemigos públicos a quienes culpar por los ataques terroristas por parte del gobierno de los EEUU y la prensa para justificar la enviada de efectivos y de tropas a Oriente Medio. Se creó un ambiente de hostilidad y xenofobia ya latente en Estados Unidos, pero se intensificó y cada vez más gente dejó de ocultar sus actitudes racistas (Branton et al. 2011, 677), además de ser apoyados en cierta forma o sentirse validados en sus sentimientos xenófobos por las políticas gubernamentales adoptadas por la administración Bush, que decidió construir una valla de 750 millas a lo largo de la frontera del sur de California y Arizona para impedir la entrada de mexicanos que intentaban cruzar la frontera.

Mientras se discutía en el Congreso una legislación para castigar a las personas que se encontraban en el país ilegalmente, durante la primavera del 2005 hubo grandes manifestaciones por todo el país, especialmente en California y el suroeste, que involucraron a cientos de miles de personas que pedían igualdad de derechos para los inmigrantes. Los que se unieron a estas acciones no sólo fueron los propios inmigrantes sino también estadounidenses que los apoyaban. Uno de los lemas más comunes era: “Ningún ser humano es ilegal”. (Zinn 2011, 488)

Esta xenofobia la podemos ver plasmada en el musical de Miranda, no solo en el hecho de que el barrio en sí es latino, sino también en que las historias son intrínsecamente latinas, hablan de inmigración, de no sentirse plenamente aceptados, ni por los estadounidenses ni entre ellos, por las diferencias y las frustraciones existentes que se generan entre la primera y la segunda generación de migrantes. Además, en los actores de la representación original se pudo observar las distintas razas que pueden conformar los latinos, intentando romper así ese estereotipo de “raza latina”, y es que la visibilidad de los afrolatinos en los medios hasta entonces había sido casi inexistente. Con respecto a las consecuencias que implica el proceso de emigrar, se ofrecen varias perspectivas en el musical. En este apartado nos centraremos en las visiones de Abuela Claudia (matriarca del barrio) y Kevin, padre de Nina, que simbolizan la primera generación de migrantes, y la perspectiva de Vanessa sobre ser latina en EEUU, que además nos permitirá analizar el tema desde el punto de vista de sentirse doblemente oprimida por el racismo y el patriarcado.

[ABUELA CLAUDIA]
Combing the stars in the sky for some sort of sign!
Ay, Mamá, so many stars in Cuba...
En Nueva York we can't see beyond our streetlights...
To reach the roof you gotta bribe the supa...

Ain't no Cassiopeia in Washington Heights...
But ain't no food in La Víbora...

En la canción “Paciencia y Fe”, Abuela Claudia reflexiona sobre su vida abrumada al haber ganado la lotería. Rememora cuando de niña, en Cuba, buscaba respuestas en las estrellas, como si las utilizara para guiarse al igual que un navegante. En Nueva York, la contaminación lumínica le impide ver las estrellas que antes le proporcionaban esa guía y consuelo que tanto necesita especialmente ahora, cuando se plantea qué hacer con el billete de lotería que le ha tocado. Echa de menos el amparo de las estrellas (y de su madre), y para consultar ahora al cielo estrellado en Nueva York tiene que sobornar al *supa* (conserje) para poder acceder al “techo”. Esta frase podría hacer referencia tanto a la terraza del edificio como simbólicamente a lo difícil que es escalar socialmente para los inmigrantes, y la poca alternativa que tienen tras emigrar a EEUU, porque por mucho que les guste, si no tienen sustento deben buscarlo en otro sitio. Otro de los temas que se trata a lo largo del musical y en esta misma canción es el lenguaje, la presión por parte de los primeros migrantes de aprender inglés como vemos en esta parte de la canción. Aquí se observa la idea que tenía Abuela Claudia de un mundo mejor al de Cuba, donde ella era feliz a pesar de no tener casi nada; era una felicidad ingenua, propia de un niño que no es del todo consciente de la crudeza de su situación, y soñaba en español, es decir, no era consciente de la realidad que iba a suponer emigrar: soñaba una bienvenida en su lengua materna en los Estados Unidos.

[ABUELA CLAUDIA]
Fresh off the boat in America
Freezing in early December
A crowded city in 1943!
Learning the ropes in America
In español, I remember
Dancing with Mayor La Guardia
All of society welcoming mami and me!
Ha!
[EMPLOYERS]
You better clean this mess!

[ABUELA CLAUDIA]
Paciencia y fe...

[EMPLOYERS]
You better learn inglés!

[ABUELA CLAUDIA]
Paciencia y fe...

[EMPLOYERS]

You better not be late...

You better pull your weight...

Are you better off than you were with the birds of La Víbora?

Al llegar se encuentra con una realidad dura y hostil, con unos trabajos que le desarrollan una artritis severa y que le impiden regresar a Cuba, a su tierra natal por lo que acaba quedándose en Washington Heights y creando una suerte de familia con otros latinos que pueden entender su mismo sentimiento de añoranza por la tierra de origen. El personaje de Kevin da la visión de un migrante también de primera generación, si bien este no huía precisamente del hambre como Abuela Claudia; Kevin huía de la vida que le esperaba en su país de origen, él aspiraba a más y era consciente que en su tierra no lo iba a poder conseguir. Pero a pesar de haber prosperado lo suficiente como para llevar un negocio propio, y que su hija estudie en una de las universidades más prestigiosas de EEUU, encontramos que el peso y la presión del éxito constante que sienten los inmigrantes es sofocante para Kevin, ya que necesita demostrarse a si mismo constantemente que puede mantener a su familia como podemos ver en la canción “Inútil”;

[KEVIN]

This isn't happening

Inútil! Useless

Just like my father was before me:

Inútil! Useless

And every day

He cut the cane

He came home late and prayed for rain

Prayed for rain

Al enterarse de las dificultades por las que ha pasado su hija en su primer año de universidad, Kevin rememora la traumática relación que tenía con su padre, así como la sofocante vida de agricultor que llevaba y la búsqueda desesperada por una vida mejor y lejos de allí.

And on the days

When nothing came

My father's face was lined with shame

He'd sit me down beside him and he'd say,

“My father was a farmer,

His father was a farmer,

And you will be a farmer.”

But I told him, “Papi, I'm sorry, I'm going farther.

I'm getting on a plane.

And I am gonna change the world someday!”

And he slapped my face

He stood there, staring at me, useless

Today my daughter's home and I am... useless
[...]
I will not be the reason
That my family can't succeed
I will do what it takes
They'll have everything they need
Or all my work, all my life
Everything I've sacrificed will have been useless

Comparando las discusiones con su padre y la crueldad con la que su padre le ninguneaba con la sensación que siente después de que Nina le cuente que ha perdido la beca académica, y por tanto ha tenido que dejar la universidad, permite ver en muy pocos versos la cantidad de amor que siente el personaje hacia su familia, y cuales son sus prioridades en la vida además de mostrar el motor que mueve a la inmensa mayoría de migrante: dotar del mejor futuro posible a sus hijos. También se ve esa presión por encajar por parte de Nina en la canción "Breathe", ya que se supone que tenía que ser la mejor chica del barrio, la que iba a salir de ahí y sin embargo ha dejado la Universidad.

[NINA]
This is my street
I smile at the faces I've known all my life
They regard me with pride
And everyone's sweet
They say, "You're going places"
So how can I say that, while I was away
I had so much to hide?
"Hey guys, it's me
The biggest disappointment you know"
The kid couldn't hack it
She's back and she's walkin' real slow
Welcome home, just breathe

Se hace visible que la presión que siente Kevin también la siente su hija Nina, quien no quiere defraudar ni a sus padres ni a su comunidad, y quiere que todos se sientan orgullosos de ella por haber conseguido llegar a una universidad de prestigio, seguir el camino que muchos latinos solo pueden soñar. En cambio, no está triunfando, sino que ha tenido que dejar la universidad ya que como a muchos estudiantes el primer año se le ha hecho especialmente difícil y con la bajada de notas ha perdido la beca. Nina busca consuelo en su amiga Vanessa, quien trabaja en la peluquería del barrio y cuyo sueño es

alquilar un estudio y salir de Washington Heights. En su primera canción “It Won’t Be Long Now”, Vanessa canta sobre el machismo a la que se ve enfrentada cada día, señalando al machismo por parte de la población latinoamericana y usando el término en español y no en inglés, dejando claro que es una parte muy presente en la cultura latinoamericana, y que la violencia patriarcal está también muy presente en la vida de las mujeres latinas.

The boys around the way holler at me when I’m walking down the street
Their machismo pride doesn’t break my stride—
It’s a compliment, so they say
The boys around the way holler at me every day but I don’t mind, oh no
If I’m in the mood, it will not be with some dude
Who is whistling 'cause he has nothing to say
Or who’s honking at me from his Chevrolet!
And one day... I’m hoppin’ in a limousine and I’m driving away!
It won’t be long now!

Como se puede apreciar, Miranda deja constancia que el lastre del patriarcado está muy vigente en las comunidades latinoamericanas, y es que la mujer latina “*does not feel safe when her own culture, [...] when the males of all races hunt her as prey. Alienated from her mother culture [...] the woman of color does not feel safe within the inner life of her Self*” (Anzaldúa 1987, 20). Miranda, por tanto, logra de que los personajes tengan cada uno su propia historia independiente, pero que tenga elementos comunes que les unan, una práctica que a pesar de no ser novedosa tiene un carácter particularmente subversivo al ser ese elemento en común la inmigración latina. El contexto socio-cultural en el que se estrenó la obra coincidió con las marchas por los derechos de las personas migrantes.

We argue that three themes explain the development of this massive immigrant rights mobilization. First, different tributaries flowed into the immigrant rights marches of spring 2006. A long process of organizing by people in many sectors, including organized labor, legal advocates, traditional civil rights leaders, different religious organizations, and an emerging sector of immigrant rights activists allowed for these manifestations to emerge. Bringing the different strands together into a finely coordinated national effort was a long-term process. Second, the immigrant rights movement developed in reaction to growing restrictionism. It emerged in reaction not to growing immigration but, rather, in response to the urgencies posed by racialized nativism (directed largely, but not entirely, against Mexicans), xenophobia, and restrictionism. Third, national coordination and mobilization of the masses hinged on the harnessing of communications technology for democracy. (Hondagneu-Sotelo y Salas 2008, 210)

La lucha y el elemento reivindicativo es constante en el musical que bebe de otros grandes musicales como *Les Misérables* o *Fiddler on the Roof* y desarrolla una crítica política y social a través de una “simple” historia desarrollada en tres actos en el trascurso de tres días, recurso que conocemos como herencia del teatro griego, pero en esta ocasión, subvertido por la forma, el tipo de música y los personajes.

