

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



¿Quién vive? ¿Quién muere? ¿Quién cuenta la historia?:
análisis del musical *Hamilton* desde la estructura trágica

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Teatro que
presenta:

Gonzalo Enrique García Gamarra

Asesor:

Mateo Chiarella Viale


Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Mateo Chiarella Viale**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *¿Quién vive? ¿Quién muere? ¿Quién cuenta la historia?: análisis del musical Hamilton desde la estructura trágica*, del autor **Gonzalo Enrique Garcia Gamarra** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **11%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 21-mar-2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 28 de agosto de 2024

Nombres y apellidos del asesor: Mateo Chiarella Viale	
DNI: 10813460	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0996-0177	

Resumen

La tragedia fue la forma escénica culta por excelencia de la Grecia clásica; si bien es cierto podría pensarse que este género, con el tiempo, ha perdido vigencia. Sin embargo, este trabajo pretende afirmar lo contrario, al sostener no solo que tiene lugar en la dramaturgia contemporánea, sino que uno de los más grandes espectáculos teatrales de los últimos años puede considerarse una expresión de este género, nos referimos a la obra de teatro musical de Lin-Manuel Miranda, *Hamilton*. En la siguiente investigación, se determinará si esta obra efectivamente puede ser considerada como una tragedia a partir del análisis de su trama y el desarrollo de su protagonista, utilizando la estructura del viaje del héroe propuesta por el autor estadounidense Joseph Campbell y la estructura trágica propuesta por el filósofo griego Aristóteles en *La Poética*, entendiendo la metamorfosis que puede haber sufrido con el paso del tiempo, generando algunos matices en relación a su forma original. Este análisis demuestra cómo se puede manifestar este género de forma exitosa hoy en día, cómo ha cambiado y qué se ha mantenido intacto en su estructura. Además de demostrar su vitalidad y fuerza hoy en día, esta investigación permitirá ver la obra *Hamilton* desde una nueva perspectiva.

Palabras clave: Hamilton, teatro musical, monomito, la poética, tragedia, héroe trágico, sueño americano

Agradecimientos

Estas páginas van dedicadas a muchas personas sin las que no estaría donde me encuentro. Primero que nada, Le doy las gracias a mi asesor, Mateo Chiarella, por guiarme en este proceso y ayudarme a ordenar mis ideas.

Quiero agradecer a mi familia, les doy las gracias a mis padres por nunca haberme dicho que no cuando decidí dedicarme a las artes, gracias por creer en mí y permitirme hacer lo que me apasiona. Gracias a mis hermanas por no quejarse ni una vez mientras veía *Hamilton* una y otra vez a todo volumen, ni cuando la luz de la sala seguía prendida a altas horas de la noche cuando tenía que redactar. Y gracias a mi perrito, Chifle, por siempre echarse a mi lado y hacerme sonreír mientras escribía.

Quiero agradecer a mis amigas, a Valeria, mi mejor amiga, por compartir mi amor por este musical y verlo conmigo muchas más veces de lo que se consideraría normal. Les doy las gracias a Fran, Val, Clau y Rosa, mis amigas de la universidad y mi grupo más cercano, por estar conmigo siempre todos estos años y por ser el apoyo constante con el que siempre puedo contar.

Les doy las gracias a las responsables por este musical, una de mis más grandes obsesiones. A Lin-Manuel Miranda, por todas las increíbles canciones y por creer que un musical de rap sobre uno de los padres fundadores de Estados Unidos era una buena idea, vaya que lo fue. Y a la verdadera Eliza Hamilton, por dedicar su vida a preservar esta historia, su legado no es reconocido lo suficiente.

Finalmente, me doy las gracias a mí mismo, por encontrar una manera de disfrutar aún más de mis pasiones y convertir un trabajo académico en un interesante camino de descubrimiento. Y porque nadie en la vida estará ahí para mí más de lo que yo estoy para mí mismo.

Índice

Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Índice	iv
Introducción	1
Capítulo 1. Marco conceptual	6
1.1. <i>Hamilton</i>	6
1.1.1. Alexander Hamilton, padre fundador de los Estados Unidos	6
1.1.2. <i>Hamilton</i> de Lin-Manuel Miranda	9
1.2. El teatro musical	12
1.2.1. El monomito o viaje del héroe y el rol de las canciones.....	13
1.3. La tragedia	16
1.3.1. Composición de la trama y rol del héroe	17
1.3.2. La tragedia moderna	19
1.4. El sueño americano.....	20
Capítulo 2. Estado del arte	21
2.1. Sobre <i>Hamilton</i>	21
2.2. Sobre el teatro musical.....	24
2.3. Sobre la tragedia	25
Capítulo 3. Análisis del monomito en <i>Hamilton</i>	28
3.1. Primer acto (Viaje del héroe 1).....	28
3.1.1. El mundo ordinario.....	28
3.1.2. El llamado a la aventura, aliados y enemigos	30
3.1.3. Cruzando el umbral y el mentor	33
3.1.4. Pruebas del héroe	34

3.1.5. Preparación para la prueba suprema.....	37
3.1.6. La prueba suprema	38
3.1.7. Recompensa	39
3.1.8. El camino de regreso y el conflicto final del primer acto	40
3.2. Segundo acto (Viaje del héroe 2).....	41
3.2.1. El nuevo mundo ordinario.....	41
3.2.2. El llamado a la aventura	43
3.2.3. Cruzando el umbral	45
3.2.4. Pruebas, aliados y enemigos.....	46
3.2.5. Preparación para la prueba suprema.....	49
3.2.6. La prueba suprema	50
3.2.7. Recompensa o consecuencias.....	51
3.2.8. El camino de regreso	52
3.2.9. El conflicto final.....	54
3.2.10. Regreso a la estabilidad.....	55
Capítulo 4. Análisis del género trágico en <i>Hamilton</i>	57
4.1. Las partes de la tragedia clásica en <i>Hamilton</i>	59
4.1.1. Partes cuantitativas.....	59
4.1.2. Partes cualitativas	63
4.2. Alexander Hamilton como un héroe trágico.....	67
4.2.1. Hamartía	68
4.2.2. Hybris	70
4.2.3. Peripécia	72
4.2.4. Anagnórisis.....	73
4.2.5. Pathos	74

4.2.6. Epifanía	75
4.2.7. Némesis	76
4.2.8. Catarsis	77
4.3. El sueño americano como la fuerza determinante	78
Conclusiones	81
Referencias Bibliográficas	84



Introducción

Mi nombre es Alexander Hamilton. Y hay un millón de cosas que no he hecho. Pero solo esperen, solo esperen...¹

Un joven inmigrante llega a un pueblo en crisis en busca de una nueva vida, a través de su astucia e intelecto logra rápidamente colocarse en una posición de gran poder político. Sin embargo, debido a un acto inmoral que involucra a su esposa, pierde su posición política y eventualmente muere.

¿De quién se está hablando? Se podría decir que este breve resumen se refiere al personaje titular del musical del 2015, *Hamilton*, ya que esta obra es el objeto de estudio de esta tesis. No obstante, la misma descripción podría sencillamente referirse a Edipo, el héroe trágico protagonista de la conocida tragedia clásica, *Edipo rey*. Este personaje huye de Corinto y, al descifrar el acertijo de la esfinge, se convierte en rey de Tebas, hasta que descubre que mató a su padre y se casó con su madre, por lo que abdica el trono y es desterrado hasta su muerte, dejando a su hija Antígona a pelear por el honor de su familia. Hamilton, por su parte, migra del caribe a Estados Unidos, donde llama la atención de George Washington y se convierte en el primer secretario del tesoro del país, hasta que sale a la luz que le fue infiel a su esposa, lo cual afecta negativamente su carrera y, tras su muerte, su esposa se dedica a mantener vivo su legado.

Si bien los detalles específicos de sus historias son diferentes, se puede ver que *Hamilton* y *Edipo rey* tienen varios aspectos en común. Bajo esta premisa, es posible argumentar que *Hamilton* puede ser una tragedia también. En la presente investigación, se analizará la obra *Hamilton* desde un lente trágico, lo cual no sólo permitirá determinar la vigencia de la tragedia, sino también de qué manera se puede escribir una obra de teatro musical usando la estructura trágica.

¹ Esta cita proviene de la primera canción del musical *Hamilton* [la traducción es mía]

Antes de profundizar en el tema de investigación, es necesario explicar brevemente el objeto de estudio. *Hamilton* es una obra musical escrita y compuesta por Lin-Manuel Miranda estrenada en Nueva York el 2015, basada en la biografía de uno de los padres fundadores de los Estados Unidos, Alexander Hamilton, escrita por Ron Chernow en el año 2004. Desde su estreno, *Hamilton* solo ha interrumpido su temporada por la pandemia del 2020. Esta obra rompió récords al ganar un premio Pulitzer, un Grammy y once premios Emmy, incluyendo el premio a mejor musical. Debido al gran éxito del musical, una grabación de éste fue estrenada como película en la plataforma digital Disney+ en el año 2020.

La obra narra la historia de Alexander Hamilton desde su llegada los Estados Unidos hasta su muerte. El primer acto se enfoca en su llegada a Nueva York y su participación en la revolución americana que llevó a la independencia de los Estados Unidos. El segundo acto habla de su carrera política, después de la guerra, como miembro del gabinete del primer gobierno presidencial de la nación y la caída que sufrió tanto en su carrera como en su vida familiar al estar al centro del primer escándalo político-sexual del país.

En esta oportunidad, con el fin de determinar si *Hamilton* puede ser considerada una tragedia, se le examinará bajo los parámetros planteados por el filósofo griego Aristóteles en su texto *La poética*, y otros autores que han estudiado este género teatral desde entonces. Con esto en mente, la investigación se enfocará en los aspectos dramáticos de la obra, tales como la composición de la trama y el desarrollo de sus personajes, principalmente el del héroe. George Steiner, crítico literario estadounidense, afirma que la tragedia como género ya no puede existir hoy en día debido a que creencias de la Grecia clásica, tal como el destino, ya no tienen la misma vigencia en la actualidad; sin embargo, este análisis busca probar lo contrario.

Mi interés en esta investigación nace de dos pasiones personales. Primero, El impacto que tuvo en mí el descubrir la mitología griega viendo la película *Furia de titanes* a los diez años. Cautivado por los dioses y las criaturas mitológicas, tuve el deseo de conocer más sobre las muchas historias que componen la cosmovisión de la Grecia antigua. Esto eventualmente me llevó a los mitos contados en las tragedias, tal como el de *Edipo rey*, con la historia de la esfinge y el inevitable destino del protagonista. Ya en la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, mostré particular interés por los temas que se vinculaban al teatro griego, particularmente a las tragedias.

Mi segunda pasión es la que tengo por los musicales, que inició con las películas clásicas de Disney. Crecí con la idea de que la vida sería mucho más placentera si canalizáramos espontáneamente nuestras alegrías y penas a través del canto y baile como en un musical. El año 2020 tomé el curso Historia y Estructura del Teatro Musical, dictado por Mateo Chiarella, que nos dejó de tarea ver la grabación de *Hamilton*. Al verla, quedé completamente fascinado e inmediatamente se convirtió en mi musical favorito.

Lo que me llevó a conectar *Hamilton* con las tragedias griegas fue una reflexión que tuve después de ver la película *Mamma Mia*. En la escena en que Donna se lamenta con sus amigas por la aparición de los tres posibles padres de Sophie, ella dice la frase “Es como si el destino me estuviera jugando una broma”, por lo que Rosie le dice a Tanya “Es muy griego”. Entonces, al tener ya una idea sobre la tragedia griega, me pregunté: ¿es que acaso la tragedia es tan vigente que puede inclusive integrarse a un subgénero de la comedia, como lo es el teatro musical? Al analizar un poco más *Mamma mia*, me di cuenta que esta hipótesis se diluía pues no encontraba que ese musical pudiese sostener, en su estructura, la forma trágica. Sin embargo, me pareció que *Hamilton*, sí. Al pensar en mi tema de tesis, sentí que analizar *Hamilton* observándola como una tragedia contemporánea podría ser una propuesta interesante.

Esta investigación es de importancia pues da algunas luces sobre qué tanto se ha diversificado nuestra forma de contar historias mediante el teatro y qué aspectos han prevalecido desde los inicios del teatro occidental. Esto se evidenciará al ver qué factores han cambiado en la construcción y desarrollo de tramas de las tragedias.

Si bien *Hamilton* ha sido estudiada de muchas formas a lo largo de los años, no se ha realizado hasta ahora un análisis como el planteado en esta investigación, es decir, a partir de la interpretación de una obra de teatro musical como una tragedia que no es la adaptación de una tragedia, ni su trama está sustentada en la mitología. Un análisis como este puede darnos indicios sobre las posibilidades de la tragedia en la actualidad. Al establecer una conexión como ésta, podemos entender mejor por qué persiste este género teatral, si este sigue teniendo vigencia en el presente, a qué tipo de problemáticas responde y qué busca causar en el espectador.

Hamilton tuvo un gran impacto en la esfera teatral estadounidense, al hablar sobre temas relevantes para el país, principalmente, la inmigración de personas extranjeras a los Estados Unidos. De allí la gran cantidad de referencias latinas y afrodescendientes en sus canciones y su énfasis en ver al personaje de Hamilton como un inmigrante. Por otra parte, esto también se refleja en la decisión de que todos los actores, excepto el rey de Inglaterra, sean actores de ascendencia negra o latina.

Esto se relaciona al hecho de que obras del género trágico responden a la realidad social de sus épocas e invitan a su público a la reflexión crítica de su realidad. Como me enseñó el profesor de teatro Alberto Ísola en el 2020 en la clase ‘Historia del Espectáculo Teatral 1’, las tragedias clásicas realizaban crítica social con obras situadas en otro tiempo o lugar, pero hablando de temas relevantes al contexto que vivían, mostrando los errores, o fallas trágicas, que se debían evitar. Tomando esto en cuenta sobre las tragedias clásicas, y lo influyente que es *Hamilton* con su propia crítica social en la actualidad, resulta importante encontrar un

diálogo entre estos géneros y su relevancia socio cultural para no solo ver el cambio en el ámbito teatral, sino también a nivel social.

Vale la pena mencionar que este trabajo no propone una nueva forma de poner en escena *Hamilton*, sino una nueva forma de entenderlo e interpretarlo, sumando al hecho de que se trata de un musical profundo y complejo. Adicionalmente, a través de este nuevo acercamiento a la obra, se podrá comprobar que un género teatral que muchos consideran obsoleto hoy en día, puede continuar manifestándose a través de nuevas expresiones escénicas.

Siguiendo en esta línea, comenzaremos definiendo algunos conceptos sobre el teatro musical y sobre la tragedia que nos ayudarán a realizar el análisis de esta obra. Acto seguido, se hará a la revisión de estudios afines al tema, varios de los cuales podrán ser de gran ayuda para el análisis posterior. Finalmente, a partir del análisis de su estructura, usando los principios aristotélicos y la propuesta de Joseph Campbell sobre el viaje del héroe se podrán identificar los componentes trágicos en sus canciones, tales como la falla trágica, la anagnórisis y la caída del héroe. De esta manera, se logrará comprender de qué forma se puede reinterpretar la estructura trágica en esta obra musical.



Capítulo 1. Marco conceptual

El presente capítulo busca definir los conceptos claves para nuestro análisis. Se abordará, por un lado, qué es el teatro musical en sí, cómo se organiza su estructura y qué función cumple cada canción. Por otro lado, se examinará qué es la tragedia, cuáles son las partes que la componen y qué es lo que se ha variado y mantenido de este género teatral con el tiempo.

Esta información será imprescindible para el análisis posterior de *Hamilton*. Así podremos entender cómo se estructura la obra desde su perspectiva musical, cuáles son los componentes trágicos de su trama y cómo las canciones son funcionales para el carácter trágico de la obra.

Sin embargo, antes de ello, es preciso acercarnos al musical en sí, incluyendo su proceso de creación y trayectoria en Broadway y una descripción detallada de su trama. Adicionalmente, se dará un vistazo a la vida del verdadero personaje histórico, Alexander Hamilton, y cómo ella está plasmada en esta obra teatral.

1.1. *Hamilton*

1.1.1. *Alexander Hamilton, padre fundador de los Estados Unidos*

Para analizar a Hamilton como el héroe en esta obra es necesario comprender quién fue el verdadero hombre en el que se basa la obra; para esto es útil recurrir a la biografía escrita por Ron Chernow (2004) que es la misma biografía en la que se basa el musical en cuestión. Allí se indica que Alexander Hamilton nace en 1755 o 1757 (no se sabe con certeza cual año), en la isla Nieves en el caribe y que fue hijo ilegítimo del escocés James Hamilton y Rachel Faucette, una mujer que ya estaba casada. Ambos padres habían perdido sus riquezas antes de conocerse, por lo que Chernow afirma que “su amorío fue el tipo de unión que podría fácilmente producir un hijo hipersensible a la clase y el estatus social y fuertemente

consciente de que las jerarquías sociales gobiernan el mundo” [la traducción es mía]² (2004, p. 16).

Cuando Alexander tenía 10 años, él y su hermano, James Jr., son abandonados por su padre mientras su madre es enjuiciada y humillada públicamente por adulterio. Dos años después, su madre muere repentinamente de una intensa fiebre, dejando a los niños al cuidado de su primo, quien se suicida poco después (2004, pp. 21-26). Este evento deja a los niños teniendo que valerse por sí mismos, para posteriormente separarse, James Jr. se vuelve aprendiz de carpintero, y Alexander trabajó para una compañía mercantil. En 1772, un huracán arrasó el pueblo donde vivía Alexander, y él, impulsado por la gran devastación, escribe una larga carta a su padre detallando los eventos. Esta carta es publicada y, debido a su gran habilidad verbal, los jefes de Alexander pagan para que se vaya a los Estados Unidos para recibir una educación formal (2004, pp. 36-38).

Finkelman (2021) explica que, en 1776, Alexander Hamilton abandona la universidad para unirse al ejército, donde rápidamente se convierte en el ayudante de campo de George Washington, con quien desarrolla una relación de padre e hijo. Eventualmente, Hamilton participa como teniente coronel en la batalla de Yorktown, lo que significa la victoria americana en la guerra por su independencia.