[SONNY]
Listen up, is that
What y'all want?
We close the bodega
The neighborhood is gone!
They selling the dispatch
And they closing the salón
And they'll never turn the lights back on, 'cause—

[SONNY/VANESSA]
We are powerless, we are powerless!

[SONNY]
And y'all keep dancin' and singin' and celebratin'
And it's gettin' late and this place disintegratin' and—

[SONNY/VANESSA]
We are powerless, we are powerless

Este musical podría considerarse además un ejemplo de la importancia de la lectura interseccional e intercultural de los problemas sociales de los EEUU. La canción “Black Out” transcurre durante un apagón en el barrio, seguramente por el calor del verano y también debido a que en las zonas pobres es donde está la peor infraestructura pública, por lo cual, es donde hay más facilidad de que haya apagones. En el momento de la canción en el que Sonny y Vanesa dicen “we are powerless”, son precisamente el más joven del grupo y la mujer quienes dicen “estamos a oscuras” que también puede traducirse como “no tenemos poder”, en una búsqueda de ser escuchados, y es que Miranda con este musical pretende dar precisamente voz a su comunidad, la comunidad latina que no suele tener voz en EEUU y mucho menos dentro del universo de Broadway.

3.2. Racismo en Broadway

Broadway ha tenido fama siempre de ser un rincón en el que poder ser libre, donde se ha podido experimentar, donde el colectivo LGTBIQA+ ha tenido buena acogida cuando no estaba bien visto en el resto del país, donde minorías tenían oportunidades de trabajo cuando no las tenían en otros lugares del país, o eso se daba entender. La realidad es que aunque Broadway haya sido bastante laxo en cuanto al lado afectivo, aceptando a actores, directores, coreógrafos y público perteneciente al colectivo especialmente a los hombres blancos adinerados y gays, el hecho es que cuenta con muy poca representación lésbica y trans sobre los escenarios y mucho menos en concepto de persona racializada. Son muy pocas las historias de personas racializadas en los escenarios que no traten sobre el trauma que es ser una persona racializada. En el caso de las personas afroamericanas, una de las

representaciones musicales más famosas es la que levantó el telón en Broadway en 1981, *Dreamgirls*, basada en la historia del grupo de música The Supremes, The Shirelles, James Brown y demás cantantes de R&B que obtuvieron la fama entre los años 60 y 70 gracias a la discográfica afroamericana Motown Records. En 2005 se estrenó otro musical con un reparto racializado, *The Color Purple*, adaptación del libro de Alice Walker de 1982 y la famosa película de Steven Spielberg de 1985. Se puede observar por tanto la trayectoria de historias de afroamericanos con un cierto carácter didáctico. Si bien esa conceptualización es loable porque dichas historias necesitan ser contadas, no deja de ser sospechoso que la única forma de representación que puedan tener las personas racializadas sea la de enseñar a los blancos sobre su historia y no simplemente la de ser y contar sus propias historias como se ha visto en el apartado anterior en relación a *In the Heights* o como se puede ver en este intercambio inocente, en una mezcla de referencias culturales, que también se observa en Chita Rivera, actriz y bailarina latina famosa por interpretar papeles en Broadway en musicales tan importantes como *West Side Story* y *Chicago*, referencias importantes para la comunidad latina.

En el personaje de Vanessa Miranda introduce la picardía del amor de juventud, de un primo mayor que le pide una cita a la chica que le gusta a su primo pequeño porque sabe que este último nunca se atreverá a dar el paso. Miranda consigue mezclar el contar la historia de su comunidad entremezclando las circunstancias adversas que viven a diario por ser migrantes, pero sin renunciar a las pequeñas historias de amor.

[VANESSA, spoken]

Yes?

[SONNY, spoken]

What a lady such as yourself might be doing tonight?

[VANESSA, spoken]

Does your cousin dance?

[SONNY, spoken]

Like a drunk Chita Rivera.

[VANESSA, spoken]

Okay... After Nina's dinner, we can hit a few clubs and check out the fireworks...

Muchos activistas, especialmente en redes sociales, defienden precisamente esa idea de no tener que estar siempre enseñando a la gente blanca, a los descendientes de los

colonizadores, para ser válidos como activistas (Cohen 2021), si bien es importante que las historias sean contadas, no pueden ser las únicas vías de representación.

Se ha visto en este apartado parte de la representación de historias afroamericanas en Broadway, si bien casi siempre didácticas, pero en cuanto a la representación asiática, esta ha sido nula o peor aún, peyorativa. Si bien el denominado *blackface*¹ se ha convertido actualmente en algo socialmente inaceptable y denunciado, el *yellowface*² es una práctica que ha tardado mucho más en morir y es que en Hollywood, en películas como *Desayuno con diamantes* (1961) y *La casa de té de la luna de agosto* (1956) el hecho de que actores de la talla de Mikey Rooney y Marlon Brando se hicieran pasar por asiáticos ayudó mucho a que esta moda haya sido precisamente pasajera, transformando el *yellowface* por un mucho más sutil pero igualmente represivo *whitewashing* (Magnan-Park 2018, 3). En Broadway no se alejaban de esta práctica producciones como *The King and I* (1951) o *Miss Saigon* (1991) donde se narran historias del rey de Siam y la ocupación de Vietnam, respectivamente, pero en cuyo reparto original seguían cometiendo *yellowface*. La controversia entorno a *Miss Saigon* es especialmente alarmante ya que, si bien en *The King and I*, estrenado en 1951, el personaje protagonista asiático fue representado por un actor asiático, en el musical sobre la ocupación estadounidense en Vietnam, estrenado en Broadway en 1991, se eligió a actores blancos para interpretar personajes asiáticos (Ng 1992, 463). Además se criticó como en la obra Vietnam era retratada bajo ese prisma de orientalismo, de exotismo e hipersexualidad (Degabriele 1996, 114).³ En cuanto a la representación latina en Broadway, la obra más representativa es sin duda *West Side Story* (1957), que se hizo especialmente famosa tras su adaptación cinematográfica en 1961, y que es la versión musical de *Romeo y Julieta* adaptada a EEUU a finales de los años cincuenta donde dos bandas callejeras, una de descendientes de irlandeses y la otra de descendientes de puertorriqueños se enfrentaban para tener el control de un barrio de Nueva York. Sin embargo, a excepción de la canción

¹ El término *blackface* se utiliza para describir esa práctica que se inició en el siglo XIX como forma de caricatura por parte de las personas blancas para interpretar personajes afroamericanos y por la que se pintaba la cara con betún y exageraban las facciones y gestos así como la forma de hablar para ridiculizar a los afroamericanos (Lott 2013, 3).

² Al igual que el término *blackface*, el *yellowface* es una práctica racista basada en actores blancos exagerando sus facciones y acentos para representar un personaje asiático de una forma estereotipada (Moon 2005, 40).

³ En cuanto a la representación de musicales sobre historias nativas americanas en Broadway todavía no han conseguido estrenarse ninguna hoy en día, aunque ha llegado a haber algunas producciones en Off-Broadway, la antesala del gigante de los musicales, por lo que se espera que esta merecida representación llegue pronto (Peterson 2018).

“America”, no hay grandes referencias intrínsecamente latinoamericanas. En la versión original de dicha canción, Anita, la novia del líder de la banda de puertorriqueños, alaba vivir en EEUU, mientras que su novio Bernardo añora su tierra natal: “*I’ll drive a Buick through San Juan/If there’s a road you can drive on*”. Sin tener una gran crítica hacia el trato que los inmigrantes latinos reciben y siguen recibiendo en EEUU, cabe destacar que *West Side Story* fue escrita en 1957 por Stephen Sondheim, un hombre blanco, y si bien tuvo un gran impacto en la cultura latinoamericana debido a ser una de las primeras vías de representación artística que tuvieron, no fue una historia latinoamericana escrita por alguien de su propia comunidad como es el caso de *In the Heights*. ¿Es posible que esta ausencia de representación se deba a que las obras de teatro no estuvieran preparadas para una población que había crecido exponencialmente en un breve periodo de tiempo? Para contestar a esta cuestión se hace necesario realizar un breve repaso sobre la historia del teatro en Estados Unidos, sin olvidar el teatro como lo entendemos ahora en Occidente, es decir, como herencia griega y por tanto exportada a Roma y que ha tenido diversas influencias a lo largo de los siglos.

Podemos considerar que la primera expresión artística cien por cien estadounidense son los ultrajantes *Minstrels Shows*, que retrataban la vida y comportamiento de personas negras pero interpretados por hombres blancos que se pintaban la cara de negro, normalmente con betún, haciendo lo que conocemos ahora como *blackface*. Esta práctica se desarrolló de forma espontánea a lo largo de Estados Unidos hacia finales de 1790 y durante la época de su mayor apogeo se convirtió en una fuerza dominante de cultura popular en la nación (Kenrick 2017, 37), convirtiendo el sentimiento de vivir en una plantación en algo romántico y sentimental, es decir, romantizaban el trauma y las vivencias que los esclavos habían sufrido durante ese período. Los *Minstrels* fueron la primera forma de entretenimiento estadounidense que encargó música popular del momento específicamente para el escenario, sin depender de los estilos de música importados de Europa, cambiando así el panorama del entretenimiento (Kislan 1995, 19), por lo cual es tanto la primera expresión artística estadounidense como la base del musical estadounidense, y ambas están fundamentadas en el racismo. Todo ello lleva a que esta nueva ola de obras musicales de Broadway que demandan una amplia representación sobre del escenario (y detrás), tengan un enorme sentimiento subversivo ante la institución del musical, ya que este se sustenta en el mayor exponente del racismo como es romantizar la esclavitud.