En 1780, Hamilton se casa con Elizabeth Schuyler, llamada Eliza, y, en 1782, empieza a ejercer como abogado. En los siguientes años, desarrollará un gran papel en la creación e implementación de la constitución estadounidense, incluso escribiendo 51 de una serie de 85 ensayos defendiendo la constitución, estos ensayos serán conocidos como *The federalist papers*. Hamilton sirvió como secretario del tesoro en el gabinete de Washington

² “Their liaison was the sort of match that could easily produce a son hypersensitive about class and status and painfully conscious that social hierarchies ruled the world” (Chernow, 2004, p. 16).

desde 1789 hasta 1795; en este rol, él organiza y centraliza la economía nacional, ganándose en el camino la oposición y el desprecio mutuo de Thomas Jefferson (Finkelman, 2021).

Entre los años 1791 y 1792, Hamilton tiene un amorío extramarital con María Reynolds, una mujer también casada. Bonnie-Lynn Nadzeika, en su artículo sobre la relación de Alexander y Elizabeth, explica que cinco años después de su infidelidad, surgieron ciertas publicaciones que insinuaban la existencia de corrupción en la administración financiera de Hamilton y, debido a esto, él se vio obligado a revelar su amorío de manera pública (2017, p. 19). Hamilton escribe *El panfleto Reynolds*, un texto de 95 páginas donde explica que el esposo de María lo extorsionó para no informarle a Eliza sobre su amorío y que los pagos que le hizo fueron con su propio dinero y no con el del gobierno, como insinuaban las publicaciones en su contra.

Tras publicar este panfleto, Alexander y Eliza se logran reconciliar y tienen dos hijos más. Sin embargo, en 1801, su primogénito, Philip Hamilton pierde un duelo a mano armada defendiendo el nombre de su padre y muere a causa del disparo. Chernow describe cómo Philip agonizaba esa noche mientras sus padres lo acompañaban, hasta que finalmente fallece a las cinco de la mañana (2004, p. 654).

Tres años después, el 11 de julio de 1804, Hamilton sufriría un destino similar, al ser desafiado a un duelo por Aaron Burr por oponerse a su candidatura a gobernador de Nueva York. Se dice que Hamilton disparó primero y falló, no se puede estar seguro de cómo aconteció el duelo, pero Chernow afirma que “el escenario más probable es que Hamilton haya disparado primero pero solo para mostrarle a Burr que estaba desperdiciando su tiro.... quería darle a Burr la oportunidad de ‘pausar y reflexionar’” [la traducción es mía]³ (2004, p. 704). Sin embargo, esto no funcionó, Burr le disparó en el abdomen y Hamilton falleció al

³ “The most likely scenario is that Hamilton *had* fired first but only to show Burr that he was throwing away his shot.... he wanted to give Burr a chance ‘to pause and to reflect’” (Chernow, 2004, p. 704).

día siguiente debido a sus heridas. Tras esto, su esposa, Eliza, dedica los cincuenta años que le quedan de vida a mantener vivo el legado de su marido.

1.1.2. Hamilton de Lin-Manuel Miranda

En esta tesis, como ya se ha mencionado, se trabajará a partir de la obra musical *Hamilton*, escrita y compuesta por Lin-Manuel Miranda. Esta obra está basada en la biografía ya mencionada de Alexander Hamilton escrita por Ron Chernow en el 2004, ya que Miranda al leerla en el 2008 quedó impactado por ella. El siguiente año Miranda interpretó la que sería una de las canciones de la obra en un evento en la Casa Blanca; finalmente estrenó el musical en Nueva York en el año 2015. La obra rompió récords al ganar once premios Tony, un premio Pulitzer y un Grammy. En el año 2020 una grabación de la obra fue estrenada como película en la plataforma digital Disney +, la cual ganó un premio Emmy (Campbell, 2023).

La obra empieza con el ensamble presentando a Hamilton y resumiendo su vida antes de llegar a Nueva York. Se narra cómo Hamilton nace en la pobreza en el Caribe, pierde a su madre de niño, un huracán destruye su pueblo y eventualmente logra subir a un barco hacia Estados Unidos. Al terminar esta suerte de prólogo, inicia la trama de la obra en el año 1776, Hamilton se acerca por primera vez a Burr, el hombre que eventualmente lo matará, para hacerle preguntas sobre sus estudios universitarios. Burr invita a Hamilton a conversar en un bar, en el que encuentran a John Laurens, Lafayette y Hércules Mulligan discutiendo sus ideales revolucionarios.

Hamilton se une a ellos y expresa su deseo de sumarse a la revolución con el fin de escalar socialmente y ayudar a crear un nuevo orden en la nación. Tras esto, todos estos personajes, menos Burr, pasan la noche bebiendo con la idea de que están por hacer Historia, y que aquella Historia empieza esa noche. La obra continua con la presentación de las hermanas Angélica, Eliza y Peggy Schuyler, tres mujeres de la alta sociedad que se escapan

al pueblo para poder ver el ánimo de revolución en la gente. Ahí se regocijan por poder estar vivas para presenciar tal momento histórico.

A continuación, vemos a Hamilton debatiendo con un hombre que está predicando a favor de la corona inglesa y en contra de la revolución. Luego vemos al rey Jorge III del Reino Unido amenazando con atacar a los Estados Unidos si lo desafían y declarando que al final volverán a estar bajo su control. Ya iniciada la revolución, Hamilton es reclutado por el general George Washington como su mano derecha debido a sus méritos en el campo de batalla.

Hamilton y sus compañeros asisten a un baile esperando conocer mujeres. Eliza ve a Hamilton y se enamora perdidamente de él; tras esto, vemos su cortejo y eventual boda, en la cual, Angélica da un brindis como dama de honor. Sin embargo, retrocedemos, en un flashback, al día del baile; en él, Angélica también se enamora de Hamilton, pero decide ignorar sus sentimientos y presentárselo a su hermana. Después de la boda, Hamilton y sus amigos celebran hasta que Burr los encuentra. Este felicita a Hamilton y, una vez solo, canta sobre los celos que le tiene por poder ascender en rango con tanta facilidad.

Volviendo a la revolución, Hamilton reflexiona sobre la precaria situación del ejército y su deseo de estar al mando de una tropa. En su lugar, ascienden a un hombre llamado Charles Lee al rango de general; sin embargo, es eventualmente destituido, por lo que Lee empieza a difamar a Washington. Lee es desafiado a un duelo por John Laurens con el respaldo de Hamilton, debido tanto a las difamaciones como a la incompetencia que mostró en el campo de batalla, que costó varias vidas. Laurens gana, pero, al enterarse de lo ocurrido, Washington castiga a Hamilton mandándolo a su casa por tener un duelo a sus espaldas. Al llegar, se entera de que Eliza está embarazada.

Lafayette consigue que Francia le dé más barcos y armas al ejército americano y convence a Washington de traer de vuelta a Hamilton para la batalla que decidirá el final de

la guerra. Al volver, Washington le habla a Hamilton sobre el gran peso que conlleva el estar a cargo de tropas y le recuerda que están por hacer Historia. A continuación, vemos la batalla final de la guerra, en la que los americanos logran la victoria. En Inglaterra, el rey Jorge III lamenta la pérdida de su colonia y se pregunta qué harán ahora que él no está a cargo.

Hamilton y Burr, pasan tiempo con sus hijos recién nacidos, y trabajan como abogados en Nueva York, hasta que Washington llama a Hamilton para que sea el secretario del tesoro de su gabinete. Hamilton acepta, a pesar de las objeciones de su esposa, y así termina el primer acto.

El segundo acto empieza con Thomas Jefferson regresando al país y siendo nombrado secretario del estado. Él y Hamilton tienen un debate en el congreso acerca del plan económico de Hamilton para la nación. Washington le dice que necesita más votos para implementar su plan, por lo que, rechaza la invitación de su esposa para pasar el verano en la casa de sus padres y se queda a seguir trabajando. Una noche, una mujer llega a casa de Hamilton pidiéndole ayuda, él empieza un amorío con ella y cuando el esposo de la mujer se entera, empieza a chantajearlo por dinero a cambio de no contarle la verdad a Eliza.

Hamilton, Jefferson y James Madison, tienen una reunión donde aceptan implementar el plan de Hamilton, con la condición de poner la capital del país en Virginia. Burr se pregunta cómo será ser parte de esas conversaciones que deciden el destino de la nación. Debido a esto, usurpa el puesto en el gabinete que le pertenecía al padre de Eliza, por lo que puede presenciar el debate en el que Hamilton convence al presidente de no participar en la revolución francesa. Gracias a este resultado, Jefferson decide renunciar a su puesto para hacerse candidato a la presidencia y, con la ayuda de Madison y Burr empiezan a investigar a Hamilton.

Washington llama a Hamilton a su oficina para informarle que ha decidido retirarse cuando termine su periodo de gobierno y le pide ayuda para escribir un mensaje de despedida

a la nación. Al oír esta noticia, a través del rey Jorge III, nos enteramos de que John Adams es elegido como el siguiente presidente. En la administración de Adams, Hamilton pierde su puesto en el gabinete y Jefferson, Madison y Burr lo confrontan teniendo a la mano la información de ciertos pagos sospechosos atribuidos a él. Hamilton les confiesa que los pagos se deben a que le fue infiel a su esposa y decide que lo único que puede hacer es publicar la verdad antes de que ellos lo difamen.

Hamilton se pone a sí mismo en el centro del primer escándalo político-sexual de los Estados Unidos al confesar públicamente su amorío e infidelidad. Al enterarse de todo, Eliza quema sus cartas de amor y decide aislarse del ojo público y del legado de su esposo. Unos años después, su hijo mayor, Philip, pierde un duelo con un hombre que difamó a su padre en público, y muere. Durante el subsecuente periodo de duelo, Eliza y Hamilton logran reconciliarse.

En el mundo político, Jefferson y Burr son candidatos en la elección presidencial. A pesar de su odio hacia él, Hamilton apoya la campaña de Jefferson, lo cual hace que él gane la elección. Esto enfurece a Burr, quien reta a Hamilton a un duelo. La noche antes de este, Hamilton se despide de Eliza diciéndole que va a ir a una reunión. En el duelo, Hamilton dispara al aire y Burr le dispara a él en el abdomen, matándolo. La obra termina con Eliza y el ensamble cantando sobre cómo fue ella la que mantuvo vivo el legado de su esposo tras su muerte.

1.2. El teatro musical

Esta tesis tiene como objeto de estudio una obra musical, por lo que es necesario entender a qué nos estamos refiriendo. Julian Woolford, director teatral inglés, define este arte como “una presentación teatral donde el contenido de la historia es comunicado a través del habla, música y movimiento en una forma integrada para crear una unidad” [la traducción

es mía]⁴ (2012, p. 09). El autor también menciona que las obras de teatro musical se componen de tres principales elementos, el *book* (libreto de textos hablados), la música y la letra de las canciones (textos cantados). John Kenrick, historiador teatral estadounidense, en su texto acerca de la historia de los musicales, afirma que:

Como cualquier otra forma literaria, la labor principal de un musical es contar una historia... Cuando todo sale bien, la mezcla de canciones, danzas y arte visual de un musical entretiene, evocando una respuesta intelectual además de emocional, pero para que cualquiera de estos elementos importe, un musical debe contar una historia convincente de una manera convincente [la traducción es mía]⁵ (2008, p. 14).

Hamilton es un musical completamente cantado, uno de los tipos de musicales reconocido en el texto de Woolford; son casi tres horas de canciones y coreografía sin diálogos hablados, lo cual hace más importante la comprensión del rol de las canciones para esta tesis. Para ahondar en el análisis de *Hamilton*, es necesario comprender cómo funciona y cómo se estructura la trama de un musical.

1.2.1. El monomito o viaje del héroe y el rol de las canciones

En el texto de Woolford, una manera de entender la estructura de los musicales es utilizando la teoría del ‘monomito’. Esta idea, también conocida como ‘el viaje del héroe’, es un concepto desarrollado por el escritor estadounidense, Joseph Campbell: “todos los mitos contienen similitudes estructurales. Estas similitudes son fundamentales para que los mitos perduren” [la traducción es mía]⁶ (Woolford, 2012, p. 79). El monomito es una herramienta

⁴ “A theatrical presentation where the content of the story is communicated through speech, music and movement in an integrated fashion to create a unified whole” (Woolford, 2012, p. 09).

⁵ “As with any other literary form, the primary job of a musical is to tell a story... When all goes well, a musical’s blend of song, dance, and the visual arts entertains, evoking an intellectual as well as an emotional response, but in order for any of those elements to matter, a musical must tell a compelling story in a compelling way” (Kenrick, 2008, p. 14).

⁶ “All myths contain structural similarities. These similarities are fundamental to the endurance of the myths” (Woolford, 2012, p. 79).

de análisis que propone que cada historia está compuesta de doce etapas y contiene ciertos arquetipos de personajes. Woolford nos presenta principalmente cuatro arquetipos: el Héroe, la Sombra, el Mentor y el Camaleón.

Según Woolford, el 'Héroe' se refiere al protagonista de la historia, aunque puede haber más de uno; este no necesariamente tiene que ser bueno o noble, pero es el personaje que conduce la historia y al que le ocurren los eventos de la trama; el que se embarca en el viaje. La 'Sombra' es aquel al que usualmente se le llamaría antagonista o villano, es alguien que también realiza su propio viaje a la vez que el héroe, por lo que comparte ciertas características con él; sin embargo, sus intereses se suelen oponer a los del protagonista, y por esta razón, estos dos personajes chocan y están en conflicto. El 'Mentor' es una suerte de maestro, no tiene que ser alguien mayor al héroe, aunque suele serlo, y siempre tiene un conocimiento o sabiduría que el héroe necesitará a lo largo de su viaje. El 'Camaleón' suele ser el interés amoroso del héroe, es aquella persona que complementa al héroe, su otra mitad de cierta forma; sin embargo, esta persona suele traicionar o dejar al héroe en algún momento solo para volver y arrepentirse después, esencialmente pasando de un bando al otro (2012, pp. 81-83).

Woolford explica que el viaje del héroe, como se mencionó, está compuesto de doce etapas:

1. El mundo ordinario: la estabilidad inicial de la que parte toda historia y en la que el héroe suele soñar con algo más o algo nuevo.
2. El llamado a la aventura: en la que algo quiebra el estatus quo, dándole la oportunidad al héroe de tomar acción al respecto.
3. Rechazo de la llamada: momento en el que el héroe duda o no cree que es capaz de hacer lo que debe hacer.

4. Conociendo al mentor: en algún momento de duda y crisis, justo cuando más lo necesita, el héroe conoce al mentor, quien le da lo necesario para avanzar.
5. Cruzando el umbral: donde el héroe se embarca en su viaje y deja atrás la estabilidad del mundo que conoce.
6. Pruebas, aliados y enemigos: en la que el héroe conoce a sus aliados y enemigos y se enfrenta a los obstáculos en su camino.
7. Preparación para la prueba suprema: duda o desconfianza antes de enfrentarse a su prueba más grande.
8. La prueba suprema: el héroe se enfrenta a su prueba más grande hasta el momento, suele estar relacionado con su deseo o sueño principal.
9. Recompensa: el héroe recibe una recompensa por haber superado la gran prueba y tiene la oportunidad de reflexionar al respecto.
10. El camino de regreso: tras haber cumplido con su deseo inicial, el héroe se da cuenta de que aún hay asuntos por resolver.
11. El conflicto final: el clímax de la historia, en el que todo lo aprendido le sirve al héroe para vencer en su última batalla.
12. Regreso a la estabilidad: el héroe vuelve a un mundo estable tras su viaje, habiendo aprendido mucho por lo acontecido (2012, pp. 85-91).

Algunas de estas etapas, específicamente el rechazo de la llamada y conociendo al mentor, pueden ser flexibles, puede que estas estén en otro orden o incluso que no estén presentes en una obra, dependiendo de la historia que se esté contando. Woolford afirma que esta suele ser la estructura de la trama en una obra de teatro musical, y, por más que existan excepciones, *Hamilton* no es una de ellas, como se verá más adelante.

Comúnmente, en una obra de teatro musical, para cada etapa hay por lo menos una canción y esta ayuda a ilustrar y evidenciar la característica principal de cada etapa al

público. Ciertamente, según Woolford, que, a veces, no todas las etapas tienen una canción; pero ‘El mundo ordinario’, ‘El llamado a la aventura’, ‘Conociendo al mentor’, ‘Pruebas, aliados y enemigos’, ‘La prueba suprema’, ‘Recompensa’, ‘El conflicto final’ y ‘Regreso a la estabilidad’ siempre suelen tenerla (2012, pp. 130-131). *Hamilton*, al ser un musical completamente cantado, tendría canciones para las doce etapas. Entender de qué forma se refleja el monomito en las canciones será crucial para nuestro análisis de *Hamilton*.

Así mismo, según Woolford, el pertenecer a una determinada etapa, hace que las canciones sean entendidas, nominadas y reconocidas a razón de su funcionalidad; ‘El número de apertura’ suele ser la herramienta del teatro musical para presentar ‘El mundo ordinario’, en él podemos reconocer el contexto, o status quo, del que se parte y a los protagonistas. En ‘El llamado a la aventura’, está la ‘Canción ‘Yo deseo’’, en la que el héroe canta sobre aquello que desea a lo largo de la obra. En ‘Conociendo al mentor’ está el ‘Número del mentor’, la canción en la que se le imparte conocimiento o sabiduría al héroe. En ‘Pruebas, aliados y enemigos’ están los ‘Números de aliados y enemigos’, en los que se presentan a estos personajes, quienes son y por qué están ahí. Para la ‘Prueba suprema’ está la ‘Canción mayor’, que se canta en el momento de resurgimiento del personaje cuando se va a enfrentar a esta gran prueba. La ‘Canción celebratoria’ acompaña la ‘Recompensa’, con ella se celebra por vencer la prueba suprema. En ‘El conflicto final’ se tiene ‘El número de las 11’, en el que se da el clímax y se toma la decisión final. Finalmente se cierra con el ‘Fínale’ en ‘El regreso a la estabilidad’, en la que se canta sobre la estabilización y el nuevo orden de las cosas (2012, p. 131).

1.3. La tragedia

La tragedia es un género teatral que nace en la antigua Grecia. Según Rohland, las historias de este género “se enfocan en un personaje heroico que, como resultado de ciertas

decisiones o intervención divina, pasa por terrible sufrimiento o muere prematuramente” [la traducción es mía]⁷ (2023).

En la *Poética* de Aristóteles, el filósofo nos deja una base estructural sobre cómo debe armarse una tragedia. Aristóteles dice que la tragedia es:

La imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones (2004, p. 35).

La *Poética* y el entendimiento de la tragedia desde lo aristotélico serán claves para nuestro análisis. Sin embargo, es necesario mencionar que con el tiempo la definición del género ha ido mutando y perfeccionándose. Golden, al hablar del género, menciona que la tragedia representa lo lamentable y temible de la condición humana, utilizando la pena y el temor, en su definición más amplia, para llegar a la catarsis (1976, pp. 31-32).

De esta manera se ve que la tragedia es la exploración de la condición humana y de los temores que esta implica, a través de la historia de un héroe destinado a perecer. Al final de esta exploración se encuentra la catarsis, o purgación emocional, que es el fin de toda tragedia. Para comprender cómo esto aplica a Hamilton, es necesario profundizar en la estructura de este género teatral y el rol del héroe trágico.

1.3.1. Composición de la trama y rol del héroe

En *La Poética*, Aristóteles plantea que la estructura trágica posee dos tipos de componentes, los cuantitativos y los cualitativos. Los cuantitativos equivaldrían a la estructura de la puesta en escena en sí. Empezando por el prólogo, que es lo que precede a la

⁷ “Focuses on a heroic character who, as a result of certain choices or divine intervention, experiences dreadful suffering or meets an untimely death” (Rohland, 2023).

entrada inicial del coro, siendo por lo general una suerte de monólogo en el que se contextualiza a la audiencia acerca de los eventos previos a la obra. El coro ingresa con el párodo, la canción inicial que se da antes de que aparezcan los personajes. Estas partes son seguidas por episodios, que son entre tres y cinco momentos cuyo inicio y fin son marcados por las apariciones del coro, las cuales se llaman estásimos. Tras la última canción coral viene el éxodo, que brinda un cierre a la pieza (2004, p. 53).

En cuanto a los componentes cualitativos, estos están ligados a las características de la historia. Estas partes son: la fábula, el orden de los eventos que acontecen en la pieza; los caracteres, la inclinación moral de los personajes; el pensamiento, la capacidad de decir lo debido de los personajes; la dicción, la calidad de las palabras; la melodía, el canto y baile del coro; y el espectáculo, el aspecto visual de la obra (2004, pp. 38-39).

Pasando a hablar del héroe trágico, este es el personaje central de una tragedia. Bejel nos explica que el héroe desencadena la acción cometiendo un error trágico, también llamado ‘hamartía’, el cual eventualmente traerá su fin. Este error es causado por un sentimiento de gran orgullo o arrogancia, llamado ‘hybris’. Los siguientes momentos son la ‘peripecia’, el cambio de fortuna del héroe, y la ‘anagnórisis’, el momento en que el héroe se da cuenta de que él mismo causó su perdición. Finalmente llegamos al ‘pathos’, momento de gran sufrimiento que lleva al héroe a la ‘epifanía’, cuando el héroe obtiene una visión más amplia sobre todo lo sucedido (1978, p. 310).

Aristóteles nos dice sobre el héroe que éste es un “hombre no virtuoso en extremo, ni justo, cuya desdicha se ha abatido sobre él no por el vicio ni la depravación sino por algún error de juicio, como es el caso de quienes gozan de gran reputación y prosperidad” (2004, p. 56). De modo que el héroe debe ser una persona moralmente promedio, a pesar de su estatus, para lograr el propósito deseado en la audiencia y que estos puedan conectar con el personaje y con la obra en sí y realizar la catarsis.

Cabe mencionar que, según Boas, el héroe trágico se encuentra atrapado en una situación que no puede controlar y en la que debe tomar una decisión, aunque sea en vano, ya que de todos modos terminará en circunstancias infelices (1955, p. 12). Este concepto servirá para entender mejor *Hamilton* y a su personaje central.

1.3.2. La tragedia moderna

Según Williams, las tragedias modernas tienen personajes y situaciones más personales y hay un énfasis en el destino personal que cada personaje ha creado para sí mismo mediante sus propias decisiones, a diferencia de las tragedias clásicas, en las que el destino de los héroes afectaba a más gente debido a su estatus y posición social. Menciona también que, en estas, no solo se hace énfasis en la relación de uno con la moralidad, sino que se cuestiona si esta moralidad siquiera es válida. Es decir que incluso llega a cuestionar el estatus quo, algo que no hacen las tragedias clásicas, ya que estas defendían el orden social (2006, pp. 56-58).

Por su parte, Arthur Miller, en su texto *Tragedy and the Common man* (en español “La tragedia y el hombre común”), señala que uno de los parámetros de la tragedia clásica que puede ser descartado es la nobleza del héroe ya que, según Miller, enfocarse en el rango o la nobleza del personaje es aferrarse a una forma superficial o poco relevante de la tragedia. Además, esto haría que los problemas propios de aquellos con esos rangos sean los únicos problemas válidos de las tragedias, cuando estas retratan a la condición humana en general (1949).

Actualmente, la tragedia puede tratar sobre una persona común, sin importar su rango social, y tocar los problemas comunes de la vida causados por malas decisiones y errores que esta persona tome. Incluso vemos que, en las tragedias modernas hay un cuestionamiento del status quo y su validez. La tragedia moderna en sí, expandió los límites impuestos por Aristóteles para convertirlo en algo más accesible y cercano para la audiencia moderna.

1.4. El sueño americano

La idea del sueño americano parece reemplazar al destino en *Hamilton* como la fuerza determinante a la que se aboca el protagonista de la obra. Según Eliassen, el sueño americano es un ideal que dice que, en los Estados Unidos, cualquier persona, sin importar su raza, religión o situación económica, puede obtener el éxito y construirse una mejor vida. También menciona que este ideal surge durante la revolución y la independencia de los Estados Unidos (2022). Para efectos del presente trabajo, entenderemos este concepto como la creencia de que uno puede prosperar en Estados Unidos mediante el trabajo duro.

Eliassen explica que este ideal surgió durante la época de la independencia estadounidense; en la declaración de independencia se mencionan algunos conceptos clave, entre ellos la idea de que todas las personas son iguales y tienen los mismos derechos básicos, tales como: la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad (2022). En otras palabras, todas las personas, sin importar de donde sean o su posición económica, tienen la misma oportunidad de conseguir algo mejor para sí mismos.

Este concepto se puede ver en *Hamilton*, siendo ésta la historia de un pobre inmigrante que llega a los Estados Unidos durante la época de la revolución con el propósito de escalar socialmente, construirse una mejor vida, y dejar un gran legado. Esto se vuelve más relevante tomando en cuenta que la obra ocurre precisamente en la época en la que nace este concepto, siendo Hamilton la imagen viviente de lo que este ideal representa.

Capítulo 2. Estado del arte

Para esta investigación se han tenido que recolectar diversas fuentes. Esto implica la búsqueda de otros trabajos afines, y se puede decir, hasta el momento, no he podido encontrar un trabajo que aborde Hamilton específicamente desde su carácter trágico.

Cabe mencionar, antes que nada, que sí existen piezas trágicas de teatro musical; sin embargo, estas son adaptaciones o versiones libres de tragedias ya existentes. Dos ejemplos son mencionados en el libro sobre la historia del teatro musical de John Kenrick (2008), el musical *Camelot*, del año 1960, que narra la leyenda del rey Arturo, y *Rockabye Hamlet* del año 1976, una adaptación de *Hamlet* con música rock que fracasó y cerró luego de solo siete funciones. Incluso se podría mencionar la obra musical de *El rey león*, una historia inspirada en *Hamlet*, la cual no llega a ser una tragedia al ser una adaptación de la película animada de Disney, ya que esta cambia puntos clave de la trama que hacen que deje de ser una tragedia. Sin embargo, tomando en cuenta que estas obras son adaptaciones de piezas trágicas, no he encontrado un análisis de las mismas que las aborde como tales.

Al no haber encontrado una fuente que encapsule todos los conceptos clave de este tema de investigación, se puede concluir, por el momento, que no se ha planteado un diálogo entre los musicales y la tragedia previamente. Para nuestro fin, entonces, daremos cuenta de algunos estudios hechos independientemente sobre Hamilton, el teatro musical y la tragedia. Estas serán utilizadas en este trabajo para crear este diálogo por primera vez.

2.1. Sobre *Hamilton*

Esta obra ha sido analizada desde muchos ángulos, principalmente desde un aspecto histórico, sea comparándola con los eventos reales en los que se basa o entendiéndola como una manera contemporánea de presentar la historia de la independencia estadounidense. La autora Joanne Freeman, al argumentar cómo la ficcionalización de eventos en la obra pueden ser útiles para la enseñanza de historia en Estados Unidos, nos explica que *Hamilton* “es una

creación híbrida llena de invenciones, omisiones y fantasías, inspirada principalmente en una biografía y llena de referencias a documentos, eventos y personajes históricos.... Sus ficciones parecen hechos cuando se mezclan con hechos históricos” [la traducción es mía]⁸ (2017, p. 256).

Hamilton es parte de un pequeño grupo de musicales que están basados en hechos históricos reales, esto lo hace parte de un subgénero del teatro musical. Los musicales históricos, según Harbert (2018), representan hechos, personas y eventos históricos reales para simultáneamente entretener y educar a la audiencia; también menciona que suelen tener un componente ético y que buscan que la audiencia empatice con los personajes y aprenda algo de la obra, de modo que además de aprender historia, aprenden *de* la historia (pp. 413-417).

Hamilton está llena de lecciones y mensajes en su historia que fueron tomados de los personajes y eventos históricos relacionados con la fundación de los Estados Unidos. Tenemos, por ejemplo, la perseverancia de los personajes al luchar por sus ideales y el deseo de libertad para sí mismos y para su nación, ideales que se encuentran resumidos en la idea del *Sueño americano*.

Para los propósitos de este trabajo, es útil reconocer cuales son las licencias artísticas que tomaron los creadores al adaptar la historia real de Alexander Hamilton a un formato teatral, para entender cómo estas licencias resuelven en la trama, y si estas ayudan a construir una estructura trágica. El uso de historias conocidas y relevantes para el pueblo y su adaptación para la composición de tragedias, fue también una costumbre entre los autores griegos, lo cual resultaba en varias versiones de una misma historia.

⁸ “It’s a hybrid creation filled with inventions, omissions, and fantasies, yet inspired by a biography and pumped full of references to historical documents, events, and characters.... Its fictions seem factual when mingled with historical facts” (Freeman, 2017, p. 256).

Otro aspecto ya analizado en *Hamilton* es la representación de la diversidad racial e inmigrante presente en Estados Unidos. Como ya se mencionó, esto se ve al reconocer al personaje de Hamilton como un inmigrante. Esto no puede ser omitido en esta investigación ya que es en ello donde radica gran parte de la relevancia de la obra. Esta representación se manifiesta en la música y canciones que conforman el diálogo de la obra; todas ellas cargadas de referencias culturales. Según Kajiwaka (2018), un aspecto clave de *Hamilton* es el uso del hip hop y demás géneros musicales propios de culturas negras y latinas en sus partituras (p. 469).

Hamilton utiliza estos géneros musicales culturalmente diversos para recontar un capítulo crucial en la historia de los Estados Unidos. Kajikawa afirma que *Hamilton* va más allá de tener actores negros y latinos rapeando, sino que llena toda la obra de esta cualidad racial y cultural, al referenciar varios géneros musicales de poblaciones marginales, sin alienar a los miembros de la audiencia que no sean parte de estas culturas o no disfruten de estos géneros (2018, pp. 481-482).

Estas referencias culturales detrás de la música de la obra son clave para entender y analizar apropiadamente el trabajo de Lin-Manuel Miranda y lo que busca transmitir con él. Para este fin, tenemos el libro *Hamilton: the revolution*, publicado en abril del 2016 y escrito por Lin-Manuel Miranda y Jeremy McCarter. Este contiene el libreto completo de la obra, es decir, la letra de todas las canciones, junto con comentarios de Miranda sobre su proceso creativo, el trasfondo de cada canción, la creación del musical, inspiraciones y referencias musicales y más.

En este libro se afirma que “por toda su variedad de estilo y temas, el rap es, en el fondo, la música de la ambición, la banda sonora de la rebelión, sea la rebelión contra la

pobreza, policía, racismo, raperos rivales, o todo lo anterior” [la traducción es mía]⁹ (p. 21).

De allí, que estos géneros musicales sean los idóneos para un musical que trata de encarnar la idea de la revolución y el esfuerzo, principalmente del inmigrante, por construir un país sin injusticia.

2.2. Sobre el teatro musical

Un texto clave para entender esencialmente qué es una pieza de teatro musical es el libro *How Musicals Work and How to Write Your Own* (en español “Cómo funcionan los musicales y cómo escribir el tuyo”) de Julian Woolford; allí leemos:

Como sugiere el título, este libro examina cómo funcionan los musicales. Examina cómo se cuentan las historias y la estructura de musicales conocidos, también muestra cómo algunos de los musicales más populares toman aspectos de antiguos mitos y se adentran en la psiquis humana para enganchar al público [la traducción es mía]¹⁰ (Woolford, 2012, p. 07).

Intentar vincular una pieza de teatro musical con un teorema sobre el género trágico implica que debemos reconocer los cimientos de ambas expresiones. El libro mencionado contiene herramientas para el análisis de los musicales tales como la forma en la que se estructuran, los tipos de personajes que tienen y el rol de las canciones y como estas aportan la trama.

Adicionalmente, no solo es necesario entender cómo funcionan los musicales, sino también cómo llegaron a ser lo que ahora son. El libro de John Kenrick (2008) mencionado en principio del capítulo, *Musical theatre: A history* (en español “Teatro musical: Una historia”), “examina las fuerzas artísticas, empresariales y sociales en varias ciudades y países

⁹ “For all of its variety of style and subject, rap is, at bottom, the music of ambition, the soundtrack of defiance, whether the force that must be defied is poverty, cops, racism, rival rappers, or all of the above” (McCarter y Miranda, 2016, p. 21).

¹⁰ “As the title suggests, this book also examines how musicals work. It looks at the storytelling and structure of some well-known musicals, and shows how the best musicals draw on ancient myths and tap into the human psyche to engage the audience” (Woolford, 2012, p. 07).

que ayudaron a forjar nuevas ideas y tendencias importantes – un proceso que continua hoy en día en Nueva York y en otros lugares” [la traducción es mía]¹¹ (p. 13).

Aquí se narra la historia del teatro musical desde sus inicios, examinando cómo a través de los siglos, éste se convirtió en el teatro que hoy conocemos y que llena salas de Broadway a diario. Esta información es relevante para comprender de dónde viene la obra *Hamilton* y que formación e influencias afectaron a su compositor y creador, Lin-Manuel Miranda.

Según Kenrick, se puede decir que “el musical de Broadway ahora es una atracción turística, dependiendo de extranjeros para casi dos tercios de sus ingresos” [la traducción es mía]¹² (2008, p. 378). *Hamilton* debutó a principios del 2015 como una producción *Off-Broadway*, lo cual significa que se dio en un teatro neoyorquino menos comercial que los de Broadway. Sin embargo, en agosto del mismo año, estrenó en Broadway, ganando once premios Tony durante su primera temporada. Muchos musicales de Broadway fracasan rápido o duran poco. Sin embargo, *Hamilton* se volvió uno de los musicales más exitosos de Broadway en poco tiempo.

2.3. Sobre la tragedia

Finalmente, están las fuentes referentes al género de la tragedia. El texto matriz que aborda el estudio de la tragedia es sin duda *La Poética* de Aristóteles. Este texto es esencialmente un tratado sobre los parámetros para la composición de tragedias en la antigua Grecia según Aristóteles. En este libro, se teoriza sobre las partes de una tragedia y las pautas que se debe seguir para la elaboración de la estructura de la historia y la creación dramática de los personajes. Su autor dice:

¹¹ “It examines the artistic, business, and social forces in various cities and countries that helped to forge important new ideas and trends – a process that continues today in New York, and elsewhere” (Kenrick, 2008, p. 13).

¹² “The Broadway musical is now a tourist attraction, relying on out of towners for almost two thirds of its income” (Kenrick, 2008, p. 378).

Nos proponemos hablar no sólo de la poética misma sino también de sus especies y sus respectivas características, de la trama requerida para componer un bello poema, del número y la naturaleza de las partes constitutivas de un poema y también de los restantes aspectos que atañen a la misma investigación (2004, p. 19).

Este texto continúa siendo clave para el aprendizaje teórico del teatro. En él se encuentra la primera formulación de muchos conceptos dramáticos, tales como la catarsis, la mimesis, la 'hybris', la fábula, basada en la idea de inicio, nudo y desenlace, algunos de los cuales fueron desarrollados en el marco conceptual. Adicionalmente, un texto del autor cubano Emilio Bejel (1978), en el que analiza la obra *Bodas de Sangre* de García Lorca utilizando la estructura dramática de Aristóteles, nos provee de un ejemplo ideal del análisis de una obra bajo los conceptos presentados en *La Poética*.

Sin embargo, ya que nuestro interés es entender una obra contemporánea desde su perspectiva trágica, debemos incluir estudios posteriores a *La Poética*. La sociedad actual está demasiado distanciada de las creencias mitológicas griegas, tales como el destino dictado por los dioses, como para ser afectadas por las tragedias de la misma forma que en la época de Aristóteles.

Tomando esto en cuenta, se podría decir que ya no hay lugar para las tragedias en presente; no obstante, aún existen teorías que afirman que las tragedias pueden tener vigencia al momento de componer una pieza teatral. Lehmann propone que “la transgresión y sus posibles implicaciones funestas siguen siendo una experiencia posible, aun cuando se modifiquen la profundidad, la ubicación y el curso de esos límites cuya transgresión realmente puede obrar una conmoción de las normas vigentes” (2017, p. 502).

Viéndolo de esta manera, sí sería posible dar lugar en la dramaturgia contemporánea a obras trágicas, incluso si los parámetros clásicos son modificados en cierta medida para que

pueda tener el impacto deseado en el público contemporáneo, tal como se exploró en el capítulo anterior con la tragedia moderna cuestionando el estatus quo y la propuesta de Arthur Miller (1949) en donde el héroe trágico puede ser una persona común. Otro de estos parámetros sería, por ejemplo, el destino, el cual, en la cosmovisión actual, es algo que uno mismo construye, y no necesariamente una fuerza inescapable.

Por otro lado, tenemos el libro *Tragedia Moderna* de Raymond Williams (2006), el cual explora el significado de la tragedia a través de los años y las características que han formado este género tanto en el pasado como en el presente. Williams se dedica en este libro a debatir lo que califica como 'trágico' y se adentra en las distintas formas de tragedia de la primera mitad del siglo XX.