Una de las excusas utilizadas para la ausencia de representación en los escenarios de Broadway es el denominado *traditional casting*: esto quiere decir que el reparto del espectáculo corresponda al papel, quizás escrito en otro siglo, en género, edad, raza, etnia, físico, etcétera. Los partidarios de este pensamiento argumentan que proceder en contra de este pensamiento tradicional desvirtuaría la escritura e impediría al público comprender o apreciar el texto. Los que se oponen argumentan que el elenco (intérpretes) no tienen porqué reflejar las características exactas de los representados (papeles) en cada producción profesional, y defienden la política de castings a ciegas en la ópera, donde el talento vocal regula las decisiones de reparto. En los últimos años hay casos de series como *Bridgerton* que han causado furor (Rackham 2021). En dicha serie se ha hecho la decisión acertada de adaptar una serie de novela romántica basada en la era de la Regencia británica y trasladarla en una sociedad en la que blancos y personas racializadas existían en igualdad de condiciones. En el panorama reciente del teatro musical, existe el caso de la reinterpretación del mito de Orfeo y Eurídice, *Hadestown*, donde tanto los personajes de Eurídice como el de Perséfone fueron interpretados por actrices racializadas. Por lo que se podría ver de nuevo esa tendencia del que se llamaba *color blind*, pero en lugar de utilizar a Denzel Washington como Don Pedro porque era el actor afroamericano de moda, como se hizo en *Mucho ruido y pocas nueces*, se eligen personajes racializados para personajes blancos de obras literarias, como la última adaptación de *La increíble historia de David Copperfield* (Iannucci 2020) cuyo protagonista racializado se erige como una medida subversiva contra el *establishment* de la representación mediática.

En cuanto a si la minoritaria representación de personajes no blancos es debida a la creciente migración en los EEUU, en este repaso por la historia del teatro estadounidense se ha podido observar cómo “*the penumbra of how musicals had always been covered in the media: sexualized, trivialized, marginalized.*” (C. Jones 2018b, 2). Además, la multiculturalidad ha estado presente en los Estados Unidos desde su misma concepción, así que es muy probable que la ausencia de representación no sea debido al crecimiento de la población migrante sino al sistema y sociedad intrínsecamente racista, que hace que historias como la de *In the Heights* sean fundamentales, y que gritos de guerra y de orgullo sobre naciones de hijos de inmigrantes de segunda o tercera generación, que posiblemente no hayan podido visitar su tierra natal sean tan viscerales, ya que “*It appears that Latino immigrants are racialized in one particular way in the Spanish colonial context and then reracialized under the cultural logic of another racial order when they come to this*

country” (Almaguer 2012, 145). La idea de “orgullo de nación” podría parecer *a priori* irónica, debido a que cada uno viene de una nación distinta, pero que a la vez crean un único sentimiento de unidad latinoamericana que se ve a lo largo de toda la obra. Lin-Manuel Miranda refleja de esta forma el racismo que se ha visto en Broadway, ya que las personas racializadas veían su papel limitado a bailarines, músicos y cómicos sin personajes alejados de estereotipos.

COMMUNITY (EXCEPT VANESSA & SONNY)]

Alza la bandera

¡La bandera Dominicana!

Alza la bandera

¡La bandera Puertorriqueña!

Alza la bandera

¡La bandera Mexicana!

Alza la bandera

¡La bandera Cubana!

[PIRAGUA GUY]

¡Pa’ribba esa bandera!

¡Álzala donde quiera!

¡Recuerdo de mi tierra!

[PIRAGUA GUY/USNAVI]

¡Me acuerdo de mi tierra!

¡Esa bonita bandera!

¡Contiene mi alma entera!

Y cuando yo me muera

¡Entiérrame en mi tierra!

3.3. Elementos biográficos en In the Heights

En los apartados anteriores se ha visto como la situación estadounidense de xenofobia y como el racismo de décadas en Broadway inspiraron a Miranda para su obra. En este apartado veremos cómo elementos personales pueden haberle inspirado para realizar dicha obra. El primer elemento biográfico más evidente es la localización de la obra, el barrio Washington Heights, donde Lin-Manuel Miranda se crió y reconoce haber escrito la obra con el barrio como un personaje más en mente (Ball y Reed 2016). Miranda empezó a escribir la obra en segundo de carrera siguiendo el consejo de que debía escribir sobre cosas que conocía, por lo que ahí se pueden apreciar más elementos biográficos: se trata de jóvenes de la edad de Miranda que además están tratando de encontrarse a sí mismos (tema muy recurrente para alguien de esa edad). Además Miranda quería ver esa representación que le había sido negada, por lo que al no poder tener acceso a obras ya hechas, decidió escribirla él mismo: “*And I also wanted to use lots of kind of different*

music that I love, like the Latin music you would hear if you walked through five blocks of my neighborhood: salsa, merengue, hip-hop” (The One Show 2021).

Al personaje principal que interpretaba Miranda, Usnavi, decide cambiarle su ascendencia puertorriqueña por la de República Dominicana, para no limitarse a territorio estadounidense y así visibilizar la complejidad y la riqueza de la comunidad latinoamericana en EEUU.

[CARLA]

Uh... My mom is Dominican-Cuban
My dad is from Chile and P.R. which means:
I'm Chile-Domini-Curican...
But I always say I'm from Queens!

Otra forma que tiene Miranda de retratar la realidad de la comunidad Latinx es la relación que esta tiene con el idioma, y es que dicha relación no es uniforme: “*Chicanas who grew up speaking Chicano Spanish have internalized the belief that we speak poor Spanish. It is illegitimate, a bastard language. And because we internalize how our language has been used against us by the dominant culture, we use our language differences against each other*”(Anzaldúa 1987a, 58). Por ello, algunos personajes se comunican con fluidez en castellano y en inglés, otros hablan en *Spanglish* y otros como Carla no entienden el español, y aún así en ningún momento de la obra se les muestra a unos más latinos que a otros.

También es visible en los núcleos y relaciones entre los jóvenes de la obra, actitudes similares a los personajes de musicales como *Rent* (1996) del magnífico compositor Jonathan Larson, de quién Miranda se ha declarado fan en numerosas ocasiones, y de cuya obra inédita hará su debut como director en la versión cinematográfica a finales de 2021. Fue la propia obra de Larson la que mostró a Miranda la validez de contar sus propias historias y verlas retratadas en el teatro, y que la representación de minorías es válida, por lo que Miranda se decidió a escribir *In the Heights*. “*It was everything I'd always wanted to see in a musical. It was Latino characters*” (Ball y Reed 2016).

Rent fue clave para mostrar las consecuencias de una política que había ignorado deliberadamente a las minorías LGTBIQA+ dejándolas morir de VIH, viéndolas como algo reemplazable. Larson retrató la rabia de una generación entera aniquilada por un virus e ignorada, “*A man dying of AIDS. Like so many young Americans die outside the*

doors of the theater” (C. Jones 2018a, 8). Miranda vio que lo que en el mundo académico se llegó a comprender gracias a los estudios culturales, y es que todo tipo de cultura y representación es válida y necesaria para que artistas como él ofrezcan oportunidades a generaciones venideras y cada vez la representación sea más amplia.

En la representación mencionada en el apartado anterior, se veía como en casi todos los casos, “*The hero’s ultimate triumph over family objections—his own family’s or the girl’s—advocated romantic love while reinforcing the notion that there are no class barriers in the United States*” (J. B. Jones 2003, 20). En el caso de la obra de Lin-Manuel Miranda, se ve como el problema sigue siendo la lucha de clases, añadiéndose el racismo y se deja de lado ese aspecto tan propagandístico de un Estados Unidos sin barreras sociales. Miranda diría más tarde que empezó a escribir *In the Heights* como un intento de crear una “cápsula del tiempo” que capturara a la comunidad hispana de Manhattan, ya en riesgo de ser transformada permanentemente por el aumento de los alquileres y la creciente gentrificación de sus barrios. Aunque Washington Heights es un barrio principalmente dominicano, quería rendir homenaje a las generaciones anteriores de inmigrantes que habían echado raíces en la zona (Maranzani 2021). De esta forma *In the Heights* se muestra no únicamente como una obra de elementos biográficos del propio Miranda sino de la comunidad latina estadounidense y de su crecimiento en el barrio de Washington Heights.

4. *21 Chump Street: The Musical*

En este breve musical de catorce minutos basado en una historia real recogida en la serie *This American Life* (2013), Narrador relata la historia de Justin, un estudiante latino de un instituto estadounidense que se enamora de Naomi, la recién llegada a su clase. Ella le pide que le consiga marihuana y él, con el único motivo de conseguir impresionarla y para que así puedan ir juntos al baile de fin de curso, intenta conseguir las drogas, a pesar de que Justin nunca había hecho algo por el estilo, ya que él era lo que se consideraba un estudiante modelo. La historia toma un giro sorprendente cuando resulta que Naomi es en realidad una agente de policía infiltrada en el instituto para encontrar a traficantes de drogas, y al ser mayor de edad, Justin es arrestado. Al ver las pocas posibilidades de salir absuelto, se declara culpable con un cargo penal, por lo que acaba con una condena de cárcel de una semana, y una condicional de tres años impidiendo que pueda cumplir su sueño de acudir a la universidad. Más tarde, Narrador y Naomi hablan sobre el papel que tuvo ella en la detención de Justin. Ella asegura no estar arrepentida ya que estaba haciendo lo que se tenía que hacer, aunque nunca olvidaría a Justin, ya que le conmovió. En tan solo catorce minutos Miranda consigue poner el foco de atención en tres aspectos: el primero, la brutalidad policial institucionalizada que sufren las minorías y personas racializadas en Estados Unidos y que han sufrido a lo largo de la historia; segundo, la realidad de esta brutalidad materializada a través de casos reales cómo es la historia en la que se basa este musical; y tercero, la subversión que puede traspasar la diegética, cómo para conseguir la efectividad máxima del mensaje se aprovecha el formato diferente a lo usual. En lugar de un musical de dos horas y media que sería la norma viniendo del éxito de *In the Heights* con varios premios Tony a sus espaldas, Miranda decide llamar la atención utilizando el nombre *21 Chump Street* que hace referencia satíricamente a la serie de los 80 que trata sobre policías encubiertos en institutos, y con humor, narra una historia de terror de Estados Unidos. En este apartado se verá la maestría con la que Miranda consigue abarcar tantos aspectos en un musical tan aparentemente corto y que parece haber pasado tan desapercibido.

4.1. *La brutalidad policial institucionalizada*

Lo que se conoce hoy como Estados Unidos, cabe recalcar, fue en su momento un experimento: al conseguir la independencia como colonias del imperio británico, se encontraron con una extensa tierra de 13 colonias en la que las opiniones eran muy opuestas, y en la que era muy difícil mantener el orden, por lo que los Padres Fundadores

decidieron repartir las tierras de tal forma que se incentivase cierta tranquilidad. La forma más efectiva que encontraron fueron la de la opresión; al tener la experiencia de ser oprimidos por los británicos, sabían que el estar en una posición de poder podía funcionar como una suerte de opio para el pueblo el tener una sensación de tranquilidad en este nacimiento como nación tal y como menciona Zinn en el capítulo *La inminente revuelta de los guardianes*:

El hecho de destacar el terreno que tiene en común ese 99% junto con el de declarar su profunda enemistad con el 1% restante, es hacer exactamente lo que han querido evitar -desde tiempos de los Padres Fundadores- los gobiernos de Estados Unidos y la acaudalada élite vinculada a ellos. Madison tenía una “facción mayoritaria” y esperaba que la nueva Constitución la metería en cintura. Madison y sus colegas comenzaron el Preámbulo a la Constitución con las siguientes palabras: “Nosotros, el pueblo...” Con ello intentaban simular que el nuevo gobierno representaba a todos los americanos. Esperaban que este mito, al ser dado por bueno, aseguraría la “tranquilidad doméstica”. El engaño continuó generación tras generación, con la ayuda de los símbolos globales, bien fueran de carácter físico o de carácter verbal: la bandera, el patriotismo, la democracia, el interés nacional, la defensa nacional, la seguridad nacional, etc. Atrincheraron los eslóganes en la tierra de la cultura americana como si se tratara de hacer un círculo de carrmatos en las llanuras del oeste. Desde su interior los americanos blancos y ligeramente privilegiados podían disparar a matar contra el enemigo de fuera: contra los indios, los negros, los extranjeros u otros blancos que no tuviesen la suerte de verse admitidos dentro del círculo..(Zinn 2011, 458-59)

Por tanto, se ve desde los inicios un interés por parte del gobierno de EEUU de mantener una intención de control sobre el pueblo, aunque sea sacrificando la famosa libertad por la cual quisieron la independencia, y es que el Estado es consciente de que “*the freer the society gets, the more dangerous the great beast becomes and the more you have to be careful to cage it somehow*” (Chomsky 1996, 45). Se podría decir entonces que la desigualdad está en el ADN de los Estados Unidos y “los recuerdos de la gente oprimida son algo que no puede borrarse, y para las personas que mantienen recuerdos de este tipo, la revolución siempre está a flor de piel” (Chomsky 1996, 318). La idea de controlar al pueblo como algo prioritario puede que sea debida a las grandes extensiones de tierra que hay en Estados Unidos; es importante recordar que en el momento de la independencia no existía el ferrocarril y las distancias eran increíblemente extensas, y las opiniones estaban increíblemente polarizadas, por lo que contener revueltas era una tarea complicada. Es por ello por lo que a la hora de establecer las pautas de lo que sería el gobierno, el que sería el primer Secretario del Tesoro ideó una idea semejante a lo que conocemos hoy como capitalismo:

Alexander Hamilton, ayudante de campo de Washington durante la guerra, era uno de los más influyentes y astutos líderes de la nueva aristocracia. Expresó así su filosofía política: “Todas las comunidades se dividen entre los pocos y los muchos. Los primeros son los ricos y bien nacidos, los demás la masa del pueblo... La gente es alborotadora y cambiante; rara vez juzgan o determinan el bien. Hay que dar a la primera clase, pues, una participación importante y

permanente en el gobierno... Sólo un cuerpo permanente puede controlar la imprudencia de la democracia...” (Chomsky 1996, 75)

Algunos historiadores afirman que el nacimiento de la policía estadounidense está fundamentado en las partidas de caza a fugas de esclavos (Waxman 2017), por lo que se argumenta que la brutalidad policial y el racismo dentro de lo que conocemos hoy en día como policía existe en Estados Unidos desde su propia concepción. “La necesidad que había de controlar a los esclavos llevó a una salida ingeniosa: la de pagar a los blancos pobres –de por sí ya problemáticos durante doscientos años de historia sureña – para que fueran capataces de la fuerza de trabajo negra, y, en consecuencia, los parachoques del odio negro” (Zinn 2011, 128). Podría ser aquí donde germina el racismo institucional en esta proto-policía: teniendo claro el origen en el que se fundamenta el sistema policial estadounidense podemos ver los grandes problemas y traumas que han derivado en la propia institución. En los últimos años, y gracias a movimientos como el *Black Lives Matter*, muchas más personas blancas se están educando en la historia racial de los Estados Unidos y en la historia de su policía. En el sufrimiento institucionalizado que durante siglos se han visto obligados a padecer las minorías en dicho país, se ve por tanto como en la relación de la policía estadounidense y las minorías, “*the State and its Apparatuses only have meaning from the point of view of the class struggle, as an apparatus of class struggle ensuring class oppression and guaranteeing the conditions of exploitation and its reproduction*” (Althusser 2001, 334).

4.2. Basada en hechos reales (la verdadera historia tras el musical)

Peter Burke en *Historia de los acontecimientos y renacimientos de la narración* (1996) explica la complejidad de la escritura y transmisión de la historia. Burke señala dos vertientes: la estructural y la narrativa, sabiendo que en ambas hay detractores y opositores, ya que muchos argumentan que con la primera no se llega a explicar en profundidad los procesos complejos que llevan a una situación histórica a producirse. Y, por otro lado, otro sector argumenta que la vertiente narrativa puede pecar en demasiadas licencias poéticas a la hora de transmitir los hechos históricos. Burke entiende una nueva forma de entender la historia donde ambas vertientes se juntan, ya que “la razón de buscar nuevas formas literarias es sin duda la conciencia de que las formas antiguas son inadecuadas para los propósitos del autor” (294-95). Entendemos que en 1996 cuando escribió el libro ya se vislumbraba el cambio del paradigma, y ahora, ya entrados en el siglo XXI y con un gran acceso a la información, si bien no total, parece ser que la idea

de Burke era acertada, ya que cada vez son más las agrupaciones que señalan que la historia narrada hasta ahora no era, ni tan imparcial como aclamaban ni tan completa como se podría llegar a pensar. Ahora con una rápida búsqueda en Google se pueden confirmar las atrocidades cometidas por Colón en tierras robadas; el papel que tuvo el Partido Comunista en la lucha racial en EEUU antes de la Guerra Fría; las repercusiones que tienen aún a día de hoy las políticas que mantiene el gobierno canadiense con el pueblo nativo, etc. Y sin embargo convivimos con la desinformación día a día, en la era en la que tenemos la información más a mano, y sin embargo, es en la que más cuesta encontrar algo de veracidad. Tras pasar un año de una pandemia cómo no se recordaba en siglos y desesperados por una vacuna, los países más ricos consiguen que llegue y que sea distribuida por la población, y un gran sector de esta llenan las redes de una cantidad ingente de bulos que por supuesto han aparecido desde el minuto uno de la aparición de la pandemia («Ni tienen grafeno ni metales magnéticos: los bulos sobre los componentes de las vacunas contra la COVID-19» 2021). Sin embargo, tras la “nueva normalidad”, cuando los sanitarios han salido a denunciar el estado de los hospitales fantasmas en los que no había suficientes camas, doblando turnos, el pueblo ha hecho caso omiso y ha continuado con su propia aún todavía extraña cotidianeidad. ¿Es posible que hayamos llegado a un estado de apatía total por parte del pueblo que no se rebela si no le afecta directamente? Quizás en esta cita de Eagleton encontramos a lo mejor una respuesta a esta cuestión:

Si las personas no combaten de manera activa un régimen político que las oprime, tal vez sea porque han absorbido sumisamente sus valores dominantes. O quizá porque están demasiado agotadas tras un intenso día de trabajo para disponer de la energía necesaria para participar en la actividad política, o porque son demasiado fatalistas o apáticas para percibir la finalidad de dicha actividad. Pueden sentirse aterradas por las consecuencias de enfrentarse al régimen; o bien pueden dedicar demasiado tiempo a preocuparse por sus empleos, hipotecas, y devoluciones del impuesto sobre la renta para dedicarle mucha atención. Las clases dominantes disponen de muchas más técnicas de control social «negativo»: mucho más prosaicas y materiales que la de persuadir a sus súbditos de que pertenecen a una raza dominante o exhortarles a identificarse con el destino de la nación. (1997b, 58)

Conectando esta cita con *21 Chump Street: The Musical* se entiende el motivo por el cuál se ve ese vacío académico y también divulgativo ante esta situación. Hablar de rentabilidad cuando se trata de vidas y de las injusticias y violencia sistematizada a la que se ven sometidas las comunidades latinas se hace imperativo en un mundo viral en el que el clic rápido es lo que cuenta. Las historias de los latinos no venden, pero obras como la de Miranda ayudan a que se inicien las conversaciones, a que se preste más atención, a

que haya más representación interseccional incluso a la hora de retratar a los niveles que llega la violencia de la brutalidad policial.

4.3. La subversión extradiegética del musical

Como se señaló en el apartado de *In The Heights*, y como se abordará más tarde en *Hamilton*, Miranda es especialista en la subversión, en ver qué es lo establecido en el mundo de Broadway, en la población estadounidense, en lo que se considera que tiene que cumplir una persona Latina dentro del mundo de Broadway, o dentro del estadounidense en general, y rebelarse ante ello a través del arte. Lin-Manuel Miranda también mantiene esa línea con este pequeño pero potente musical, ya no solo en la historia que está narrando sino en cómo decide hacerlo, ya que se nutre de la transcripción de la entrevista entre Brown y Justin LaBoy, y decide tomar casi palabra por palabra lo que sucede en dicha transcripción. En dicha entrevista se ve como ha trasladado Miranda en el musical el personaje del periodista, del entrevistador, transformándolo en Narrador, quien funciona como una suerte de enlace entre el público y el texto. Desde el principio se puede observar que este musical estaba contemplado como no exclusivamente para un público de escenario, sino que también para un público de plataforma ya que, al ser de 14 minutos es de una longitud perfecta para un medio de distribución como es YouTube, por lo tanto, tenemos a Narrador como personaje puente entre el público y trama. Además, Narrador sirve también de guía entre las dos versiones de la historia, la versión ofrecida por Justin, recogida por Miranda casi textualmente de la entrevista, y también la versión de Naomi, versión imaginada por Miranda y por la versión que Robbie Brown ofreció en la entrevista que le hizo a la agente de la policía. Más allá de la subversión existente en el propio texto de la obra, podemos ver por tanto subversión a distintos niveles, a la hora de crear un musical para una plataforma como es YouTube, y así llegar a un número mayor de personas; al hacer un musical de una extensión corta y así conseguir que la atención se capte antes; al tener un personaje como es Narrador que es una suerte de director-periodista-guía del público y personaje; la literalidad con la que Miranda adapta la entrevista como forma de activismo, y así dar voz a voces que no son escuchadas, dándole una plataforma y amplificando dicha voz pero sin distorsionarla.