La presente investigación utilizará los aportes de estas investigaciones para tener una lectura sobre lo trágico en la obra *Hamilton*. Al entender bien el musical en sí y su trasfondo histórico será posible analizarlo utilizando la teoría existente acerca de las tragedias para determinar si este musical puede ser interpretado como un nuevo miembro de este género teatral.

Capítulo 3. Análisis del monomito en *Hamilton*

Esta obra está dividida en dos actos, el primero acerca de la guerra de la independencia y el segundo sobre la carrera política de Hamilton. En este capítulo, estos actos serán analizados desde la estructura del monomito de Campbell. Al abordar este parámetro trataremos de dilucidar las doce etapas, cómo aportan al monomito las canciones de esta obra y cuáles son las canciones arquetípicas.

3.1. Primer acto (Viaje del héroe 1)

3.1.1. *El mundo ordinario*

El público está sentado en la sala, suena la tercera llamada, se oye en los altavoces la voz del rey Jorge III pidiendo que apaguen sus dispositivos y dándoles la bienvenida a su show. La banda empieza a tocar, y, cuando se encienden las luces en el escenario, lo primero que se ve es a Aaron Burr, que pregunta “¿Cómo es que un bastardo, huérfano, hijo de una ramera y un escocés, abandonado en medio de un punto olvidado del Caribe por providencia, empobrecido, en la miseria, crece para ser un héroe y un académico?” [la traducción es mía]¹³ (McCarter y Miranda, 2016, p. 16).

Así es como empieza la primera canción, o ‘número de apertura’: *Alexander Hamilton*, como se puede ver en la película de Kail (2020). En esta canción se nos presenta la primera de las etapas del viaje del héroe, ‘el mundo ordinario’, según Woolford los números de esta etapa “establecen la estabilidad misma que es clave para esta etapa y establecen la escena, permitiendo que todo lo que venga después sea un contraste con este número de apertura” [la traducción es mía]¹⁴ (2012, p. 132).

¹³ “How does a bastard, orphan, son of a whore and a Scotsman, dropped in the middle of a forgotten spot in the Caribbean by providence, impoverished, in squalor, grow up to be a hero and a scholar?” (McCarter y Miranda, 2016, p. 16).

¹⁴ “They establish the very stability that is key to this stage and they ‘set the scene’, allowing everything that comes after to be a contrast to this opening number” (Woolford, 2012, 132).

En esta canción aparecen todos los personajes para presentar el contexto de la obra. Nos cuentan la triste vida que llevaba Hamilton en el Caribe y cómo consigue que lo suban a un barco de camino a Nueva York. También, brevemente, cada personaje explica cuál será su rol en la vida de Hamilton, el mentor que confió en él, los amigos que pelearon a su lado y los aliados que murieron por él, las mujeres que lo amaron y el hombre que eventualmente lo matará.

Esta canción nos presenta el mundo al que estamos entrando y es donde empezamos a entender de dónde parte el personaje principal; sin embargo, las reglas de este mundo, o el estatus quo, se van a ir elaborando en las siguientes canciones. Sobre esto, dice Woolford que “a veces habrá más de una canción en el Mundo Ordinario, y en un show completamente cantado es casi seguro que este será el caso” [la traducción es mía]¹⁵ (2012, p. 132). Es importante recordar que este es un musical completamente cantado, por lo que no existen diálogos hablados que separen las canciones, después de una canción viene otra y luego otra y los diálogos de los personajes son las letras de las canciones en sí.

Con esto en mente pasamos a la siguiente canción, *Aaron Burr, sir*, en la cual se muestra una versión ficticia del momento en que Hamilton conoce a Burr. Durante ésta seguimos en el mundo ordinario, puesto que sus diálogos continúan mostrando la situación inicial, esta vez adentrándose en cómo funciona el mundo de la obra.

Hamilton le dice a Burr el siguiente texto: “¿eres huérfano? ¡Por supuesto! Yo soy huérfano. ¡Dios, desearía que hubiera una guerra! Entonces podríamos probar que valemos más de lo que nadie esperaba” [la traducción es mía]¹⁶ (McCarter y Miranda, 2016, p. 23).

Con esto se puede llegar a ciertas conclusiones acerca de la realidad en la que vive Hamilton,

¹⁵ “Sometimes there will be more than one song in the Ordinary World, and in a through-sung show this will almost certainly be the case” (Woolford, 2012, p. 132).

¹⁶ “You’re an orphan? Of course! I’m an orphan. God, I wish there was a war! Then we could prove that we’re worth more than anyone bargained for” (McCarter y Miranda, 2016, p. 23).

donde unirse al ejercito es la única manera para que un huérfano sin recursos pueda escalar socialmente.

3.1.2. *El llamado a la aventura, aliados y enemigos*

Algunas de las etapas de Campbell pueden ser flexibles. En este caso, varios de los personajes, son presentados en la historia antes de llegar a la etapa de las pruebas. De esta manera, *Aaron Burr, sir* pertenece también a la etapa de ‘aliados y enemigos’ al ser una ‘canción de personajes’, las cuales Woolford define como canciones introductorias que presentan a nuevos personajes, sean aliados o enemigos, que el héroe va conociendo a lo largo de la historia (2012, p. 139).

Aquí se nos presenta a varios personajes, por un lado, tenemos a Burr. Miranda crea este primer encuentro ficticio para empezar a mostrar el contraste entre la ambición idealista e impulsiva de Hamilton y el oportunismo calculado de Burr, ya que su respuesta a la emoción de Hamilton por una guerra es “Habla menos. Sonríe más.” [la traducción es mía]¹⁷ (McCarter y Miranda, 2016, p. 24), esencialmente mostrando que Hamilton defiende y habla abiertamente de los ideales por los que desea luchar, mientras que Burr prefiere quedarse callado y evaluar qué es lo más conveniente para su supervivencia y progreso.

Por otro lado, tenemos a Laurens, Lafayette y Mulligan, quienes llaman la atención de Hamilton con sus ideales revolucionarios y se convierten en sus aliados inmediatamente. Estos nuevos compañeros esencialmente le dan la oportunidad a Hamilton de unirse a la revolución para obtener lo que más quiere, la oportunidad de tener un legado. Es ahí donde empieza la canción *My shot*, la que consideramos es la ‘canción ‘Yo deseo’ de Hamilton; con ella pasamos a la segunda etapa, ‘el llamado a la aventura’. Woolford menciona sobre este momento que:

¹⁷ “Talk less. Smile more.” (McCarter y Miranda, 2012, p. 24).

La Llamada a la Aventura es el primer indicio del héroe de que la estabilidad del Mundo Ordinario está por ser sacudida.... La canción ‘Yo Deseo’ es sobre *quién* es el héroe y *qué quiere*. Las audiencias no tienen que querer lo mismo que el héroe, pero entienden la emoción muy humana de querer algo (o desear). Así que cuando el héroe declara que desea algo, cada miembro del público *empatiza* porque cada miembro del público ha deseado algo en sus propias vidas [la traducción es mía]¹⁸ (2012, p. 133).

En este número, Hamilton narra su deseo de unirse al ejército porque es la única forma en la que un inmigrante pobre como él puede escalar de rango social. Lo que él más desea es ser alguien importante, alguien capaz de cambiar el mundo en el que vive y ser recordado por sus logros; al no tener nada que perder, Hamilton hace todo lo posible por alcanzar este sueño a lo largo de la obra.

Por este motivo, un importante detalle sobre Hamilton, es que, debido a su gran deseo de probarse a sí mismo, y a su ambición e impulsividad, él en ningún momento considera rechazar la llamada, por lo que la tercera etapa, ‘el rechazo de la llamada’, no está presente en este acto. Esto se refleja en la letra de la canción, la cual empieza con Hamilton diciendo “No voy a desperdiciar mi oportunidad” [la traducción es mía]¹⁹ (McCarter y Miranda, 2016, p. 16).

Además, en la siguiente canción, *The story of tonight*, él y sus amigos ya están celebrando su decisión de ser parte del cambio que quieren traer. Esta última sería lo que Woolford llama, una ‘canción de situación’, el autor menciona que estas canciones describen

¹⁸ “The Call to Adventure is the Hero’s first inkling that the stability of the Ordinary World is about to be shaken.... The ‘I Wish’ song is about *who* the Hero is and *what he wants*. Audiences don’t need to want the same thing as the Hero, but they understand the very human emotion of wanting (or wishing). So when the Hero states that they wish for something, every member of the audience *empathizes* because every member of the audience has wanted something in their own lives” (Woolford, 2012, p. 133).

¹⁹ “I am not throwing away my shot” (McCarter y Miranda, 2016, p. 26).

momentos en tiempo y espacio donde se encuentra el héroe y suelen ser celebratorias (2012, p. 139).

En la canción vemos ya establecido el grupo de aliados que acompañaran a Hamilton en esta parte de su viaje, Miranda menciona que en esta canción quería “transmitir una añoranza e inocencia que sentí al encontrar un grupo de amigos que cantara conmigo” [la traducción es mía]²⁰ (2016, p. 35). Viéndolo de esta forma, el propósito de esta canción no es el avance de la trama en sí, sino definir al grupo de amigos de Hamilton y su objetivo común.

Pasamos entonces a otra canción de personajes con *The Schyuler sisters*, en la que se presenta por primera vez a Angélica, Eliza y Peggy, mostrándolas como tres hermanas de alta sociedad fascinadas por el ambiente revolucionario que se está viviendo en su ciudad. Miranda menciona que en esta canción quería presentarlas a la audiencia antes de que entraran a la vida de Hamilton, para entender quiénes son estas mujeres más allá de su involucramiento con el héroe (2016, p. 42).

La canción *Farmer refuted* es una canción de situación que sirve para mostrar las habilidades verbales y argumentativas de Hamilton y continuar expandiendo el contraste entre él y Burr. En este momento, Miranda utiliza una disputa que el verdadero Hamilton tuvo con un hombre llamado Samuel Seabury a través de una serie de panfletos y la convierte en un enfrentamiento verbal público en el que Hamilton “desmantela [los argumentos de] Seabury utilizando las mismas vocales y cadencias y hablando por encima de él” (2016, p. 49). Esta canción sirve para establecer un tema recurrente de la obra, que es el gran poder de Hamilton con las palabras.

You'll be back, por otro lado, es otra canción de personaje. En ella se presenta al rey Jorge III como la voz del bando opuesto en la batalla por la independencia. Este número es

²⁰ “Conveyed a yearning and innocence I felt in finding a group of friends to sing with me” (McCarter y Miranda, 2016, p. 35).

esencialmente una canción de rompimiento de parte del Reino Unido a los Estados Unidos, pues su letra dice que el rey peleará por recobrar el amor de su colonia y por volver a someter al pueblo americano; es simultáneamente cómico y amenazante. La irreverencia de la canción le da al personaje del rey una dimensión distinta a la de los demás personajes, marcándolo como el alivio cómico de la obra.

3.1.3. *Cruzando el umbral y el mentor*

Pasamos a las siguientes dos etapas a través de la canción *Right hand man*, en la cual aparece por primera vez el personaje de George Washington, el general que elige a Hamilton como su mano derecha debido a sus logros en las batallas. Washington, a lo largo de la obra, toma a Hamilton bajo su ala, guiándolo y ayudándolo a escalar socialmente, asumiendo un rol paternal en su vida, es decir, asumiendo el rol del ‘mentor’ en la obra. Al ser esta su presentación, estaríamos frente a la etapa de ‘conociendo al mentor’; sin embargo, la presentación del mentor será consagrada un poco después con lo que vendría a ser el “número del mentor”; por ahora vemos cómo Washington le brinda la oportunidad que estaba esperando al nombrarlo su mano derecha.

La canción es parte de la etapa ‘cruzando el umbral’, en la cual “el héroe es persuadido a empezar el viaje que se necesita de él. Deja la estabilidad de su mundo y avanza a otro donde su aventura se llevará a cabo” [la traducción es mía]²¹ (Woolford, 2012, p. 87). Si bien para este momento Hamilton ya es parte del ejército revolucionario, es cuando Washington lo nombra su asistente, que oficialmente da su primer paso en el viaje por subir de estatus y dejar un legado. Incluso la respuesta de Hamilton cuando Washington le ofrece el puesto, es una línea de la canción *My shot*, su canción ‘Yo quiero’, aludiendo a que está a punto de empezar el viaje.

²¹ “The Hero is persuaded to begin the journey required of him. He leaves the stability of his world and ventures forth into the outer world in which his adventure will take place” (Woolford, 2012, p. 87).

3.1.4. *Pruebas del héroe*

La etapa de ‘pruebas, aliados y enemigos’, como se puede ver, ha estado esparcida a lo largo de la obra, con todos los personajes ya presentados e involucrados con la historia. Las siguientes canciones, sin embargo, también encajan en esta etapa, ya que en estas aparecen las pruebas del héroe, manifestándose como ‘canciones de situación’ o como ‘canciones de trama’. Sobre estas últimas, Woolford menciona que son similares a las de situación, excepto que lo que ocurre en las segundas es que hacen que avance la trama (2012, p. 140).

A winter’s ball es una canción de situación en la que Hamilton y sus compañeros están por atender un baile donde estarán las hermanas Schyuler. El propósito de este número es mostrar la actitud confiada y presuntuosa de Hamilton sobre su capacidad de conquistar a una de ellas. *Helpless*, es una canción de trama en la que se da el baile donde Eliza conoce a Hamilton. Esta canción hace avanzar la trama al mostrar a Eliza enamorándose perdidamente de él y eventualmente casándose tras un periodo de cortejo.

El siguiente número, *Satisfied*, es también una canción de trama en la que Angélica se lamenta por haber perdido su oportunidad de estar con él. Adicionalmente, esta canción encaja en la descripción de lo que Woolford llama un ‘número de producción’, que es “una canción con una escenificación espectacular que incluye al coro o al ensamble y generalmente involucra baile y canto coral, usualmente liderado por un personaje principal” [la traducción es mía]²² (2012, p. 138). Si bien hay varios de estos números en la obra, incluso entre los ya mencionados, vale la pena hacer énfasis específicamente en este, debido a que Miranda se refiere a él como el número más ambicioso de todo el musical (2016, p. 80).

²² “A song with spectacular staging that includes the chorus or ensemble and generally involves dancing and choral singing, usually led by a leading character” (Woolford, 2012, p. 138).

En la película de Kail (2020) se ve que, en este número, Angélica da un brindis durante la boda de Hamilton y Eliza; en ese momento, recuerda el instante en que lo vio por primera vez durante la canción *Helpless*. Es entonces que toda la escena retrocede a ese momento, a través de un juego de luces y una coreografía en reversa mientras se oyen ecos de Eliza cantando *Helpless*. Una vez de vuelta en el baile, volvemos a ver esta escena desde el punto de vista de Angélica, que canta y rapea sobre cómo decide cederle a Eliza la oportunidad de ser cortejada por Hamilton, todo mientras se repite la coreografía de *Helpless* con cortes en los que el ensamble ilustra los pensamientos de Angélica. Al terminar su lamento, la escena, a través de una coreografía, vuelve al momento del brindis, donde termina la canción.

Como mencionó Miranda, este es un número bastante ambicioso, y debe ser realizado con gran precisión, haciéndolo cautivante para la audiencia y permitiéndoles empatizar con Angélica e impresionándolos con la destreza vocal de la actriz y la compleja coreografía de la canción. En la función registrada para el catálogo de Disney, se puede notar, que, al finalizar esta pieza, el público aplaude efusivamente, algo que no suele pasar a la mitad de un espectáculo.

Lo que continúa es la repetición de *The story of tonight*, canción de situación donde Hamilton y sus amigos celebran por su matrimonio. Nuevamente esta canción tiene el propósito de mostrar el compañerismo del grupo de Hamilton; sin embargo, en este caso va más allá, ya que Burr, que aparece al final para felicitar a Hamilton, le cuenta en privado que está saliendo con una mujer que está casada con un oficial inglés.

Este es otro caso en el que Miranda toma un hecho histórico y crea una situación ficticia. Miranda menciona que el verdadero Aaron Burr esperó hasta que el marido de esta mujer falleciera para poder estar oficialmente con ella y que fue este hecho lo que marcó la diferencia entre los personajes de Hamilton y Burr; y es que ellos no eran opuestos, sino que

tenían una diferencia fundamental de temperamento, lo cual se desarrolla también en la siguiente canción (2016, p. 87).

Es en *Wait for it*, la canción principal de Burr, que sucede algo particular. Este número solidifica el rol de Burr como la ‘sombra’ de Hamilton, ya que es su propia ‘canción ‘Yo quiero’; Burr habla de su propia ambición, de su deseo de escalar de rango para honrar el legado de su familia, algo que se refleja y se cruza con el deseo de Hamilton, quien, al no tener familia ni un rango social que proteger, puede arriesgarse libremente sin temer las consecuencias. Aquí es donde se muestra que Burr está embarcándose en su propio viaje del héroe, uno que se ve obstaculizado por la presencia de Hamilton, que logra progresar mientras Burr se queda atrás debido a su cautela y oportunismo.

La historia regresa a las pruebas del héroe en las siguientes cuatro canciones, que son todas canciones de trama, esta vez sobre la campaña revolucionaria. En *Stay alive*, vemos la difícil situación en la que se encuentra el ejército americano por una falta de recursos y cómo reaccionan los personajes a esto. Miranda aprovecha este número para mostrar que Hamilton no quiere solo ser el asistente de Washington, sino que desea estar al mando de tropas en el campo de batalla, algo que el general le niega, poniendo al mando a un hombre llamado Charles Lee. Sin embargo, Lee hace mal el trabajo, por lo que lo reemplazan y empieza a difamar a Washington.

Ten duel commandments muestra las consecuencias de esto con Laurens desafiando a Lee a un duelo para limpiar el nombre de su general. Laurens, con el respaldo de Hamilton gana el duelo, pero el propósito de esta canción es mostrar a la audiencia las reglas de los duelos en esta época, algo que será crucial para el análisis posterior de la historia. Debido a este enfrentamiento, seguimos con *Meet me inside*, en la que Hamilton debe pagar por haber participado en este duelo y es mandado de vuelta a su casa. En esta canción se construye más

la dinámica entre él y Washington, mostrando la manera paternal en la que Washington lo trata y su creciente frustración por no estar en el campo de batalla.

Al volver a casa, Hamilton es recibido por Eliza embarazada en *That would be enough*. Este momento marca un cambio en Hamilton, al contemplar la idea de ser padre, el personaje duda por primera vez en la obra porque, al ser alguien sin recursos que se ha valido por sí mismo casi toda su vida, no sabe cómo va a cuidar de un bebé. No es sobre su capacidad de subir de rango, de argumentar o de conquistar a una mujer, sino de criar a un niño que dependerá de él, algo para lo que no se siente listo. Es la duda de Hamilton la que permite que Eliza tome protagonismo en este momento, mostrándole la confianza que le tiene, aunque él no confíe en sí mismo.