5. *Hamilton: An American Musical*

El musical de *Hamilton* se estrenó en Broadway en 2015, y rápidamente ganó popularidad debido a la originalidad de su propuesta. Lin-Manuel Miranda narra la historia de Alexander Hamilton, padre fundador de los Estados Unidos, primer Secretario del Tesoro, y también la historia de la creación de lo que conocemos como Estados Unidos a través de un musical de ritmos hip-hop, rap y jazz mezclados con música del más puro estilo Broadway. El musical, basado en la biografía de Hamilton de Ron Chernov, parece seguir la línea historiográfica a través de la ficción, creando así un interés cultural hacia un hecho histórico bien conocido para los estadounidenses, y a la vez haciendo un dura crítica de los propios Padres Fundadores.

Sin embargo, es raro que los historiadores hagan hincapié en el extremo opuesto: los posibles excesos de la investigación que pueden acarrear un reduccionismo contextual o “sobrecapacidad de aniquilación”, así como pueden impedir una lectura crítica que revele que los textos significativos no son meros síntomas de un contexto sino que también pueden impugnarlo y hacer aportes a una crítica de sus rasgos sintomáticos. (LaCapra 2005, 191)

Siguiendo esta idea de LaCapra de historiografía y la relación entre teoría y relato, vemos que Miranda no solo utiliza el texto escrito a modo de crítica y a la vez para rendir homenaje a los Padres Fundadores y dar a conocer la Historia, sino que también utiliza los elementos visuales y performáticos para sostener dicha crítica. Como se ha señalado anteriormente, los estilos de música utilizados no son los propios de la época de la Guerra de la Independencia estadounidense, pero sí son los propios de las personas racializadas estadounidenses. El jazz, el hip hop y el rap son estilos musicales utilizados o creados como métodos subversivos por minorías étnicas ante la homogenización de la cultura, presencia y música blanca. Es por ello por lo que, para narrar la creación de un país,⁴ es inherentemente subversivo que los actores que representen a los Padres Fundadores de dicho país sean racializados y la música que utilicen para contar dicha historia haya sido creada desde sus inicios por personas racializadas dejando claro que “una de las cosas que uno aprende del estudio de la historia es que ese estudio no es nunca inocente, desde el punto de vista ideológico o de otro tipo, se aborde desde la perspectiva política de la izquierda, de la derecha o del centro” (White 1992b, 101).

⁴ País que como he argumentado en apartados anteriores, está basado (desde su inmediata creación) en un sistema esencialmente racista

5.1. Concebido durante el mandato de Obama y su polémico estreno en la era Trump

Hamilton no fue entendido desde un inicio como musical e iba a ser un álbum conceptual. De hecho, Miranda protagonizó una pequeña muestra en la Casa Blanca durante el primer mandato de Obama, dato singular, ya que Obama simbolizaba cambios en los Estados Unidos dando a entender a la nación estaba preparada para dar una vuelta de 180 grados sobre sus políticas o al menos eso aparentaba; es por ello fascinante ver cómo Miranda en el vídeo que está colgado en YouTube “Por la propia Casa Blanca” realiza un rap sobre la vida del primer Secretario del Tesoro Alexander Hamilton, cuya cara se encuentra en los billetes de 10\$ estadounidenses, y cuyo duelo contra el que sería vicepresidente de Estados Unidos, Aaron Burr, es conocido por todos los estadounidenses. Con esta performance, Miranda deja claro la carga política que ya se vio tanto en *In the Heights* como en *21 Chump Street: The Musical*, pero que también tiene un gran peso en su por entonces álbum conceptual, que más tarde se convertiría en el famoso musical *Hamilton*, siguiendo la línea de que obra e ideología, así como relato e historiografía están entrelazadas.

“Ideology” and “critique” tend to indicate contextual judgments about the possible political ramifications of ideas, especially their potential for encouraging or discouraging the acceptance of the relations of power that are in place. Much of what is judge “ideology” on the basis of this criterion presents itself as the unmasking of some other ideology, and a corrosive skepticism is perhaps just as likely to go handing-glove with a defense of the social status quo as to propel a revolutionary impulse. (Gallagher y Greenblatt 2000, 167)

Con el paso del tiempo, Miranda amplió su idea de un álbum conceptual y lo desarrolló hasta convertirlo en un musical de larga duración, alejándose del micro musical que hizo anteriormente y volviendo al mismo tipo de teatro que mostró en su ópera prima. *Hamilton* tuvo una breve etapa en Off-Broadway en 2015, para finalmente estrenarse en Broadway poco meses después, debido a la originalidad del concepto y al soplo de aire fresco que brindaba tanto las letras como la música, coreografía, escenografía, y reparto racializado. Por todo ello, el musical ganó una popularidad muy fuerte en los medios de comunicación que normalmente no cubrían noticias sobre musicales. Uno de los motivos por los cuales *Hamilton* llenó los titulares fue lo que algunos denominaron su *colorblind casting*, como se explicará en el próximo apartado. Las opiniones hacia el musical empezaron a impregnar la crítica no especializada, así como acercó el género del musical a una nueva generación. Esta fiebre o revolución *hamiltoniana* se vio recompensada en los premios Tony de 2016 en los que el musical de Lin-Manuel Miranda hizo historia al

obtener dieciséis nominaciones de las cuales ganó once incluyendo la de mejor musical. Asimismo, Miranda fue premiado con el premio Pulitzer por *Hamilton*, y le fue otorgada la prestigiosa beca McArthur por su talento creativo. En la noche de los premios Tony de 2016 estuvo muy presente la matanza ocurrida pocas horas antes en la discoteca Pulse de Orlando en la que 49 jóvenes pertenecientes a la comunidad LGTBQIA+ fueron asesinados (CNN 2016b). Teniendo en cuenta la proximidad que hay entre dicha comunidad y Broadway, en prácticamente todos los discursos y actuaciones hubo alguna referencia a las víctimas o unas palabras sobre la situación. En una de las ocasiones en las que recogió uno de los premios esa noche, Miranda aprovechó para decir “*This show is proof that history remembers. We live through times when hate and fear seem stronger. We rise and fall and light from dying members, remembrances that hope and love last longer*” (Lewis 2016). Con estas palabras Miranda reiteró el mensaje que plantea en toda su trayectoria, no únicamente en *Hamilton*: la subversión a través del texto pero también de forma extradiegética como hemos visto con una clara inclinación socio-política tanto de su obra como de todo el reparto y equipo creativo. En otoño de 2016, se celebraron las elecciones estadounidenses en las que salió declarado ganador Donald Trump, candidato que no compartía ninguno de esos valores defendidos por Miranda y su obra.

El 18 de noviembre 2016, el por entonces vicepresidente electo, Mike Pence, acudió a una representación de *Hamilton* en Nueva York que generó un polémico acontecimiento mediático. Por una parte, hay que tener en cuenta la posición de Pence sobre la homosexualidad y la comunidad LGTBQIA+ en general y es que este político ha llegado presuntamente a financiar programas de terapia de conversión (Stack 2016), siendo uno de los políticos más conservadores de Estados Unidos; por otra parte, no hay que olvidar que el foco principal de la campaña Trump-Pence se fundamentó en mensajes xenófobos, racistas y anti inmigrantes, por lo que se podrían considerarse polos opuestos al *agency* del musical y del propio Miranda. El público abucheó a Pence antes de dar comienzo a la función, y después de la misma, el reparto que actuó esta noche que se había puesto en contacto con Miranda, leyó un breve manifiesto en el que decían “*We are the diverse America who are alarmed and anxious that your new administration will not protect us, [...], or defend us and uphold our inalienable rights, sir. But we truly hope this show has inspired you to uphold our American values, and work on behalf of all of us.*” (CNN 2016a) Una vez más, reafirmando la idea del arte como diálogo entre realidad y ficción, y la de historia como una herramienta para narrar y exponer más de una versión de la

“historia unilateral heredada”, el elenco de *Hamilton* hizo patente su oposición pero tendiendo puentes de diálogo a la nueva administración tanto en la diegética del musical como a la sociedad estadounidense polarizada tras las elecciones de 2016. Siguieron el alegato dejando claro que la variedad de razas, géneros, orientaciones, credos y etnias que existían en un musical que narraba una historia *a priori* tan sumamente blanca era porque representaban una realidad, la realidad a la que ahora tanto Pence como Trump se tendrían que encargar durante cuatro años de gobernar. En el momento en el que vemos esta manifestación tan directa, diez días después de unas frenéticas elecciones presidenciales, se observa claramente la gran influencia que las artes y en este caso el teatro musical pueden tener en la sociedad y en la política, ya que durante días, medios como la *CNN*, *The Washington Post*, *The New York Times*, estuvieron dando cobertura de la situación de descrita, así como la respuesta del propio Trump.

5.2. Hamilton como la culminación reivindicativa en la obra de Miranda

La subversión del musical *Hamilton* no se limita al propio texto, sino que con la elección consciente del elenco se deja claro la crítica hacia los inicios del país, así como el estado actual del propio país ya que, “no hay país en la historia mundial en el que el racismo haya tenido un papel tan importante y durante tanto tiempo como en los Estados Unidos.” (Zinn 2011a, 25). Algunos activistas hablan de la búsqueda de un reparto *color blind*, refiriéndose a que se ignoren las razas y se favorezcan la diversidad no solo étnica sino también de los cánones corporales a la hora de retratar un papel. Si bien esta elección es válida y efectiva en producciones como la versión fílmica de “Mucho ruido y pocas nueces” de Kenneth Branagh (1993), en el caso de este musical se busca precisamente las características que subviertan el mensaje y el sistema esclavista y opresor que establecieron los Padres Fundadores:

El origen del rápido crecimiento de la esclavitud en las haciendas se puede encontrar en algo que no es un rechazo racial natural, sino en que el número de blancos inmigrantes, fuesen libres o criados contratados (con contratos de cuatro a siete años) no era suficiente para satisfacer sus necesidades. En 1700, ya había 6.000 esclavos en Virginia, lo que equivalía al 8,3% de la población. En 1763 había 170.000 esclavos, lo cual equivalía, aproximadamente, a la mitad de la población. (Zinn 2011a, 30)

La historia de los Estados Unidos está escrita bajo el prisma de la imposición de las personas blancas sobre las racializadas. Desde un primer momento se entendió este nuevo país como un país racista, ya que era la única forma para que funcionara, y así lo refleja