3.1.5. Preparación para la prueba suprema

Tal como menciona el patrón de Campbell, es después de los varios incidentes y números de producción de la etapa de las pruebas que llega la ‘preparación para la prueba suprema’ (Woolford, 2012, 143). Llegamos aquí con *Guns and ships*, donde Lafayette y Washington planean la batalla decisiva de la guerra, en la que deciden traer de vuelta a Hamilton para que lidere a las tropas en la batalla. Woolford menciona que esta etapa, ya que es antecedida por tantos números, suele no estar musicalizada (2012, p. 143). En un musical enteramente cantado, esto no podría ser así; sin embargo, ocurre un paralelismo con la idea de Woolford: en este momento, en la película de Kail (2020), vemos que el personaje de Hamilton se mantiene en silencio. Recibe el mensaje pidiendo que regrese y vaya al campo de batalla y se va armando de seguridad evidenciado en sus movimientos, pero son los personajes de Washington y Lafayette quienes cantan.

Es en este momento donde llega el verdadero ‘número del mentor’, el cual tiene el propósito de “impartir conocimientos importantes al héroe... esto se suele expresar

musicalmente en una canción de enseñanza” [la traducción es mía]²³ (Woolford, 2012, p. 136). En *History has its eyes on you*, Washington le advierte a Hamilton sobre el gran peso que conlleva el estar al mando de la gente en un momento histórico como el que están viviendo, diciéndole que las vidas de estas personas están en sus manos y dejándolo con las palabras: “no tienes control sobre quien vive, quien muere, quien cuenta tu historia” [la traducción es mía]²⁴ (McCarter y Miranda, 2016, p. 120). Palabras que volverán al final del musical y que inspiraron el título de esta tesis.

3.1.6. La prueba suprema

La canción *Yorktown* marca ‘la prueba suprema’ y es la ‘canción mayor’ del musical, este momento es “el incidente dramático central de la historia, el momento en que el héroe se transforma y renace... este número suele ser un punto clave de la partitura musical” [la traducción es mía]²⁵ (Woolford, 2012, p. 143). La canción trata de la batalla de Yorktown, que marca la victoria final de los Estados Unidos contra el Reino Unido, obteniendo su independencia.

Vemos que Hamilton, después de haber sido sacado del ejército, resurge listo para entrar a la batalla, pero no de la misma manera que antes, debido a que ya no está dispuesto a morir como un héroe de guerra, sino que quiere vivir para poder conocer a su hijo y tener una familia con Eliza. En esta canción se da la batalla en sí y la posterior celebración al vencer a los ingleses. Aquí llega el clímax del primer acto, el momento más emocionante para la audiencia, quienes sienten esta victoria junto con los personajes y celebran con ellos, como se puede ver en la película de Kail (2020), en la que el público vuelve a aplaudir al final de la canción, participando de la celebración.

²³ “To impart important knowledge to the Hero... this is often expressed musically in a teaching song” (Woolford, 2012, p. 136).

²⁴ “You have no control who lives, who dies, who tells your story” (McCarter y Miranda, 2016, p. 120).

²⁵ “The central dramatic incident of the story, the moment when the Hero metamorphoses and is reborn... this number is commonly a keystone of the musical score” (Woolford, 2012, p. 143).

3.1.7. *Recompensa*

Las siguientes canciones están circunscritas a la etapa de la ‘recompensa’, en la que vemos los resultados de ‘la prueba suprema’. Empezamos por *What comes next?*, donde vemos la reacción de la corona inglesa a su derrota a través del rey Jorge III. Esta segunda aparición del rey sirve para levantar a la audiencia después de haber llegado al clímax emocional en la canción anterior. Con una canción más lenta y un personaje cómico, se le ayuda al público a salir del estado de desgaste emocional previo y se les prepara para las siguientes tres canciones, que son las últimas del primer acto.

Seguimos con *Dear Theodosia*, que podría ser la ‘canción celebratoria’. En la que Hamilton y Burr cantan a sus recién nacidos sobre sus deseos de ser buenos padres y dejarles un buen y estable país que ellos seguirán construyendo. Woolford menciona que en esta etapa:

Se tiende a celebrar los cambios por los que el personaje pasó en la prueba suprema, permiten al héroe disfrutar de ellos de alguna forma y abre las puertas a que se den las consecuencias no anticipadas de esta transformación [la traducción es mía]²⁶ (2012, p. 149).

Esto se manifiesta en la canción al ver tanto al héroe como a su sombra celebrar su victoria. En el caso de Hamilton, tenerlo frente a su hijo es la manifestación física del cambio por el que pasó, al ver a este hombre, que hizo todo por asegurarse un futuro a sí mismo y estaba dispuesto a morir en el campo de batalla, jurar que dedicará su vida a ser un buen padre y a dejarle a su hijo un buen país que él ayudará a construir.

Por el lado de las consecuencias no anticipadas está *Tomorrow there'll be more of us*, que sigue inmediatamente a *Dear Theodosia*. Este es un número corto donde Eliza le lee a

²⁶ “Tend to celebrate the changes in the character undergone in the Supreme Ordeal, allow the Hero to enjoy them in some way and open the way for the unforeseen consequences of the transformation to be played out” (Woolford, 2012, p. 149).

Hamilton una carta que le llegó, contándole que su amigo Laurens falleció en la batalla. La reacción inmediata de Hamilton, al recibir esta noticia, es sumergirse en su trabajo. Estas últimas dos canciones, aunque bastante distintas, hablan de los resultados del gran conflicto del primer acto.

3.1.8. *El camino de regreso y conflicto final del primer acto*

Lo que sigue, en este caso, es ‘el camino de regreso’, que es “el punto de quiebre entre las celebraciones de la etapa de la Recompensa y el clímax del drama en el Conflicto final” [la traducción es mía]²⁷ (Woolford, 2012, p. 152). Esto, justo con ‘el conflicto final’ se dan en la canción *Non-stop*, la última canción del primer acto que da pie al intermedio, que suele venir acompañado del ‘finale del primer acto’, que es “una de las piedras angulares del teatro musical... Debería capturar la esencia del show. Si la historia es épica en escala e involucra muchos personajes con sus propias historias, entonces debería ser un número con muchos de ellos” [la traducción es mía]²⁸ (Woolford, 2012, p. 147).

La canción *Non-stop* nos muestra lo que sigue en la vida de Hamilton, volver a la vida civil, convertirse en abogado junto a Burr y pelear por la implementación de la constitución. Vemos su camino de regreso a una nueva estabilidad hasta que eventualmente es llamado para ser parte del gabinete de Washington, momento en el que pasamos al conflicto final. Hamilton, en este momento, es un veterano condecorado de guerra, tiene una prometedora carrera como abogado y una familia que sigue creciendo. Ha logrado su deseo, ha subido de rango, peleado por sus ideales y obtenido un legado, tiene la oportunidad de cumplir la décimo segunda etapa y regresar a la estabilidad, pero Washington le ofrece más, la

²⁷ “The turning point between the celebrations of the Reward section and the climax of the drama in the Final Conflict” (Woolford, 2012, p. 152).

²⁸ “One of the cornerstones of the musical... It should capture the essence of your show. If the story is epic in scale and involves many characters with their own stories, then it should be a number with many of them in” (Woolford, 2012, p. 147).

oportunidad de seguir luchando por aquello en lo que cree y dejar un legado aún más grande, este es el conflicto final del acto.

En este número participan casi todos los personajes, alcanzando su cumbre al final de la canción, cuando todos los personajes cantan a la vez, Eliza preguntándole a Hamilton qué será suficiente para él, Angélica diciendo que él nunca estará satisfecho, Burr preguntando por qué escribe tanto y Washington recordándole que la historia lo está mirando. Hamilton los silencia a todos con la afirmación de su canción ‘Yo quiero’, diciéndoles que no desperdiciará su oportunidad. En este caso habla de la oportunidad de unirse al gabinete presidencial y obtener un gran poder político. En este momento ocurre algo peculiar, Hamilton tiene la opción de regresar al mundo ordinario, de establecerse con su esposa y criar juntos a su familia, pero, al tener la oportunidad de continuar su viaje heroico y escalar aún más de lo necesario, él rechaza la última etapa, el ‘regreso a la estabilidad’ que terminaría su historia.

Si bien solo ha terminado el primer acto, el viaje del héroe ha llegado a su fin. Esto se debe a que el primer acto, al contar todo el arco de la batalla por la independencia, es autoconcluyente, podría sencillamente ser una historia en sí misma con inicio, nudo y desenlace. El segundo acto, adentrándose en la vida política y familiar de Hamilton, funciona como una historia aparte que es consecuencia de la anterior, como si fuera su secuela en lugar de formar una sola unidad. Por lo tanto, Hamilton se embarcará en un nuevo viaje del héroe en el siguiente acto.

3.2. Segundo acto (Viaje del héroe 2)

3.2.1. *El nuevo mundo ordinario*

Woolford menciona que “habiendo soltado a tu audiencia de la historia para un breve receso, ahora necesitarás re-engancharlos con la apertura del segundo acto” [la traducción es

mía]²⁹ (2016, p. 147). En *Hamilton*, esto se logra a través de una breve re-contextualización en las primeras líneas de la canción *What'd I miss?*

Esta empieza con Burr estableciendo que es el año 1789 y preguntando “¿Cómo es que el bastardo, huérfano, inmigrante, veterano de guerra condecorado, unifica las colonias a través de más deuda? ¿Pelea con los otros padres fundadores hasta que tiene que rendirse? Tenerlo todo, perderlo todo. ¿Ya están listos para más?” [la traducción es mía]³⁰ (McCarter y Miranda, 2016, p. 152). Preguntas que preparan a la audiencia para los eventos que acontecerán en esta segunda mitad de la obra.

Debido a que la audiencia ya vio todo el primer acto, ellos ya conocen a los personajes y el contexto en el que viven. Saben que Hamilton fue elegido para ser parte del gabinete de Washington y que están viviendo en una época post-guerra y a la vez construyendo una nación. Al tener toda esta información, no se necesita mucho para que entiendan el contexto del cual parte este segundo acto, o el nuevo ‘mundo ordinario’, por lo que las preguntas de Burr, en lugar de referenciar el contexto actual, generan expectativas para el resto de la historia, enganando a la audiencia con la intriga desde el inicio de la canción.

De igual manera que el inicio de la obra, el inicio del segundo acto suele estar acompañado de un número musical, el cual Woolford llama ‘apertura de segundo acto’; él menciona que estas pueden “venir en cada forma y tamaño imaginable y pueden ser texto hablado, una canción o un número de producción” [la traducción es mía]³¹ (2012, p. 147). En este caso es una ‘canción de personajes’, presentando a los personajes Thomas Jefferson y

²⁹ “Having released your audience from the story for a short break, you will now need to re-engage them with the opening of Act Two” (Woolford, 2016, p. 147).

³⁰ “How does the bastard, orphan, immigrant, decorated war vet, unite the colonies through more debt? Fight the other founding fathers ‘til he has to forfeit? Have it all, lose it all. You ready for more yet? (McCarter y Miranda, 2016, p. 152).

³¹ “Come in every shape and size imaginable and may be spoken text, a song or a production number” (Woolford, 2012, p. 147).

James Madison, interpretados por los actores que hacían de Lafayette y Mulligan respectivamente. El título de la canción alude a Jefferson, que estuvo en Francia durante la guerra y recién vuelve al país preguntándose qué se ha perdido. Al tener este número desde el punto de vista de alguien que no estuvo presente durante los eventos del primer acto, se da la perfecta oportunidad de mostrarle a la audiencia la estabilidad inicial con la que parte este acto.

Durante la canción vemos la llegada de Jefferson al país y él habla de lo increíble que es saber que ahora son una nación independiente. Al llegar Jefferson, inmediatamente le informan que se le ha llamado para ser el secretario del estado en el gabinete presidencial, por lo que va a Nueva York para encontrarse con los demás personajes, empezando por Madison, quien le informa del plan económico que Hamilton quiere implementar y le pide ayuda para impedirlo. De esta manera se le termina de presentar a la audiencia el nuevo ‘mundo ordinario’, mostrándoles dos puntos, la emoción por la reciente independencia unida a la incertidumbre política que esta implica.

3.2.2. *El llamado a la aventura*

La siguiente canción es *Cabinet battle #1*, en la que vemos una reunión del gabinete en donde Jefferson y Hamilton debaten la implementación del nuevo plan financiero que el último propuso. En esta canción, el debate se da como una batalla de rap entre estos dos personajes, con Washington actuando como el referee entre los dos. De esta manera, este número empieza a establecer la rivalidad histórica entre Hamilton y Jefferson que se mostrará a lo largo de este acto.

Al final de esta batalla, Hamilton no logra implementar su plan y Washington tiene una discusión con él, diciéndole que debe descifrar cómo convencer a más personas de que apoyen su plan, ya que, si no lo logra, su oposición, Jefferson y Madison, demandarán que lo remuevan del gabinete. En ese momento se da el ‘llamado a la aventura’; sin embargo, la

aventura de este acto en sí no es Hamilton logrando que se acepte su plan, sino Hamilton, motivado por vencer a sus oponentes, haciendo lo que sea necesario para implementar su propia agenda en el gobierno estadounidense, siendo este plan financiero solo el comienzo de esto.

La gran diferencia con el primer acto en este caso, es que, esta vez, sí se da el ‘rechazo de la llamada’; en esta etapa ocurre que cuando “la oportunidad surge de cambiar sus circunstancias, el héroe frecuentemente duda, o carece de confianza en sí mismo y se siente incapaz de asumir la tarea” [la traducción es mía]³² (Woolford, 2012, p. 86). En la canción *Take a break* vemos a Eliza enseñándole piano a su hijo mayor, Philip, interpretado por el actor que hacía de Laurens. Ella procede a pedirle a su esposo que los acompañe a pasar el verano en casa de su padre, incluso Angélica viene de viaje desde Inglaterra para pasar el verano allá. Ambas intentan convencerlo, pero Hamilton las rechaza por quedarse a seguir trabajando para que el congreso apruebe su plan.

En ese momento vemos a Hamilton dudar, en la película de Kail (2020) durante esta escena se ve a Hamilton con Angélica y Eliza rodeándolo y pidiéndole que vaya con ellas. La actuación de Miranda en este momento deja ver que sí quiere acompañarlas, se puede ver su conflicto entre el trabajo que siente que debe hacer y el poder pasar este tiempo de calidad con su familia, pero finalmente decide quedarse y embarcarse en esta nueva aventura política a pesar de que esto afecte su vida familiar.

Adicionalmente, en estas etapas tenemos la canción *Say no to this*, la cual cumple un rol importante y particular en este acto. En esta canción vemos a Alexander solo en su casa mientras su esposa e hijos están en casa de su padre por todo el verano. Una mujer llamada María Reynolds toca su puerta pidiendo ayuda después de que su marido la dejó en una mala

³² The opportunity arises to change his circumstances, the Hero often hesitates, or lacks self-belief and feels unable to take on the task” (Woolford, 2012, p. 86).

situación. Hamilton la ayuda, pero también empieza un amorío extramarital con ella, hasta que recibe una carta de su esposo, James Reynolds, quien lo chantajea con contarle a Eliza sobre este amorío si no le paga.

Los eventos de esta canción actúan como un ‘anti-llamado a la aventura’, en la que se le da una oportunidad al héroe de cambiar su status quo, pero esta vez de una manera que debe de rechazar, ya que le sería perjudicial. Esto es explícitamente referenciado tanto en el título como en la letra de la canción. ‘Say no to this’ significa ‘Di que no a esto’, y durante el coro de ésta, mientras Hamilton se acuesta con María por primera vez, todo el ensamble grita varias veces “¡No! ¡No! ¡Di que no a esto!” [la traducción es mía]³³ (McCarter y Miranda, 2016, p. 176). Como si encarnaran la voz en su cabeza que le pide que no lo haga. Sin embargo, aun sabiendo que debería rechazar este llamado, Hamilton literalmente responde que sí.

3.2.3. *Cruzando el umbral*

Aún en *Say no to this*, al decir que sí, Hamilton está cruzando el umbral. Al final de la canción, cuando se repite el coro, mientras el ensamble sigue gritando que no lo haga, Hamilton exclama que sí, tanto en expresión de placer, como en afirmación de que está aceptando esta aventura prohibida, junto con las consecuencias que traerá.

Por otro lado, volviendo a la carrera de Hamilton, tenemos *The room where it happens*, en este número se da la cena entre Hamilton, Jefferson y Madison en la que Hamilton logra convencerlos de apoyar su plan económico a cambio de colocar la capital del país en el estado de Virginia. Toda esta escena es narrada por Burr, expresando que existen varios lados de una misma historia, pero, como nadie más estuvo presente en esa cena, no se puede saber cómo fue realmente esa discusión.

³³ “No! No! Say no to this!” (McCarter y Miranda, 2016, p. 176).

Hamilton, al lograr su propósito, termina esa canción con aún más poder político, y es en ese momento en el que cruza el umbral en su vida laboral, pues es aquí donde acepta que debe hacer lo que haga falta por conseguir su meta, aún si eso significa sacrificios como tiempo con su familia, negociar la capital del país o sus propios principios. Tal como le dice a Burr al principio de la canción cuando este le pregunta cómo piensa lograr implementar su plan, “Supongo que finalmente tendré que hacerte caso... Hablar menos. Sonreír más... Hacer lo que haga falta para que mi plan llegue al pleno del congreso” [la traducción es mía]³⁴ (McCarter y Miranda, 2016, p. 186).

Este número también es bastante significativo para Burr. Más adelante en la pieza, Hamilton le dice “Cuando te arriesgas en el juego, te quedas en el juego. Pero no obtienes una victoria a menos que juegues el juego.... Yo quiero construir algo que me sobreviva. ¿Tú que quieres, Burr?” [la traducción es mía]³⁵ (McCarter y Miranda, 2016, pp. 188-189). En ese momento Burr decide que lo que en verdad quiere es ser parte de esas conversaciones donde se decide el futuro de la nación, lo que en verdad quiere es poder político.

3.2.4. Pruebas, aliados y enemigos

En las siguientes canciones entramos a las pruebas que el héroe debe pasar durante este segundo viaje. Tal como afirma Woolford, “a veces esta sección es una parte bastante substancial de la historia” [la traducción es mía]³⁶ (2012, p. 88). Tanto en el primer acto como en el presente, esta es la etapa más extensa, abarcando siete canciones en este caso.

Empezando por *Schyuler defeated*, una corta canción de situación en la que se describe el momento en que Hamilton se entera de que Burr ha tomado el puesto que le pertenecía a su suegro en el senado. El propósito de esta canción es marcar el principio del fin

³⁴ “I guess I’m gonna fin’lly have to listen to you... Talk less. Smile more... Do whatever it takes to get my plan on the congress floor” (McCarter y Miranda, 2016, p. 186).

³⁵ “When you got skin in the game, you stay in the game. But you don’t get a win unless you play in the game.... I wanna build something that’s gonna outlive me. What do you want, Burr?” (McCarter y Miranda, 2016, pp. 188-189).

³⁶ “Sometimes this section is a very substantial section of the story” (Woolford, 2012, p. 88).

de la amistad entre estos dos personajes, puesto que Hamilton no puede tolerar que Burr haya tomado el trabajo de un familiar suyo por oportunismo y deseo de poder político.

Esta canción es sucedida por *Cabinet battle #2*, en la cual se presenta otra reunión del gabinete como una batalla de rap entre Jefferson y Hamilton, esta vez debatiendo si el gobierno debería apoyar a Francia en su propia revolución, con Jefferson a favor y Hamilton en contra. Washington toma el lado de Hamilton y decide que declararán neutralidad en el conflicto.

En este número, escala el conflicto entre estos dos rivales, a través de la canción, *Washington on your side*. En esta, Burr, Jefferson y Madison se quejan de la gran influencia que tiene Hamilton con el presidente y la forma en la que se sigue saliendo con la suya en decisiones gubernamentales. Esta canción escala a tal punto que los personajes deciden hacer una investigación sobre las finanzas de Hamilton para buscar pruebas de corrupción, un paso que será de gran importancia en la prueba suprema de este acto y el futuro del personaje de Hamilton.

Inmediatamente pasamos a *One last time*, el ‘número del mentor’ de este acto. Como ya se ha mencionado, estas etapas pueden ser flexibles; esta vez, la etapa del mentor ocurre en medio de las pruebas del héroe. En este número, Washington le informa a Hamilton sobre su decisión de no volver a postularse como candidato a presidente en las siguientes elecciones y su deseo de pasar sus últimos años de vida en su hogar como un ciudadano más del país que ayudó a formar. A pesar de que la lección no cobra sentido hasta el clímax de este acto, el pedazo clave de sabiduría que le imparte el mentor a Hamilton en esta pieza es el aprender a decir adiós, el saber cuándo es el momento de retirarse.

Esta canción es un número de producción, ya que es también la despedida del personaje de Washington, quien efectivamente sale de la historia en este momento y no vuelve hasta el final de la obra. Miranda menciona que este número busca “pintar [a

Washington] como humano, y capaz de cometer errores” [la traducción es mía]³⁷ (2016, p. 210). La canción logra humanizar al personaje al mostrar su fuerte deseo de tener una vida simple después de dedicarle décadas a la política, mientras a la vez honra la grandeza del personaje, que está plasmada en la manera cómo los otros personajes lo despiden mientras él canta su último discurso a la nación.

Tras este momento de alta emoción, el rey Jorge III vuelve para destensar a la audiencia con su presencia cómica, al igual que en su última aparición. Su canción, *I know him*, muestra el momento en que se entera de que la presidencia estadounidense ha pasado de Washington a John Adams. Al tener un aire más ligero y gracioso, esta canción le da un respiro a la audiencia antes de pasar a una serie de canciones llenas de eventos fuertes y dramáticos.

Este nuevo capítulo se abre con *The Adams Administration*, una breve canción de situación en la que Burr presenta lo que acontece en el gobierno de este nuevo presidente. Nuevamente abrimos con las preguntas de Burr, una de las cuales es “¿Cómo es que Hamilton... destruye su reputación?” [la traducción es mía]³⁸ (McCarter y Miranda, 2016, p. 224). En este caso, más allá de generar expectativas sobre lo que ocurrirá de ahora en adelante, estas preguntas nos dan a entender que hemos llegado al inicio del fin para Hamilton.

Esto empieza cuando en esa canción se menciona cómo Adams despidió a Hamilton, y continúa en la siguiente, *We know*. En este se ven las consecuencias de la investigación de Burr, Jefferson y Madison, cuando confrontan a Hamilton con varios pagos que encontraron de su parte a alguien llamado James Reynolds, acusándolo de usar dinero del estado para hacer estos pagos. Hamilton afirma que utilizó su propio dinero y les confiesa su previo

³⁷ “Paint [Washington] as human, and capable of mistakes” (Miranda, McCarter, 2016, p. 210).

³⁸ “How does Hamilton...destroy his reputation?” (McCarter y Miranda, 2016, p. 224).

amorío con María Reynolds y el chantaje que recibió por parte de su esposo, a cambio de que ellos también guarden el secreto, aunque Burr le insinúa que quizá no se quede con la boca cerrada.

3.2.5. *Preparación para la prueba suprema*

En *We know* empiezan a unirse las piezas que llevan a la resolución de toda la obra, al mezclarse las dos aventuras en las que se embarcó el héroe en este acto, la aventura política y la extramarital. Adicionalmente, debido a la creciente rivalidad entre el héroe y su sombra, Hamilton no confía en que Burr se quede callado tras enterarse de su infidelidad. De modo que, convencido de que debe prepararse para la revelación de su amorío, pasamos a la siguiente etapa.

La canción *Hurricane* es esencialmente un monólogo interno de Hamilton intentando descifrar qué debe hacer para defender su legado y su reputación política, literalmente preparándose para lidiar con las consecuencias de sus actos. Miranda menciona sobre Hamilton que, en este momento “él piensa sobre toda su vida y luego llega a la conclusión incorrecta sobre qué hacer. Él piensa que su éxito como escritor equivale a éxito en general, y se convence a sí mismo de escribir ‘El Panfleto Reynolds’” [la traducción es mía]³⁹ (McCarter y Miranda, 2016, p. 232).

Este panfleto, como se mencionó anteriormente, es un texto de 95 páginas detallando el amorío de Hamilton y María y el subsecuente chantaje que se dio. Tras reflexionar sobre cómo logró salir de las terribles circunstancias de su niñez a través de su escritura, Hamilton concluye que escribir este panfleto es la única manera de proteger su legado, contando su versión de los hechos antes de que alguien más lo haga.

³⁹ “He thinks about his whole life and then comes to the wrong conclusion about what to do. He equates his success as a writer with success in general, and talks himself into writing ‘The Reynolds Pamphlet’” (McCarter y Miranda, 2016, p. 232).

Cuando llega a esta conclusión aparecen las voces de los demás personajes, Burr y el ensamble cantan “Espera” [la traducción es mía]⁴⁰ (2016, p. 233). Mientras que Eliza, Angélica, Washington y María cantan “La historia te está mirando” [la traducción es mía]⁴¹ (2016, p. 233). Miranda menciona que Burr y el ensamble toman la línea de la canción *Wait for it*, que significa espera, pero ahora lo convierten en una expectativa, ya no es esperar para tomar acción, sino le dicen al público que esperen para ver que va a pasar. Sin embargo, los demás personajes le quieren hacer recordar a todas las personas y relaciones que serán afectadas por esta decisión (McCarter y Miranda, 2016, p. 233).

Otra posible interpretación para el rol de Burr y el ensamble en este momento es algo similar a lo que ocurre en *Say no to this*, en la que el ensamble toma el rol de la voz en su cabeza y le grita a Hamilton que no haga lo que está por hacer. De la misma manera, en este caso, podrían estarle diciendo a él que espere, que se tome más tiempo para pensar bien qué hacer en lugar de cometer este error.

3.2.6. La prueba suprema

Llegamos a ‘la prueba suprema’ con la canción *The Reynolds pamphlet*, en la que el mundo reacciona a la noticia del amorío de Hamilton. La publicación del panfleto debía ser la oportunidad de Hamilton de limpiar su nombre y defender su reputación. Sin embargo, este propósito no solo fracasa, sino que también es completamente opacado por el escándalo que generan estas noticias.

En la película de Kail (2020) podemos ver que, durante la canción, tanto las luces como la coreografía crean un ambiente desenfadado y caótico que muestra el efecto que tuvieron estas noticias en el pueblo. En medio de todo el descontrol tenemos a Burr, Jefferson y Madison, leyendo fragmentos del panfleto y regocijándose por el hecho de que este

⁴⁰ “Wait for it” (McCarter y Miranda, 2016, p. 233).

⁴¹ “History has its eyes on you” (McCarter y Miranda, 2016, p. 233).

escándalo dará fin a la carrera política de Hamilton y destruirá cualquier oportunidad que pudo haber tenido de ser presidente. Mientras tanto, durante toda la canción, todos los personajes van tirando papeles a los pies de Hamilton, echándole en cara el error que ha cometido.

Además, vemos brevemente a los aliados de Hamilton reaccionar a estas noticias, su hijo Philip y su mentor Washington aparecen leyendo la publicación y transmitiendo tristeza y decepción a través de su actuación. Angélica vuelve también a la escena y confronta a Hamilton sobre lo que le ha hecho a su hermana. Miranda menciona que un momento así “contribuye a la sensación de que el mundo se está derrumbando, pathos dentro de celebración” [la traducción es mía]⁴² (McCarter y Miranda, 2016, p. 235). De esta manera, mostrando la pena y sufrimiento del héroe sumergido en la celebración de sus enemigos es que Hamilton falla la prueba suprema en este acto.

3.2.7. *Recompensa o consecuencias*

Debido al fracaso del héroe en la sección previa, las recompensas de la siguiente etapa son más bien las consecuencias a las que se debe enfrentar por sus errores. En el número anterior vimos pequeñas reacciones de los aliados de Hamilton a su publicación, en la siguiente canción, *Burn*, vemos la más importante, la de Eliza. Este es un *solo* en el que ella expresa su dolor y rabia, no solo porque su marido le haya sido infiel, sino por su decisión de contarle a todo el mundo detalles íntimos que debieron quedarse en su vida privada.

Eliza quema las cartas que Hamilton le escribió y decide borrarse a sí misma de la historia de su esposo, esencialmente eliminándose de su preciado legado. Históricamente, no se sabe cómo reaccionó Eliza a estos eventos, Miranda menciona que este detalle le dio bastante libertad sobre cómo escribir esta canción, y decidió utilizar este detalle histórico a su

⁴² “It contributes to the feeling that the world is crashing, pathos within celebration” (McCarter y Miranda, 2016, p. 235).

favor, haciendo que la respuesta de Eliza sea que el mundo no sepa cuál fue su reacción, al separarse del legado de su esposo (McCarter y Miranda, 2016, p. 238).

La siguiente canción, *Blow us all away*, ocurre un tiempo después de los eventos de *Burn*; sin embargo, los eventos de este número siguen siendo consecuencia de las acciones de Hamilton. En este número, vemos a Philip, ahora de diecinueve años, desafiar a un duelo a un hombre llamado George Eacker por haber hablado mal de su padre en un discurso público. Hamilton le brinda a su hijo las armas para el duelo y le dice que, cuando llegue el momento, dispare al aire en lugar de a su oponente para darle fin al conflicto sin derramar sangre.

Sin embargo, en el duelo, Eacker le dispara a Philip antes de tiempo, hiriéndolo gravemente. En la repetición de *Stay alive*, Hamilton y Eliza llegan al lado de Philip mientras este agoniza por el disparo. Philip muere en los brazos de su madre, habiendo dado la vida por defender el honor y legado de su padre. Miranda incluso vuelve a utilizar un fragmento de *Take a break* donde Eliza le enseña a Philip a tocar piano para aumentar la tragedia de la escena.

El peso de estas consecuencias se solidifica en *It's quiet uptown*, canción que actúa como un opuesto o una contraparte a la canción de celebración que hubo en las recompensas del primer acto. Ésta, en todo caso, sería una 'canción de lamento', en la que vemos a Hamilton y su familia intentando lidiar con su reciente pérdida. Al ya no tener una carrera política, Hamilton se dedica a su familia y se encuentra a sí mismo disfrutando del silencio por primera vez en su vida. En este número, Hamilton lamenta la muerte de su hijo y, en su dolor, le pide a Eliza que lo deje quedarse a su lado y, tras todo lo que han pasado, logran reconciliarse.

3.2.8. *El camino de regreso*

Pasamos al 'camino de regreso' volviendo al mundo político en la canción *The election of 1800*. Esta sección es el puente entre la recompensa y el clímax propio del

conflicto final; Woolford menciona que esta es la etapa en la que el héroe tiene que hacerse cargo de los asuntos que aún quedan sin resolver después de la prueba suprema (2012, p. 90). En este caso, ya que Hamilton no puede postularse a la presidencia después de su escándalo, queda por resolver el asunto de quién será el siguiente presidente de la nación. Jefferson y Burr son los candidatos a este puesto.

En esta canción, Burr hace campaña abiertamente para ganar la elección, luchando de forma directa por lo que desea. Miranda menciona que en este momento se completa la transformación del personaje de Burr, que adopta la actitud impulsiva de Hamilton, incluso en la letra de la canción Burr menciona que aprendió estos métodos de él (2016, p. 259). Esto se ve reflejado por Hamilton utilizando las tácticas oportunistas de Burr en la canción *The room where it happens*, mostrando una vez más el desarrollo de estos personajes como el héroe y la sombra.

Llegando a un empate, el pueblo acude a Hamilton para elegir por quién votar. Hamilton respalda a Jefferson como presidente, ya que, a pesar de su rivalidad, él afirma que Jefferson siquiera tiene ideales, mientras que Burr no los tiene. Con el auspicio de Hamilton, Jefferson gana la elección y es nombrado presidente. Con la indignación de Burr por la decisión de Hamilton, llega la canción *Your obedient servant*, en la que estos personajes se escriben cartas el uno al otro. Sin embargo, al no poder llegar a un acuerdo, Burr desafía a Hamilton a un duelo.

La noche antes del duelo se da la canción *Best of wives and best of women*. Hamilton se encuentra escribiendo a mitad de la madrugada, Eliza entra y le pide que vuelva a la cama a dormir y él le miente diciendo que tiene una reunión importante en la mañana y necesita terminar de escribir antes. Según Miranda, esta canción es una carta de amor a su esposa, quien estuvo a su lado durante todo el proceso de creación de esta obra (2016, p. 268). Sin embargo, esta canción también nos provee de un último vistazo a la vida familiar de

Hamilton en el que, a pesar de todo lo ocurrido, sigue poniendo su trabajo antes que a su esposa e hijos.

3.2.9. El conflicto final

El ‘conflicto final’ de esta obra es el duelo entre Hamilton y Burr, que se da en la canción *The world was wide enough*. Esta pieza encaja en lo que Woolford llama el ‘número de las once’, canciones que se dan en el clímax de la historia, algo que solía pasar en Broadway alrededor de las once ya que todas las obras empezaban a la misma hora (por lo general 8:00 p.m.). Woolford afirma que “el número de las once suele tratar del héroe tomando la decisión final que regresará su vida a una especie de estabilidad” [la traducción es mía]⁴³ (2016, p. 154).

Burr empieza la canción con la narración de los hechos previos al duelo y su temor de que Hamilton lo vaya a matar, dejando huérfana a su hija. Llegamos al momento crucial, los rivales apuntan las armas y cuentan, y justo antes de disparar todo se detiene, los actores quedan inmóviles en completo silencio. En ese momento, Hamilton tiene un monólogo en el que se pregunta qué debe hacer. Como se describe en el libro de la obra:

Las líneas rimarían, pero no habría música detrás de ellas. En otras palabras, en el clímax del show, Lin se desvió del hip-hop, y revivió los viejos métodos del drama en verso, los mismos que Shakespeare usó para dar forma y orden a pensamientos desordenados [la traducción es mía]⁴⁴ (McCarter y Miranda, 2016, p. 271).

Este monólogo es el clímax de la obra, en el que Miranda utiliza un recurso que no está presente en ningún otro momento, el silencio, para darle al personaje el espacio de

⁴³ “The eleven o’clock number is often concerned with the Hero making the final decision that will return his life to a form of stability” (Woolford, 2016, p. 154).

⁴⁴ “The lines would rhyme, but there would be no music behind them. In other words, at the climax of the show, Lin veered away from hip-hop, and revived the old methods of verse drama, the same ones that Shakespeare used to give shape and order to jumbled thoughts” (McCarter y Miranda, 2016, p. 271).

ordenar sus pensamientos y tomar la decisión que dará fin a este conflicto. Hamilton empieza a replantearse lo que es un legado, dándose cuenta de que es algo que nunca va a poder disfrutar, ya que no empieza hasta su muerte. También empieza a recordar a aquellas personas que perdió: su madre, Laurens, Philip y Washington. Woolford menciona que “en esta etapa, el héroe utiliza las lecciones que ha aprendido a lo largo de su viaje, recurre a la sabiduría impartida por el mentor y finalmente vence al adversario” [la traducción es mía]⁴⁵ (2012, p. 90). Siguiendo esta línea, Hamilton vuelve a la última lección que le dejó su mentor, Washington, cuando decidió retirarse de la política; saber cómo decir adiós.

Hamilton decide disparar al aire, momento en el que se retoma la música y el movimiento, y la bala de Burr cae en el pecho de Hamilton, hiriéndolo de muerte. Burr, viendo que Hamilton no le disparó, pasa el resto de la canción reflexionando sobre cómo este acto lo termina pintando como un villano en los libros de historia, el hombre que asesinó a uno de los padres fundadores del país. Muy tarde, Burr llega a la conclusión de que el mundo era lo suficientemente grande para ambos.

Este número, a diferencia del clímax del primer acto, tiene un tono más oscuro y grave, No dando pie al aplauso o explosión del público. En su lugar, la obra pasa inmediatamente a la siguiente canción, la última de este musical.

3.2.10. Regreso a la estabilidad

En este momento en la obra, nuestro héroe ya ha muerto, terminando definitivamente su viaje del héroe y dejando a los demás personajes en la nueva estabilidad que su muerte crea. Por lo que la última canción de la obra, *Who lives, who dies, who tells your story?*, no trata sobre él, sino sobre aquellos que dejó atrás, como menciona el libro del musical:

⁴⁵ “In this stage the Hero uses the lessons he has learned through the journey, draws on the wisdom bestowed upon him by the Mentor and finally defeats the adversary” (Woolford, 2012, p. 90).