Miranda a lo largo del musical, desde “*as a kid in the Caribbean I wished for a war/ I knew that I was poor/ I knew it was the only way to- Rise up!*”. En esta declaración vemos que *Hamilton* no habla de una guerra por una liberación por una sensación de opresión por los británicos, sino por ver una oportunidad de negocio, por la posibilidad de subir de escalafón social y se observa ahí la verdadera realidad, y la filosofía por la cual se mantuvo el *status quo* social: “sólo había un temor más profundo que el temor a la rebelión negra en las nuevas colonias americanas. El temor a que los blancos descontentos se unieran a los esclavos negros para derrocar el orden existente” (Zinn 2011a, 33). El miedo a la unión entre personas racializadas y aliados blancos para derrocar un sistema corrupto no es algo nuevo; ya a principios del siglo XVII se tomaban medidas como el de proporcionar más comida a los criados blancos que a los negros para asegurarse de que la conspiración como la de Virginia en 1663, donde esclavos negros y criados blancos se pusieron de acuerdo para rebelarse y ganar su libertad, jamás volviese a repetirse. “George Washington había desatendido las peticiones de los negros que querían luchar en su ejército para conseguir la libertad. Por consiguiente, cuando el comandante militar británico en Virginia, Lord Dunmore, ofreció la libertad a los esclavos virginianos que se unían a sus fuerzas, creó cierta consternación” (Zinn 2011b, 62). Miranda en *Hamilton* hace referencia al racismo de los Padres Fundadores con la elección del reparto al igual que con la elección de la música que utiliza para contar el nacimiento de la nación.⁵ “Hay un término medio entre concebir la ideología como ideas sin cuerpo y concebirla como una cuestión de pautas conductuales. Consiste en concebir la ideología como un fenómeno discursivo o semiótico” (Eagleton 1997a, 244). Por tanto, se puede incluir toda la obra de Lin-Manuel Miranda, especialmente *Hamilton* en esta definición, percibiendo así la ideología como un aspecto vivo y autónomo, y es que la atención al detalle de Miranda en su obra transforma esta idea que podría parecer anecdótica: “*it could somehow be turned toward a revivification of a canonical work.*” (Gallagher y Greenblatt 2000a,47). Pudiéndose convertir así la obra en una obra multifunción: por una parte, ofrece la historia canónica, es decir, la vida y muerte del Secretario del Tesoro de los Estados Unidos; sin embargo, por otra parte narra las injusticias que desde un primer momento han sufrido las personas racializadas y las mujeres en los Estados Unidos, y también nos muestra prácticas como son los tipos de música que han utilizado estas

⁵ También quiso hacer referencia Christopher Jackson (George Washington en el reparto original) cuando en la última canción le hace una reverencia a Eliza al saber que ella sí habla contra la esclavitud.

minorías para expresar su dolor, convirtiéndose esta simple obra de teatro musical en lo que se podría llegar a considerar “*a way into the ‘contact zone,’ the charmed space where the genius literariils could be conjured into existence.*” (Gallagher y Greenblatt 2000a, 48)

5.3. *Women in the sequel*

En 1776 se firmó la Declaración de Independencia de los Estados Unidos por la cual se rompieron los lazos políticos con Gran Bretaña y se establecieron una serie de principios a través de los cuales debe interpretarse la Constitución de los Estados Unidos. Por tanto, se entiende la Declaración de Independencia como el fundamento de la filosofía política del nuevo país y en dicho documento tan sumamente importante, “los Padres Fundadores no tomaron ni siquiera en cuenta a la mitad de la población. A ese segmento no se le mencionaba en la Declaración de Independencia, estaba ausente de la Constitución, y era invisible en la nueva política democrática. Se trata de las mujeres de la joven América” (Zinn 2011b, 77). En el preámbulo de dicho documento se lee la célebre frase “*We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal*” sin embargo, no incluía ni a la población que no fuera blanca pues no la veían como a un igual, ni a las mujeres, independientemente de su raza debido a que era mejor mantener el *status quo* (actitud similar a la que se ha explicado en apartados anteriores con respecto a la distribución de la riquezas en la creación del país.

Jefferson subrayó su frase “todos los hombres son iguales” cuando declaró que las mujeres americanas serían “demasiado sabias como para arrugarse la frente con la política”. Después de la Revolución, ninguna de las nuevas constituciones estatales dio a las mujeres el derecho al voto salvo la de Nueva Jersey, y ese estado abolió ese derecho en 1807. La constitución de Nueva York excluyó a las mujeres de ese derecho al voto utilizando específicamente la palabra “masculino”(83).

Esta erradicación de la representación femenina en el documento que representa la filosofía política del país nos permite entender con mayor claridad que “si leemos los libros de historia más ortodoxos, es posible que nos olvidemos de la mitad de la población del país. Los exploradores fueron hombres [...] los líderes políticos eran hombres, y también lo eran las figuras militares. La propia invisibilidad de las mujeres y el olvido a que eran sometidas, señalan su condición sumergida” (Zinn 2011c, 78). El papel de la mujer en los libros de historia siempre ha tenido un lugar marginado en correspondencia al del hombre, y en el caso de la Guerra de la Independencia estadounidense no es una excepción: además de una marginación por género encontramos una marginación por

estrato social y es que “diversas historiadoras han señalado recientemente que no se ha tomado en cuenta la contribución de las mujeres de clase trabajadora en la Revolución americana, todo lo contrario que las gentiles esposas de los líderes” (Zinn 2011c, 83). Esta discriminación por la clase social la podemos ver también representada en el musical, ya que las mujeres que tienen una representación positiva en la vida de Alexander Hamilton, las hermanas Schuyler, son de una clase social alta mientras que la mujer con la que él tiene una relación extramatrimonial, Maria Reynolds, es de una clase social inferior y además en la canción en la que inician dicha relación es ella quien le seduce a él, vestida con un vestido rojo color asociado a la lujuria, reforzando la idea de que la virtuosidad está reservada solo para la clase alta, como expresa Zinn explicando las diferencias en los libros de texto sobre la representación de las mujeres y su función en la rebelión dependiendo de la clase social: “Así que mientras las mujeres pobres que se acercaron a los campamentos para ayudar y luchar durante los últimos años de guerra serían presentadas como prostitutas, Martha Washington ocupó un lugar especial en los libros de historia por el hecho de haber visitado a su esposo en Valley Forge.” (Zinn 2011c, 83).

La fuerza feminista en la obra es presentada por Angelica Schuyler y luego es mostrada por numerosos personajes de forma muy sutil,⁶ como si de una forma se tratara por parte de Miranda de mostrarle al público que un mundo feminista es un mundo posible y un mundo alcanzable en el que pequeños cambios pueden generar grandes diferencias. Las hermanas Schuyler son presentadas por el trovador del musical Aaron Burr quien hace referencia a esa fascinación por parte de la clase alta de mezclarse con los pobres para relacionarse de cierta forma con ellos y tener una falsa sensación de la realidad, es decir, poder sentirse al corriente de las novedades políticas y sociales.

There's nothing rich folks love more
Than going downtown and slummin' it with the poor
They pull up in their carriages and gawk
At the students in the common
Just to watch them talk

Cuando se presentan las hermanas, cada una dice su nombre y se ve reflejada una personalidad diferente de cada una en la propia canción, demostrando que los personajes

⁶ Ejemplo de ello lo encontramos en la canción “Take a Break”, en la que se ve como Alexander le pide a Angelica consejos sobre política, valorando su opinión como a una igual “*You must get through to Jefferson/ Sit down with him and compromise*”.

femeninos pueden realizar un gran impacto pese al poco diálogo y presencia escénica, ya que por ejemplo, Peggy no vuelve a aparecer en la obra, pero no por ello su presencia y su caracterización es menor. Las tres hermanas dejan claro que son de clase alta y que son cultas retomando la idea de Zinn de que “cuando se da fe de los impulsos feministas, es casi siempre a partir de los escritos de las mujeres privilegiadas, con un rango que les permitía expresarse más libremente y gozar de más oportunidades para escribir y lograr que sus escritos tuvieran incidencia” (Zinn 2011, 83). Como bien dice Burr al inicio de la canción, las hermanas han bajado al centro de la ciudad para mezclarse con la gente, ya que se masca la revolución en el aire, pero no únicamente con relación a los británicos, ya que “las ideas sobre la igualdad de la mujer flotaban en el aire durante y después de la Revolución. Tom Paine habló en favor de la igualdad de derechos para las mujeres.” (Zinn 2011, 84). Como vemos reflejados en la contestación que le da Angelica a Burr que rápidamente es apoyada por sus hermanas.

[ANGELICA]
I've been reading *Common Sense* by Thomas Paine
So men say that I'm intense or I'm insane
You want a revolution? I want a revelation
So listen to my declaration:

[ELIZA/ANGELICA/PEGGY]
“We hold these truths to be self-evident
That all men are created equal”

[ANGELICA]
And when I meet Thomas Jefferson

[COMPANY]
Unh!

[ANGELICA]
I'm 'a compel him to include women in the sequel!

[WOMEN]
Work!

Esta subversión del papel de la mujer tiene como culminación la última canción del musical, “Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story”. Aquí vemos como el personaje de Eliza Hamilton, quien durante la obra ha pasado de la ingenuidad de la adolescencia y la felicidad de la recién casada al estar embarazada mientras su marido estaba en la guerra, a la tragedia cuando se vio protagonista del primer escándalo político sexual de la nueva nación, sufrió la pérdida de su primogénito en un duelo, perdió a sus hermanas, y perdió a su marido en un duelo en el mismo prado que a su hijo: “*Every other founding father's*

story gets told/ Every other founding father gets to grow old". Eliza Hamilton representa a una mujer que sabe lo que es la pérdida, que sabe lo que es la lucha "*I put myself back in the narrative*", y que es consciente de lo que significa que no se sepa una parte de la historia como vemos en la canción "Burn", cuando decide quemar las cartas que le escribe su marido para que futuros historiadores no sepan realmente lo que ha sucedido, para crear una intimidad definitiva sobre el tema donde ella y únicamente ella tiene el control. Al final de la obra todos los personajes se juntan para rendir homenaje a esta Hamilton, no a Alexander el presunto protagonista absoluto de la obra, sino a Eliza, quien se ocupa de contribuir a contar la historia, no únicamente la de su marido, sino la de sus compañeros y allegados.

[ELIZA]

I interview every soldier who fought by your side

[MULLIGAN/LAFAYETTE/LAURENS]

She tells our story

[ELIZA]

I try to make sense of your thousands of pages of writings

You really do write like you're running out of—

[ELIZA AND COMPANY]

Time

[...]

[ELIZA]

I raise funds in D.C. for the Washington Monument

[WASHINGTON]

She tells my story

[ELIZA]

I speak out against slavery

You could have done so much more if you only had—

Incluso llega a cumplir metas y embarcarse en empresas como el abolicionismo, que como se ha detallado en apartados anteriores, ninguno de los Padres Fundadores, incluyendo su marido, tomó partido.