La última canción en el show captura la amarga verdad histórica de que cada uno de los enemigos de Hamilton le sobrevivieron, e hicieron todo lo que pudieron para borrar su memoria. Al terminar con la post-vida de Hamilton, no con su muerte, el show nos pide pensar en lo que dejamos atrás cuando no estemos. Nos invita a pensar en legados [la traducción es mía]⁴⁶ (McCarter y Miranda, 2016, p. 276).

De esta manera, esta canción abre con los personajes reflexionando sobre Hamilton y sobre sus aportes al país. Al hablar de su legado, los personajes dan paso al verdadero personaje central de esta canción, la mujer que pasó el resto de su vida manteniendo vivo el legado de Hamilton, Eliza. Ella toma el centro y canta sobre todo lo que hizo para mantener vivo el nombre de su esposo y preguntándose si fue suficiente. Como se puede ver en la película de Kail (2020), el musical termina con Hamilton apareciendo y tomando la mano de Eliza para llevarla al frente del escenario, donde ella se sorprende al ver algo. La fuente de esta sorpresa se deja a interpretación de los espectadores, puede entenderse como Eliza reuniéndose con su esposo en el más allá, pero la interpretación preferida en este trabajo es que Eliza rompe la cuarta pared en ese momento y ve a la audiencia, dándose cuenta de que logró preservar el legado de su esposo.



⁴⁶ The last song in the show captures the bitter historical truth that every one of Hamilton's enemies outlived him, and they did all they could to efface his memory. By ending with Hamilton's afterlife, not his death, the show asks us to think about what we leave behind when we're gone: It invites to think about legacies" (McCarter y Miranda, 2016, p. 276).

Capítulo 4. Análisis del género trágico en *Hamilton*

Hoy en día, la palabra ‘tragedia’ no solo se refiere al género teatral del que trata esta tesis, la RAE también la define como una “situación o suceso luctuoso y lamentable que afecta a personas o sociedades humanas” (s.f., definición 5). Viéndolo desde esta perspectiva, es sencillo afirmar que varios eventos en los últimos años de la vida de Alexander Hamilton fueron trágicos, desde su escándalo político hasta la muerte de su hijo mayor y su propia muerte no mucho después, aunque estos eventos parecen no encajar con la definición de tragedia como género teatral.

Sin embargo, Williams, en su libro sobre la tragedia moderna, precisamente se pregunta si los eventos trágicos del día a día pueden ser elementos que validen un género como trágico. Williams afirma que:

En el caso de muerte y sufrimiento ordinario, cuando vemos duelo y lamento, cuando vemos hombres y mujeres quebrándose bajo su pérdida real... Donde el sufrimiento se siente, donde se lleva a otra persona, estamos claramente dentro de las dimensiones posibles de la tragedia [la traducción es mía]⁴⁷ (2006, p. 71).

De esta manera, estos eventos desafortunados, al ser llevados a una puesta en escena, pueden acentuar la tragedia propia de esta. En este capítulo se determinará si estos eventos, que son los que abundan en la trama de *Hamilton*, logran desde los patrones aristotélicos, configurar la obra como una tragedia.

A continuación, se procederá a buscar los componentes de la estructura trágica en la obra siguiendo el ejemplo del análisis de *Bodas de Sangre* hecho por Emilio Bejel (1978). Se analizará cómo puede manifestarse el género trágico en esta pieza dentro del viaje del héroe y

⁴⁷ “In the case of ordinary death and suffering, when we see mourning and lament, when we see men and women breaking under their actual loss, ... Where the suffering is felt, where it is taken into the person of another, we are clearly within the possible dimensions of tragedy” (Williams, 2006, p. 71).

cómo conviven estas dos estructuras en una sola obra. Acto seguido nos acercaremos al personaje de Hamilton y su desarrollo para ver si efectivamente encaja en el arquetipo del héroe trágico.

Otro aspecto a considerar es la fuerza determinante a la que se enfrenta el héroe en esta obra, lo cual, como ya se comentó, se considera en este caso que es el ideal del sueño americano. Se examinará cómo la idea de que el éxito está al alcance de todos en los Estados Unidos afecta la vida de Hamilton y si sus creencias efectivamente lo llevan a su eventual perdición.

Finalmente, el último aspecto que se observará será el propósito de toda tragedia, la catarsis, cómo es que *Hamilton* lleva a su audiencia a esta experiencia y qué es lo que esta significa en esta obra. Esto será clave para comprender la efectividad de la obra y el impacto que tiene en su público.

Nuestra idea es demostrar como el musical y la tragedia pueden llegar a ser compatibles, usando de ejemplo esta obra que ha alcanzado gran éxito tanto en Broadway como en el resto del mundo. A pesar de que, para algunos teóricos del teatro, el género trágico ya no tiene lugar en el presente; en *La muerte de la tragedia*, el autor George Steiner afirma que siendo los dioses griegos que imponían el destino en los mortales reemplazados por un Dios bueno y justo, propio de las creencias judeo-cristianas, la tragedia pierde esencialmente su valor en la actualidad (1980, p. 4). Es uno de los propósitos de este trabajo comprobar la contemporaneidad del género trágico a través de su análisis en una obra construida íntegramente de manera musical utilizando ritmos tales como el hip-hop y el rap.

Vallès-Botey menciona que lo que caracteriza la tragedia según Steiner es “la imposibilidad de comprensión del destino y la inexistencia de justicia” (2018, p. 157). Si bien no se puede debatir la existencia de un destino predeterminado, lo incomprensible e injusta que puede ser la vida ha sido y será siempre una realidad que todos vivimos. La característica

más relevante de este género no es el destino, sino el hecho de que, debido a un error, una persona cualquiera termina causando su propia perdición, una posibilidad para cualquier ser humano desde la antigua Grecia hasta el día de hoy. A continuación, Empezaremos con el desarrollo del análisis de la tragedia en esta obra.

4.1. Las partes de la tragedia clásica en *Hamilton*

4.1.1. Partes cuantitativas

Estos componentes de la tragedia, como los presenta Aristóteles en *La Poética*, dividen la trama de una obra en distintas partes de manera similar a las doce etapas de Campbell. Sin embargo, estas partes no son delimitadas por los eventos de la trama, sino por las salidas y entradas del coro.

El coro fue una parte clave de la tragedia clásica; según Kenrick, “el coro manejaba todas las labores musicales cantando, bailando y proporcionando su propio acompañamiento utilizando el harpa, flauta y otros instrumentos” [la traducción es mía]⁴⁸ (2008, p. 22). Aristóteles, por su parte, menciona que este “debe ser considerado como uno de los actores; debe ser una parte integral del todo, y participar en la acción” (2004, p. 73). Liderados por un corifeo, el coro podía intervenir en la escena e interactuar con los personajes; adicionalmente, realizaba varios números musicales que separaban las distintas partes de la trama.

Vale la pena preguntarse cuál es el propósito del coro; según Aristóteles, el coro debe de tratarse como si fuera un personaje más, pero ¿qué hace el coro que los demás personajes no hacen? Estas son preguntas que se hace Albert Weiner (1980), profesor de teatro de la universidad de Nueva York, en su texto sobre la función de coro. Él observa que, al ser el coro una parte tan importante de la tragedia clásica, es extraño que la última cita de

⁴⁸ “The chorus handled all the musical chores by singing, dancing, and providing their own accompaniment using the harp, flute, and other instruments” (Kenrick, 2008, p. 22).

Aristóteles en *La Poética* sea la única mención del rol de este. Esto lo lleva a la conclusión de que:

[Aristóteles] no lo consideraba un elemento dramático. Lo consideraba un elemento de producción...consideraba que el coro era como uno de los actores en el sentido de que debe ser una parte de toda la puesta en escena y ayudar a ganar la competencia [de teatro] [la traducción es mía]⁴⁹ (1980, p. 209).

Viéndolo de esta forma, el coro no aportaba tanto a la trama de la obra, sino al espectáculo de esta con el fin de ganar las competencias teatrales donde se montaban las tragedias griegas. Esto es similar a un elemento del teatro musical contemporáneo, el ensamble, el cual desempeña la función espectacular mediante el canto y baile grupal, especialmente en números de producción.

Kenrick (2008) inicia su historia del teatro musical con el teatro griego clásico, donde nace el coro. Demostrando que, en las distintas etapas de la historia del teatro hasta la actualidad, el personaje coral ha estado siempre presente, creando una línea evolutiva entre el coro griego y el ensamble del teatro musical. Siguiendo esta línea, este trabajo propone entender el ensamble de *Hamilton* como una manifestación contemporánea del coro clásico griego.

Definir la presencia del coro en *Hamilton* hace posible delimitar las partes cuantitativas de la tragedia en esta obra. En las tragedias clásicas, estas partes estaban delimitadas por las canciones del coro; sin embargo, en esta obra no hay canciones en las que solo cante el ensamble. En su lugar, la delimitación de estas partes en *Hamilton* es dictada por ciertos momentos clave que se repiten a lo largo de la obra. En seis distintas ocasiones, el ensamble menciona el año en el que estamos, siendo esta una marcación explícita del paso

⁴⁹ “[Aristotle] did not consider it a dramatic element. He considered it an element of production...considered the chorus to be like one of the actors insofar as it should be a part of the whole enterprise and an aid to winning the [theatre] competition” (Weiner, 1980, p. 209).

del tiempo en la trama. Con esto en mente, proponemos que estas menciones de los años son las intervenciones corales que delimitarán el inicio y fin de cada parte cuantitativa, en esta obra.

Iniciando por el ‘prólogo’, que Aristóteles denomina a todo lo que ocurre antes de la primera intervención del coro. En *Hamilton*, esta etapa tiene lugar en la primera canción del musical, *Alexander Hamilton*, la cual actúa precisamente como un prólogo a la historia en sí, resumiendo eventos clave del pasado del héroe hasta el momento en que empiezan los eventos de la obra. La siguiente canción, *Aaron Burr, sir*, empieza con el coro diciendo el año, 1776; esta primera intervención del coro es lo que Aristóteles reconoce como el ‘párido’, y esta marca el inicio del primer ‘episodio’, que son todos los eventos que ocurren entre cada intervención coral.

El primer ‘episodio’ abarca desde *Aaron Burr, sir* hasta *Right hand man*, cubriendo las etapas del ‘mundo ordinario’, ‘llamado a la aventura’ y ‘cruzando el umbral’, esencialmente la fase inicial del viaje de Hamilton. Su llegada a Nueva York, su grupo de aliados y su entrada al ejército revolucionario, culminando con Washington nombrándolo su mano derecha.

Al finalizar este ‘episodio’ se da el primer ‘estásimo’, que es como Aristóteles llama a todas las intervenciones corales que ocurren después del ‘párido’. Esto se da en la canción *A winter’s ball*, en la cual el coro menciona que es el año 1780, marcando el inicio del segundo ‘episodio’. Este empieza en *A winter’s ball* y termina en *History has its eyes on you*, abarcando todas las ‘pruebas del héroe’ y la ‘preparación para la prueba suprema’, o el nudo del primer acto; la boda de Hamilton y Eliza, su carrera militar hasta que es enviado de vuelta a casa por participar en un duelo a espaldas de Washington y el primer embarazo de su esposa.

En *Yorktown* se da el segundo ‘estásimo’, al mencionar el año, 1781. Inicia entonces el tercer ‘episodio’, que termina en *Non-stop*, cubriendo ‘la prueba suprema’, ‘la recompensa’, ‘el camino de regreso’ y ‘el conflicto final’, siendo este el desenlace del primer acto. La victoria final en la guerra de la independencia, el regreso de Hamilton a su vida con su familia y el inicio de su carrera legal y política hasta que Washington lo recluta a su gabinete.

El tercer ‘estásimo’ se da al principio de *What’d I miss*, que inicia con el coro diciendo el año, 1789. En el resto de la canción empieza el cuarto ‘episodio’, que abarca hasta *I know him*, incluyendo el nuevo ‘mundo ordinario’, ‘el llamado a la aventura’, ‘el rechazo de la llamada’, ‘cruzando el umbral’ y la mayor parte de ‘pruebas, aliados y enemigos’. Esto es el inicio y parte del nudo de este segundo acto, ocupando la carrera política de Hamilton hasta el final del gobierno de Washington, incluyendo su infidelidad y sus desacuerdos con Jefferson y Madison.

En *The Adams administration* se da el cuarto ‘estásimo’, en el que el ensamble no canta el año, sino el título de la canción, la administración de Adams, el segundo presidente de los Estados Unidos. Esto, tal como las demás menciones de los años, es una marca temporal para los siguientes eventos.

Desde esta canción, hasta *It’s quiet uptown*, se da el quinto y último ‘episodio’, cubriendo el final de ‘pruebas, aliados y enemigos’, ‘preparación para la prueba suprema’, ‘la prueba suprema’ y ‘recompensa/consecuencias’. Esencialmente cubre todo el gobierno de Adams, en el que se da la caída de Hamilton, pierde su trabajo en el gabinete presidencial, hace pública su infidelidad, destruyendo su matrimonio, y pierde a su hijo en un duelo defendiendo su nombre.

En *It’s quiet uptown* se da una breve etapa mencionada por Aristóteles, llamada ‘commos’, que es un momento de lamentación en el que tanto el coro como los personajes

participan (2004, p. 54). En esta canción, Angélica toma brevemente el rol de corifeo, o cabeza del coro, y canta junto al ensamble sobre el dolor de Hamilton y su familia tras los eventos recientes. La canción es un himno sobre lo inconcebible de la pérdida y el duelo cantada casi completamente por el coro, con breves intervenciones de Hamilton acompañado por Eliza.

El quinto y último ‘estásimo’ ocurre en *The election of 1800*, cuyo título, que incluye el año, es la primera línea de la canción y es cantada por el coro. Finalmente, llegamos a la etapa del ‘éxodo’, que son todos los eventos que ocurren después del último ‘estásimo’, abarcando desde *The election of 1800* hasta el final de la obra. Esta parte cubre el ‘camino de regreso’, ‘conflicto final’ y ‘regreso a la estabilidad’, es decir, el clímax y la resolución final de la trama. Estas etapas, como se puede ver, coinciden y se complementan con la estructura aristotélica de inicio, nudo y desenlace y con el viaje del héroe de ambos actos en este musical.

4.1.2. Partes cualitativas

Estas partes de la tragedia, a diferencia de las anteriores, no se refieren a la organización de la trama, sino a las cualidades que debería tener una obra trágica, siendo la trama, o ‘fábula’, una de estas partes. Aristóteles nos presenta seis partes cualitativas para las obras de este género, de las cuales, “dos de ellas surgen del medio, una de la manera, y tres de los objetos de la imitación dramática” (2004, p. 37).

Para entender este pasaje hay que recordar una de las ideas principales de *La Poética*: la tragedia es la imitación de una acción. Aquí, Aristóteles se refiere a estas seis partes, diciendo que la ‘fábula’, el ‘carácter’ y el ‘pensamiento’ vienen del objeto imitado, la ‘dicción’ y la ‘melodía’ son el medio de esta imitación, y el ‘espectáculo’ es la manera en la que se imita.

Aristóteles menciona estas partes en orden de importancia, empezando por la ‘fábula’, la cual se refiere al orden de los sucesos en la historia (2004, p. 36). En nuestro caso, esto se referiría a los incidentes de la obra en sí, la historia de Hamilton, su llegada al país, su carrera militar y política, su vida familiar, su caída y su eventual muerte. La ‘fábula’ en este musical está compuesta por dos grandes capítulos de la vida de un personaje, cada uno con su propia estructura de inicio, nudo y desenlace. Un factor crucial en la ‘fábula’ es la acción. Según *La Poética*:

La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad (2004, p. 37).

De este modo, la ‘fábula’ debe ser movida por la acción, ya que son las acciones de los personajes las que crean la historia. En el musical, las acciones de Hamilton desencadenan los eventos de toda la obra. Sus logros lo ayudan a convertirse en mano derecha de Washington, su cortejo le consigue una esposa, su esfuerzo junto con el de los demás personajes hacen que ganen la guerra, y obtiene su lugar en el gabinete presidencial gracias a la relación que cultivó con Washington. Por otro lado, sus ataques y peleas con Jefferson, Madison y Burr, su amorío con María Reynolds, y su decisión de publicar esta infidelidad terminan costándole la carrera y eventualmente la vida.

La segunda parte viene a ser el ‘carácter’, siendo este aquello que determina la moralidad del personaje (2004, p. 36). Al igual que la ‘fábula’, el ‘carácter’ está ligado a la acción, en *La Poética* se menciona que “los personajes no actúan para representar los caracteres; incluyen los caracteres en favor de la acción” (2004, p. 37). Esto quiere decir que, en una obra, los personajes no deben actuar su moralidad, u otras características, sino que deben demostrarlas en sus acciones.

En un musical, las cualidades de los personajes se manifiestan no solo en sus acciones, sino también en la letra de sus canciones, tal como en la ‘canción ‘yo deseo’’. Hamilton y Burr, el héroe y la sombra de esta obra, son los principales ejemplos de este concepto.

En *My shot*, la ‘canción ‘yo deseo’’ de Hamilton, nos muestran al personaje como un idealista ambicioso que quiere luchar y dar su vida en la guerra de la independencia, con el fin de subir de estado social y darle forma a lo que vendría a ser su legado. Estas cualidades son respaldadas por las acciones del personaje en el resto de la obra, tal como cuando acepta trabajar con Washington y cuando corteja a una mujer de alta sociedad para alcanzar un estatus más alto.

Burr, por su parte, tiene la canción *Wait for it*, que nos muestra que él tiene el mismo deseo de Hamilton al querer llegar más lejos; sin embargo, debido a que Burr ya carga con el legado de su familia y teme mancharlo, no está dispuesto a arriesgarse tanto como Hamilton, prefiriendo esperar y aliarse con lo que más le convenga. Esto se evidencia en momentos tales como cuando cambia de partido político para volverse un miembro del senado, o cuando hace campaña para la presidencia sin revelar sus posturas políticas al público, enfocándose en darles una imagen simpática.

La tercera parte que menciona Aristóteles es el ‘pensamiento’, que es aquello que expresan los personajes, qué dicen, cómo lo dicen y cuándo (2004, p. 39). Esto puede verse en los diálogos de los personajes, en canciones tales como *Meet me inside*, *That would be enough*, *Cabinet battle #1/#2* y *Your obedient servant*. Todas estas son discusiones entre Hamilton y distintos personajes, Washington, Eliza, Jefferson y Burr respectivamente, en ellas, a través de sus diálogos, se ve cómo piensan los personajes, cuáles son sus opiniones y se da una imagen más completa de quiénes son.