[ELIZA AND COMPANY]

Time

[ELIZA]

And when my time is up, have I done enough?

[ELIZA]

Will they tell our story?

[COMPANY]

Will they tell your story?

Hacia el final de la canción y del musical, Eliza y el reparto preguntan directamente al público si se seguirá narrando su historia, si lo que hizo en vida será suficiente para influir a futuras generaciones dejando a un público intrigado sobre si el título del musical podría ser tanto por Alexander como por Eliza.

5.4. El éxito inaudito de *Hamilton*. Mucho más que “An American Musical”.

A la hora de hablar del éxito inaudito de *Hamilton* se hace referencia a la influencia que este musical ha tenido y sigue teniendo tanto en el mundo de Broadway, como en la industria del entretenimiento en general, traspasando fronteras e influyendo como se ha visto en apartados anteriores, en materias políticas y de activismo.

El éxito abrumador en taquilla de Broadway llevó a colgar el cartel de entradas agotadas sesión tras sesión incluso antes de la histórica noche de los Tony en 2016, por lo que, poco después empezó la producción en Chicago (como es costumbre con los musicales exitosos en Broadway). La producción de Chicago también rompió records históricos de taquilla llegando a embolsar 400 millones de dólares por lo que rápidamente se confirmó un tour nacional a finales de enero de 2016 que vendió todas sus entradas en preventa.

Tal era el éxito y el furor que seguía el nombre del musical que se decidió en 2017 levantar el telón en el West End, el Broadway londinense. Si había algún temor por si la historia del musical no iba a cuajar entre los europeos o entre las personas no estadounidenses, el éxito de las producciones de Londres, Australia y Alemania certificaron la hipótesis de que este musical es más que un musical sobre el nacimiento de la nación de Estados Unidos, y que como cantan “*this is not a momento, it’s a movement*”, este musical ha logrado interpelar a distintas generaciones, distintas clases sociales, distintas comunidades y distintos países. Si bien no es la píldora mágica que va a cambiar un sistema cimentado en la opresión, este musical ha permitido mostrar con claridad la importancia de la disidencia cultural y la importancia de escuchar estas nuevas vías de comunicación. Así como se ha hablado de las diferentes formas de comunicarse mediante la música utilizando distintos estilos musicales, los estudios culturales nos ayudan a entender las dinámicas de la cultura participativa a través de las redes sociales. Hay una nueva vía de comunicación, y este musical ha servido de bisagra para los que usan dichas

vías de comunicación tanto para los que no. Con el contrato que firmó el reparto original con Disney para la distribución de lo que se denomina *proshot*,⁷ el musical llegó finalmente a las casas del mundo entero a través de la plataforma Disney Plus. Dicho estreno se adelantó debido al confinamiento por el COVID-19, por lo que, coincidió una cuarentena global con el estreno del *proshot*, el alzamiento del uso de aplicaciones como TikTok y el asesinato de George Floyd. Todo ello llevó a un resurgimiento de las canciones del musical, que ahora reforzadas con el movimiento *Black Lives Matter*, más presente que nunca, se escuchaban de otra modo y con más fuerza (Entertainment Tonight 2020). La obra y su elenco multirracial es una historia viva y confirma que no se puede entender independientemente del contexto histórico y social en el que fue escrita, estrenada y representada.

⁷ Se entiende como *proshot* a los musicales grabados profesionalmente, es decir, de forma legal (de lo contrario se denominan *bootleg*). Se inició como reclamo publicitario, pero debido al reclamo de los fans cada vez son más los musicales que lo realizan sobre todo si han tenido un éxito desbordante como es el caso de *Hamilton* o si están a punto de cerrar.

6. Conclusión

Durante muchas décadas Rita Moreno ha sido la única exponente latinoamericana que tenían presente en el colectivo imaginario en Estados Unidos. En los últimos años, parece que esta situación va cambiando poco a poco, alejando el estereotipo latino de las pantallas, no solo invitando la representación para “cumplir una cuota”. Ejemplo de ello son historias como la de Stephanie Beatriz, actriz de *Brooklyn Nine-Nine* (2013), que en varias entrevistas ha revelado que al enterarse de que su amiga y compañera, Melissa Fumero, había conseguido un papel en dicha serie, Beatriz pensó que ella misma no tendría ninguna posibilidad de entrar en la serie, pues no cabía en la cabeza de nadie que hubiera dos latinas en una misma serie (Dumaraog 2020). Por suerte no fue así, y ambas hicieron un magnífico trabajo en dicha *sitcom* que, además, hizo que ninguna de las dos entrase en ningún momento en el estereotipo de la mujer Latina que se había visto durante tantos años en los medios, la mujer exuberante, ruidosa e hipersexualizada.

A lo largo de este trabajo se ha hecho una revisión de la representación de las minorías étnicas en el teatro musical de Broadway, analizando las causas y motivos por los cuales ha sido y es tan limitada. Gracias a esta revisión se ha comprobado que tanto el origen de los EEUU como nación, así como el teatro musical estadounidense están fuertemente ligados al racismo. De este modo, se ha explorado cómo el creador Lin-Manuel Miranda, consciente de esta opresión y esa ausencia en la representación de personajes latinxs, decide escribir y componer su primer musical en el que verse a sí mismo y a sus compañerxs reflejados. Además, utiliza esta oportunidad para denunciar la situación que estaba viviendo su comunidad en ese momento en la que la administración de George W. Bush comenzó a denominar a las personas sin documentos como “personas ilegales” creando en 2003 la ICE. Lin-Manuel Miranda no limita la subversión al texto y al elenco de su musical, sino que también decide que el musical reciba el nombre de su barrio *In the Heights* y que se oiga como se oía en su barrio, esto es, mezclando español e inglés, y mezclando sonidos de bodega, rap y salsa, alejándose de la música a la que estaba acostumbrada a escuchar el público de Broadway, pero triunfando tanto entre público como entre la crítica especializada que le otorgó importantes premios.

En este trabajo también se ha llevado a cabo una revisión de otro de los aspectos que más atañen a la comunidad latinoamericana, y a las minorías en general en los EEUU: la brutalidad policial institucionalizada. El origen de la policía como medio opresor sistemático para las minorías étnicas también ha sido abordado, así como el hecho de que hoy en día la policía estadounidense ponga en su punto de mira institutos cuyos estudiantes son en su mayoría latinoamericanos, y cómo en ocasiones se infiltran agentes en dichos institutos en la búsqueda de supuestos vendedores de droga. Para profundizar más en este caso, Lin-Manuel Miranda decide crear un microrrelato de 15 minutos llamado *21 Chump Street: The Musical*. Se trata de un pequeño musical basado en una entrevista de un caso real en el que un joven latinoamericano se ve envuelto en una manipulación emocional y policial que acaba en una sentencia de cárcel para el joven LeBoy y una supuesta ausencia de remordimientos por parte de la agente de policía encargada del caso. Miranda, para enfatizar el tono subversivo de su segundo musical, decide mantener prácticamente en su totalidad la transcripción textual de la entrevista real para poner un altavoz sin distorsiones al testimonio silenciado del protagonista de la historia. Como dice uno de sus personajes, “nadie tiene control sobre quién vive, quién muere, quién cuenta tu historia”, es por ello por lo que Miranda permite a Justin LeBoy contar su propia historia.

En la última sección de este Trabajo de Fin de Máster se ha analizado el carácter subversivo de la obra más famosa de Miranda, *Hamilton: An American Musical*. En esta última sección se ha descrito cómo el musical fue concebido inicialmente como un CD conceptual durante el mandato de Barack Obama, es decir, mientras había signos de esperanza y cambio al grito de “*Yes, We can!*”. La idea fue madurando hasta que se convirtió en el musical que se estrenó en Broadway en 2015, y causó sensación como no se recordaba anteriormente batiendo el record de catorce nominaciones a los premios Tony, ganando en once de las categorías incluida la de mejor musical, así como el premio Pulitzer. Uno de los aciertos de *Hamilton* fue la fusión de géneros musicales, ya que mezcló el rap con el jazz, el hip hop y el R&B con ritmos más típicamente de Broadway, para narrar la historia del primer Secretario del Tesoro de Estados Unidos, Alexander Hamilton, y la creación de los EEUU como nación tras la Guerra de Independencia, todo ello mediante un elenco que prácticamente en su totalidad se componía de personas racializadas. La idea del propio musical, su propia concepción, es puramente subversiva ya que, utiliza tanto a personas racializadas, cómo los géneros musicales creados por

dichas personas para narrar la historia de un país fundado sobre el racismo, y para narrar la historia de unos Padres Fundadores que se negaron a luchar contra dicho racismo.

Debido a la riqueza de las obras del Lin-Manuel Miranda, las futuras líneas de investigación que se abren a raíz de este proyecto son múltiples: se podría hacer un *close-reading* análisis de las letras de las canciones desde una perspectiva literaria; también sería interesante analizar la obra de Miranda desde una perspectiva de género y hacer un estudio de los personajes femeninos de estos musicales, ya que en los tres musicales abordados en este trabajo se ha observado la complejidad y el empoderamiento de todos los personajes femeninos. De los tres musicales analizados, quizás por la madurez del autor, el que parece más susceptible de ser analizado desde diferentes disciplinas e investigaciones futuras sería el de *Hamilton*, tanto en el estudio de sus personajes, cómo el vestuario elegido, la re-escritura de la historia de los EEUU, etcétera. Del mismo modo, dentro de unos años, será interesante analizar la inevitable influencia que la obra de Miranda tendrá en futuros musicales, así como en otras obras reivindicativas de otros medios artísticos.

7. Bibliografía

- Almaguer, Tomás. 2012. «Race, Racialization, and Latino Populations in the United States». En *Racial Formation in the Twenty-First Century*, editado por Daniel Martinez HoSang, Oneka LaBennett, y Laura Pulido, 143-61. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520273436.003.0008>.
- Althusser, Louis. 2001. «Ideology and Ideological State and Apparatus». En *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, traducido por Ben Brewster, 124-77. New York: Monthly Review Press.
- Anderson, Benedict R. O'G. 1993. «VIII. Patriotismo y Racismo». En *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, 288-314. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Anzaldúa, Gloria. 1987a. «How to Tame a Wild Tongue». En *Borderlands La Frontera: The New Mestiza*, 1. ed, 53-64. Chicana Studies. San Francisco, Calif: Aunt Lute Books.
- . 1987b. «Movimientos de Rebeldía y Las Culturas Que Traicionan». En *Borderlands La Frontera: The New Mestiza*, 1. ed, 15-24. Chicana Studies. San Francisco, Calif: Aunt Lute Books.
- Aparicio, Frances R. 2017. «(Re)Constructing Latinidad: The Challenge of Latina/o Studies». En *A Companion to Latina/o Studies*, 39-48. Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781405177603.ch4>.
- Ball, Don, y Josephine Reed. 2016. «Lin-Manuel Miranda. Immigrant Songs». *American Artscape Magazine*, 6 de mayo de 2016. <https://www.arts.gov/stories/magazine/2016/1/telling-all-our-stories-arts-and-diversity/lin-manuel-miranda>.
- Branagh, Kenneth. 1993. *Much Ado About Nothing*. Comedy, Drama, Romance. Renaissance Films, American Playhouse Theatrical Films, BBC Films.
- Branton, Regina, Erin C. Cassese, Bradford S. Jones, y Chad Westerland. 2011. «All Along the Watchtower: Acculturation Fear, Anti-Latino Affect, and Immigration». *The Journal of Politics* 73 (3): 664-79. <https://doi.org/10.1017/S0022381611000375>.
- Burke, Peter, ed. 1996. «Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración». En *Formas de hacer historia*, traducido por José Luis Gil Aristu, 2. reimpr, 287-

307. Alianza universidad 765. Madrid: Alianza Ed.
- Chomsky, Noam. 1996. *Class Warfare*. London: Pluto.
- CNN. 2016a. «*Hamilton*» stars give Mike Pence a message. <https://www.youtube.com/watch?v=bNfTNoEfWI>.
- CNN, Ralph Ellis, Ashley Fantz, Faith Karimi and Elliott C. McLaughlin. 2016b. «49 killed in Florida nightclub terror attack». *CNN*, 13 de junio de 2016. <https://www.cnn.com/2016/06/12/us/orlando-nightclub-shooting/index.html>.
- Cohen, Li. 2021. «“We’re Not Just Relics of the Past”: How #NativeTikTok Is Preserving Indigenous Cultures and Inspiring a Younger Generation». *CBS News*, 28 de enero de 2021. <https://www.cbsnews.com/news/nativetiktok-is-preserving-and-showcasing-indigenous-culture/>.
- Degabriele, Maria. 1996. «From Madame Butterfly to Miss Saigon: One hundred years of popular orientalism». *Critical Arts* 10 (2): 105-18. <https://doi.org/10.1080/02560049685310161>.
- Dollimore, Jonathan, y Alan Sinfield, eds. 1994. «Foreword to the first edition Cultural materialism». En *Political Shakespeare: essays in cultural materialism*, 2nd ed, V-VIII. Ithaca: Cornell University Press.
- Dumaraog, Ana. 2020. «Brooklyn Nine-Nine: The Actress Who Almost Played Amy». *ScreenRant*. 18 de octubre de 2020. <https://screenrant.com/brooklyn-99-amy-stephanie-beatriz-almost-cast/>.
- Eagleton, Terry. 1997a. «Discurso e ideología». En *Ideología: una introducción*, traducido por Jorge Vigil Rubio, 1ª, 243-74. Barcelona: Paidós.
- . 1997b. «Estrategias ideológicas». En *Ideología: una introducción*, traducido por Jorge Vigil Rubio, 1ª, 57-92. Barcelona: Paidós.
- Entertainment Tonight. 2020. Lin-Manuel Miranda Talks Hamilton and Black Lives Matter (Exclusive)Entertainment Tonight. https://www.youtube.com/watch?v=WsG9zEF0mg&ab_channel=EntertainmentTonight.
- Gallagher, Catherine, y Stephen Greenblatt. 2000. «Six. The Novel and Other Discourses of Suspended Disbelief». En *Practicing new historicism*, 163-210. Chicago: University of Chicago Press.
- Geertz, Clifford. 1990a. «Después de ña revolución: el destino del nacionalismo en los nuevos estados». En *La interpretación de las culturas*, 203-18. Barcelona: Gedisa.
- . 1990b. «Ritual y cambio social: un ejemplo javanés». En *La interpretación de*

- las culturas*, 131-51. Barcelona: Gedisa.
- Hondagneu-Sotelo, Pierrette, y Angelica Salas. 2008. «9. What Explains the Immigrant Rights Marches of 2006? Xenophobia and Organizing with Democracy Technology». En *Immigrant rights in the shadows of citizenship*, editado por Rachel Buff, 209-25. Nation of newcomers. New York: New York University Press.
- Iannucci, Armando. 2020. *The Personal History of David Copperfield*. Comedy, Drama. Film 4, FilmNation Entertainment, Searchlight Pictures.
- Jones, Chris. 2018a. «1993: An Angel Lands». En *Rise up! Broadway and American society from Angels in America to Hamilton*, 7-22. London ; New York: Methuen Drama.
- . 2018b. «2016: Prologue». En *Rise up! Broadway and American society from Angels in America to Hamilton*, 1-6. London ; New York: Methuen Drama.
- Jones, John Bush. 2003. «Patriotism, Xenophobia, and World War I». En *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, 12-51. Hanover: Brandeis University Press.
- Kenrick, John. 2017. *Musical theatre: a history*. Second edition. London ; New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Kislan, Richard. 1995. *The musical: a look at the American musical theater*. Rev., Expanded ed. New York: Applause.
- LaCapra, Dominick. 2005. «La escritura (acerca) del trauma». En *Escribir la historia, escribir el trauma*, traducido por Elena Marengo, 1ª, 187-220. Buenos Aires; Nueva Visión: Nueva Visión.
- Lewis, Hilary. 2016. «Tonys: James Corden, Lin-Manuel Miranda Call for Love Over Hate After Orlando Shooting». *The Hollywood Reporter* (blog). 12 de junio de 2016. <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/orlando-shooting-tributes-at-tony-902028/>.
- Lott, Eric. 2013. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. <http://site.ebrary.com/id/10734592>.
- Magnan-Park, Aaron Han Joon. 2018. «Leukocentric Hollywood: Whitewashing, Alohagate and the dawn of Hollywood with Chinese characteristics». *Asian Cinema* 29 (1): 133-62. https://doi.org/10.1386/ac.29.1.133_1.
- Maranzani, Barbara. 2021. «How Lin-Manuel Miranda's Childhood Inspired "In the Heights"». *Biography*. 7 de junio de 2021. <https://www.biography.com/news/lin->

- manuel-miranda-in-the-heights-inspiration.
- Moon, Krystyn R. 2005. *Yellowface: creating the Chinese in American popular music and performance, 1850s-1920s*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press.
- Ng, Mabel. 1992. «Miss Saigon: Casting for Equality on an Unequal Stage». *Hastings Communications and Entertainment Law Journal* 14 (3): 451.
- «Ni tienen grafeno ni metales magnéticos: los bulos sobre los componentes de las vacunas contra la COVID-19». 2021. Newtral. 15 de junio de 2021. <https://www.newtral.es/de-que-estan-hechas-las-vacunas-covid/20210615/>.
- Parsons, Talcott. 1951. *The Social System*. New York: Glencoe, III., Free Press.
- Peterson, Chris. 2018. «It's Time for Native American Stories to Make It to Broadway». *OnStage Blog* (blog). 8 de octubre de 2018. <https://www.onstageblog.com/columns/2017/1/24/its-time-for-native-american-stories-to-make-it-to-broadway>.
- Rackham, Annabel. 2021. «Bridgerton Renewed for Series 2: How Netflix Made a Hit». *BBC News*, 21 de enero de 2021, sec. Newsbeat. <https://www.bbc.com/news/newsbeat-55725245>.
- Ricoeur, Paul. 1990. «Objetividad y subjetividad en la historia». En *Historia y verdad*, 23-40. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Stack, Liam. 2016. «Mike Pence and 'Conversion Therapy': A History». *The New York Times*, 30 de noviembre de 2016, sec. U.S. <https://www.nytimes.com/2016/11/30/us/politics/mike-pence-and-conversion-therapy-a-history.html>.
- The One Show*. 2021. BBC. <https://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/m000wwj0/the-one-show-10062021>.
- This American Life*. 2013. «What I Did For Love», 8 de febrero de 2013. <https://www.thisamericanlife.org/457/what-i-did-for-love>.
- Waxman, Olivia. 2017. «How the U.S. Got Its Police Force». *Time*, 18 de mayo de 2017. <https://time.com/4779112/police-history-origins/>.
- White, Hayden. 1992a. «Capítulo 1. El valor de la narrativa en la representación de la realidad». En *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, 17-40. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- . 1992b. «Capítulo 3. La política de la interpretación histórica: disciplina y desublimación». En *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, 75-102. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

- Zinn, Howard. 2011a. «2. Estableciendo la barrera racial». En *La Otra historia de los Estados Unidos: (desde 1492 hasta hoy)*, traducido por Toni Strubell i Trueta, 3 ed, 25-35. Hondarribia: Siete Cuentos.
- . 2011b. «5. Casi una revolución». En *La Otra historia de los Estados Unidos: (desde 1492 hasta hoy)*, traducido por Toni Strubell i Trueta, 3 ed, 62-81. Hondarribia: Siete Cuentos.
- . 2011c. «6. Los íntimamente oprimidos». En *La Otra historia de los Estados Unidos: (desde 1492 hasta hoy)*, traducido por Toni Strubell i Trueta, 3 ed, 82-98. Hondarribia: Siete Cuentos.
- . 2011d. «9. Esclavitud sin sumisión, emancipación sin libertad». En *La Otra historia de los Estados Unidos: (desde 1492 hasta hoy)*, traducido por Toni Strubell i Trueta, 3 ed, 130-61. Hondarribia: Siete Cuentos.
- . 2011e. «17. ¿O Explota?» En *La Otra historia de los Estados Unidos: (desde 1492 hasta hoy)*, traducido por Toni Strubell i Trueta, 3 ed, 317-36. Hondarribia: Siete Cuentos.
- . 2011f. «23. La inminente revuelta de los guardianes». En *La Otra historia de los Estados Unidos: (desde 1492 hasta hoy)*, traducido por Toni Strubell i Trueta, 3 ed, 457-69. Hondarribia: Siete Cuentos.
- . 2011g. «Epílogo: La presidencia de Bush al descubierto». En *La Otra historia de los Estados Unidos: (desde 1492 hasta hoy)*, traducido por Toni Strubell i Trueta, 3 ed, 499-511. Hondarribia: Siete Cuentos.