Además de los diálogos, al ser este un musical, tenemos los solos, en los que los personajes nos dan una muestra de su ‘pensamiento’. Un ejemplo de esto es la canción *Hurricane*, en la que vemos detalladamente el proceso mental de Hamilton al encontrarse a sí mismo en una encrucijada, reflexionando sobre su pasado y su dilema actual y decidiendo hacer pública su infidelidad para tomar control de la narrativa antes de que sus enemigos puedan hacerlo.

Estas tres partes, como se mencionó, vienen del objeto imitado en la obra. En nuestro caso, vienen de la historia de Alexander Hamilton, la representación teatral de esta y la interpretación y desarrollo de su trama y sus personajes. Por otro lado, las siguientes dos partes vienen del medio de imitación, es decir, las herramientas utilizadas para que se pueda dar esta imitación.

Empezando por la ‘dicción’, que es, según Aristóteles, la manera en la que los personajes en la obra expresan sus pensamientos (2004, p. 39). Esto se refiere simplemente a las palabras usadas en la obra, en una tragedia clásica hubiera sido el verso, en otras obras sería el texto. En la nuestra, al ser completamente cantada, esto se refiere a la letra de las canciones.

Así mismo, tenemos la ‘melodía’, refiriéndose a todos los aspectos musicales de la obra. En la Grecia clásica, esto equivaldría a todo lo que hace el coro, ya que ellos manejaban todo lo musical. Aristóteles menciona que esta parte es un adorno de la tragedia (2004, p. 39), lo cual respalda la idea de que el coro era más que nada un aspecto de producción y no uno dramático. Sin embargo, en una obra de teatro musical, la ‘melodía’ toma un rol más predominante, en especial en uno completamente cantado, ya que está presente en toda la obra.

Por último, tenemos el ‘espectáculo’, el cual Aristóteles describe como “lo menos artístico de todas las partes” (2004, p. 39). Si bien las últimas dos partes venían del medio de

imitación, el ‘espectáculo’ es la manera de imitación, es decir, es a través de este que se da esta imitación, ya que, como se menciona en *La Poética*, el arte teatral, desde el simple hecho de que aparezcan actores en escena en frente de un público, ya es un ‘espectáculo’ (2004, p. 36).

En un musical de Broadway, el ‘espectáculo’ es una parte fundamental de cada producción. En este género se maximiza este factor a través del ensamble, la coreografía y la escenografía, un ejemplo de esto son los ‘números de producción’, tales como *Satisfied* o *Yorktown*, los cuales utilizan estos elementos para elevar el ‘espectáculo’ e impactar al público. Debido a esto, al finalizar estos números, a pesar de que no sea el fin de un acto o el fin de la obra, todo se detiene por un momento para dar espacio a los aplausos de la audiencia.

4.2. Alexander Hamilton como un héroe trágico

Para que una obra pueda ser considerada una tragedia, es necesario esta tenga un héroe trágico que, a lo largo de la trama, pase por todas las fases que se discutirán en esta sección. Este personaje es el que desencadena los eventos de la historia con sus acciones y luego sufre las consecuencias de estas acciones, el héroe trágico es “un personaje dramático que causa su propia perdición a través de un error de juicio o defecto personal” [la traducción es mía]⁵⁰ (Sheposh, 2023).

Inicialmente, este personaje tenía que tener un estatus social alto y pertenecer a la nobleza. Sin embargo, como menciona este pasaje:

El concepto de Aristóteles del héroe trágico se ha expandido a lo largo de los siglos para incluir personajes cotidianos de un estatus menos que noble o personajes que exhiben rasgos de villano. Para clasificar como un héroe

⁵⁰ “A dramatic character who brings about his or her own downfall by an error of judgment or a personal flaw” (Sheposh, 2023).

trágico, el personaje aún debe ganar la simpatía de la audiencia y presentar una falla trágica que cause su propia perdición [la traducción es mía]⁵¹ (Sheposh, 2023).

De esta manera, vemos que, si bien la identidad del héroe es más flexible en la actualidad, aún es necesario cumplir con las fases que Aristóteles menciona, como la catarsis y el error trágico, para que la historia sea una tragedia. Este error o falla trágica es el punto clave del personaje, es lo que desencadena y da inicio a la tragedia en sí. En esta obra en particular, el viaje trágico del héroe empieza en el segundo acto, siendo propulsado por los eventos del final del primer acto. Esto se verá a continuación, al adentrarnos en las fases trágicas por las que pasa nuestro héroe.

4.2.1. Hamartía

La primera fase por la que debe pasar un héroe trágico es la ‘Hamartía’, que suele ser definida como un defecto o error trágico. En este caso, se hará la distinción entre el defecto y el error como las dos partes que componen esta fase. Las ideas de Aristóteles en *La Poética* afirman que “el héroe debería sufrir de un defecto que se muestra en un juicio o acción equivocada que resulta en la perdición del héroe” [la traducción es mía]⁵² (Castaldy, 2023). Por ende, el defecto trágico, el cual es una característica que forma parte del ‘carácter’ del héroe, es lo que eventualmente lleva a este a cometer el error trágico que traerá su propia perdición.

En el caso de Hamilton, su defecto trágico vendría a ser su ambición. Esta es una característica crucial del personaje que influirá en toda la trama. Desde la canción *Aaron Burr, sir*, que es donde empieza la trama en sí, lo primero que hace Hamilton en la obra es

⁵¹ “Aristotle's concept of the tragic hero has expanded over the centuries to include everyday characters of less-than-noble status or characters who exhibit villainous traits. To be classified a tragic hero, the character must still gain the sympathy of the audience and display a fatal flaw that causes his or her own downfall” (Sheposh, 2023).

⁵² “The hero should suffer from a flaw that shows itself in some mistaken judgment or act resulting in the hero's downfall” (Castaldy, 2023).

preguntarle a Burr cómo puede hacer para graduarse más rápido y expresar su deseo por participar en la guerra, todo con el fin de progresar socialmente.

Su ambición, su insaciable deseo de obtener un legado, es lo que desencadena todos los eventos de la obra. Es el motivo por el que Hamilton se une a la revolución y se esfuerza por subir de rango, es la razón por la cual decide cortejar a una mujer de alta sociedad y por la que acepta inmediatamente la oferta de Washington de unirse a su gabinete, momento en el que empiezan los errores.

Durante el final de la canción *Non-stop*, Hamilton está por ir con Washington para asumir este puesto en el gobierno, pero Eliza le pide que se quede con su familia, diciendo que con lo que ha logrado ya tiene suficiente mientras Angélica dice que él nunca estará satisfecho. Hamilton bruscamente rechaza la petición de su esposa y se va con Washington, esta fuerte interacción marca el principio de sus dos errores trágicos, y, por ende, el inicio de su fin.

El primer error viene de la traición a su esposa al tener un amorío con otra mujer, el cual se da en la canción *Say no to this*. Tras quedarse solo por no ir de vacaciones con su esposa para seguir trabajando, producto directo de su ambición, Hamilton le es infiel con María Reynolds, cuyo esposo aprovecha la estación socio-económica que Hamilton ha alcanzado para extorsionarlo.

El segundo error surge de las rivalidades de Hamilton con Jefferson, Madison y Burr. La enemistad entre nuestro héroe y estos personajes es fomentada por Hamilton al pelear con ellos para imponer sus ideas, como se ve en *Cabinet battle #1* y *Cabinet battle #2*, impulsado tanto por su deseo de un legado cada vez más grande como por su miedo de perder su puesto y todo lo que ha luchado por conseguir.

Este error en sí culmina en *Washington on your side*, en la que los enemigos de Hamilton, hartos de su influencia en el gobierno, deciden unirse para acabar con su carrera

política. Ambos errores se unen en este momento, lo que nos lleva a la canción *We know*, en la que estos personajes confrontan a Hamilton con pruebas de los pagos que realizó para ocultar su infidelidad. De esta manera, la ambición del héroe lo lleva a cometer errores que le costarán todo eventualmente.

4.2.2. *Hybris*

Un factor que suele influir en que el error trágico del héroe es la ‘hybris’, la siguiente fase en el viaje trágico del héroe. La ‘hybris’ es “orgullo y arrogancia excesivos... una insolencia o indignación tan grande que provoca la ira de los dioses” [la traducción es mía]⁵³ (Sheposh, 2023). Si bien la creencia en los dioses ya no es parte del arte teatral, las acciones de Hamilton, su orgullo y su arrogancia, a lo largo de la obra terminan provocando la ira de todos los demás personajes.

Esta arrogancia es parte del personaje desde el principio. En la canción *My shot*, el tercer número de la obra, Hamilton empieza a alardear sobre su intelecto y habilidad, hablando de su intachable poder con las palabras y su gran capacidad mental a pesar de tener solo diecinueve años (McCarter y Miranda, 2016, p. 26). Más adelante, en *Farmer refuted*, Hamilton pasa la canción presumiendo sus habilidades argumentativas al debatir con un hombre que predica a favor del Reino Unido.

Es precisamente esta arrogancia la que causa fricción con Jefferson, Madison y Burr, es lo que los motiva a aliarse para acabar con él. En *Schyuler defeated*, Hamilton antagoniza a Burr y cuestiona su amistad por haberte cambiado de partido político y haber tomado el puesto de su suegro en el senado. Ante esta drástica reacción, Burr le contesta “tu orgullo será nuestra perdición. Cuidado, viene antes de la caída” [la traducción es mía]⁵⁴ (McCarter y Miranda, 2016, p. 191). Esta línea viene de la frase ‘el orgullo viene antes de la caída’, una

⁵³ “Excessive pride and arrogance... an insolence or outrage so great it provokes the anger of the gods” (Sheposh, 2023).

⁵⁴ “Your pride will be the death of us all. Beware, it goeth before the fall” (McCarter y Miranda, 2016, p. 191).

referencia directa a la ‘hybris’, el orgullo excesivo que causa la caída del héroe, de modo que, esencialmente, Burr está advirtiéndole a Hamilton, y a la audiencia, del destino trágico que le espera.

Incluso su vida amorosa se ve afectada por su arrogancia. En *A winter’s ball* se presume sobre la facilidad de Hamilton para seducir mujeres; en esta canción, él va a una fiesta con este mismo propósito y termina enamorando tanto a Eliza como a Angélica. Adicionalmente, en la primera versión de la canción *Burn*, la cual fue lanzada como single en el año 2018 bajo el nombre *First burn*, Eliza dice “No soy ingenua, he visto mujeres a tu alrededor. No pienses que no veo como caen por tu encanto” [la traducción es mía]⁵⁵ (Afsar et al., 2018, 1m57s). Esto demuestra que, incluso estando casado con Eliza, Hamilton continúa obteniendo placer de su habilidad para seducir.

Si bien la arrogancia está siempre presente en el personaje, la ‘hybris’ de Hamilton, el momento en el que este orgullo lo ciega y lo lleva a cometer un error irrevocable, ocurre en la canción *Hurricane*. En esta, Hamilton se encuentra contemplando la posibilidad de que sus enemigos expongan su infidelidad, lo que comprometería sus logros y la posición social que ha conseguido, esto lo lleva a pensar en su pasado y cómo utilizó sus habilidades con las palabras para salir de malas situaciones.

Así es como decide escribir El panfleto Reynolds, contando su versión de los eventos. En este momento, los demás personajes dicen: espera, la historia te está viendo, recordándole que esto destruirá tanto su carrera como sus relaciones. Sin embargo, él no los puede escuchar, pues está cegado por la idea de perder su legado, y decide utilizar el poder de su escritura, sucumbiendo a su arrogancia, incapaz de ver las consecuencias que tendrán sus acciones.

⁵⁵ “I’m not naive, I have seen women around you. Don’t think I don’t see how they fall for your charms” (Afsar et al., 2018, 1m57s).

4.2.3. *Peripecia*

Pasamos a la siguiente fase, la ‘peripecia’, que es el “abrupto cambio de fortuna [del héroe]” [la traducción es mía]⁵⁶ (Sheposh, 2023). Este momento es la consecuencia directa del error trágico del héroe, en el que las cosas empiezan a salir mal y el héroe empieza a caer. Para Hamilton, esto ocurre inmediatamente después de su momento de ‘hybris’, en la canción *The Reynolds Pamphlet*.

Esta canción convierte su caída en un espectáculo: todos sus enemigos celebran el hecho de que Hamilton acaba de cometer suicidio profesional, destruyendo su carrera política y eliminando cualquier oportunidad de convertirse en presidente. Lo trágico de este evento es que ellos no tuvieron que hacer nada, Hamilton causó su propio fin en un acto desesperado por intentar hacer lo contrario.

Si bien la letra de la canción no lo menciona, en la película de Kail (2020) se ve que la escena también pone el foco en los aliados de Hamilton. A lo largo de la canción vemos tanto a su hijo Philip como a Washington leyendo el panfleto. Después de leerlo, Philip sale de escena cabizbajo y caminando lentamente, Washington, tras leerlo, mira a Hamilton a los ojos con el ceño fruncido y sale de escena. Para estos personajes, el silencio es una fuerte manera de expresar la decepción que sienten al recibir esta noticia de alguien tan cercano para ellos.

Por otro lado, tenemos la aparición de Angélica, quien vuelve de Inglaterra para acompañar a su hermana en su dolor tras enterarse de esta traición. Ella procede a gritarle a Hamilton por herir a Eliza, recordándole que nada nunca fue suficiente para él, lo que ahora le está costando todo. De esta manera es que empieza la caída de Hamilton, perdiendo su carrera y la confianza de su familia, por lo que termina sufriendo las consecuencias en esta y las siguientes canciones.

⁵⁶ “[The hero’s] abrupt reversal of fortune” (Sheposh, 2023).

4.2.4. *Anagnórisis*

La siguiente fase es la ‘anagnórisis’, que es “el momento en que el héroe se da cuenta de que la situación fue causada por sus propias acciones” [la traducción es mía]⁵⁷ (Sheposh, 2023). En *Hamilton*, no existe un momento específico en el que el héroe tiene una revelación que hace que se dé cuenta de esto, no es necesario, ya que en *The Reynolds Pamphlet* todos los personajes, tanto aliados como enemigos, le dejan en claro que todo ha ocurrido por su culpa.

Existe una canción eliminada del musical, llamada *Congratulations*, que iba ser la reacción de Angélica al Panfleto Reynolds, pero fue remplazada con el verso de Angélica en *The Reynolds Pamphlet*, en el que regaña a Hamilton por haber herido a su hermana. En esta canción, Hamilton deja en claro que está consciente de él provocó este daño al publicar su infidelidad, pero él lo ve como un acto de sacrificio político, no como un error.

Sin embargo, en la canción *It's quiet uptown*, Hamilton muestra arrepentimiento por sus acciones cuando admite no merecer a Eliza después de lo que le ha hecho. De modo que, en lugar de un momento específico, la ‘anagnórisis’ para Hamilton es más bien un proceso que ocurre entre estos dos momentos, en el que comprende el error que cometió y todo lo que le ha costado.

Este proceso ocurre en tres canciones, en las que se terminan de dar todas las consecuencias de los errores de Hamilton. Empezando por *Burn*, donde vemos el dolor que su engaño le causó a Eliza y cómo esto impactará su matrimonio, creando una distancia entre ellos. Por otro lado, tenemos las canciones, *Blow us all away* y la repetición de *Stay alive*, que narran la muerte de Philip en un duelo, de la cual Hamilton es responsable de dos maneras. Primero está el hecho de que el duelo es para defender el nombre de su padre, y

⁵⁷ “The moment the hero realizes the situation was caused by his or her own doing” (Sheposh, 2023).

segundo que Philip muere por obedecer a su padre y disparar al aire en lugar de a su oponente.

La muerte de su hijo, que está directamente ligada a Hamilton y la protección de su legado, es la consecuencia más grande e impactante para el héroe de esta obra, es tras este momento que llegamos a *It's quiet uptown*, donde Hamilton sumergido en la melancolía y reconoce el error de sus actos.

4.2.5. Pathos

Después de comprender las consecuencias de su error el héroe pasa por una etapa de sufrimiento profundo llamada 'pathos' (Bejel, 1978, p. 310). Esto ocurre en la canción *It's quiet uptown*, un número dedicado precisamente al periodo de duelo de Hamilton y su familia después de todo lo ocurrido. Este momento en el musical explora que tan lejos ha caído Hamilton y cómo lidia con las consecuencias de sus actos.

Este hombre, que ama las palabras y cree que su intelecto es capaz de solucionar cualquier problema, al ver cómo estas virtudes que tanto presumía destruyeron su carrera, su matrimonio y le costaron la vida a su hijo, termina hallando refugio en el silencio y en la iglesia. En este silencio, Hamilton se encuentra envuelto en la tristeza y el arrepentimiento, se encuentra en su punto más bajo.

La desolación que Hamilton y Eliza comparten en este momento permite que los personajes se reconcilien, al encontrar consuelo y apoyo el uno en el otro. En la siguiente canción, *The election of 1800*, el pueblo pide la ayuda de Hamilton para elegir al siguiente presidente y él decide apoyar la candidatura de Jefferson.

Considerando que Hamilton no está condenado por el destino como los héroes trágicos de la antigua Grecia, esta podría ser su oportunidad de rectificar sus errores, reparar su relación con su familia y volver al mundo de la política. Sin embargo, cuando Burr lo confronta por no haber apoyado su candidatura, Hamilton, retomando su 'hybris', no duda en

antagonizarlo y se niega a disculparse, por lo que Burr lo reta a un duelo y Hamilton, nuevamente cegado por su orgullo, acepta.

4.2.6. Epifanía

Una vez que el héroe atraviesa la etapa del sufrimiento, este finalmente llega a obtener una visión nueva y más amplia, que viene a ser la ‘epifanía’ (Bejel, 1978, p. 310). Esta fase se diferencia de la ‘anagnórisis’ en que esta es el reconocimiento del héroe de que fueron sus propias acciones las que causaron su caída, mientras que en la ‘epifanía’ obtiene una completa claridad sobre las consecuencias de sus errores y lo que debe hacer, o el destino que ahora le espera.

En *Hamilton*, esta fase se da durante la canción *The world was wide enough*, durante el duelo, en el momento en que Burr dispara y la escena se congela, cuando Hamilton tiene un monólogo sin ningún apoyo musical, mostrando lo personal e íntimo del momento y la claridad que este le otorga. Hamilton se cuestiona si debe dispararle a Burr o al aire, es decir, si debe defenderse o arriesgarse a morir.

En este proceso, el héroe vuelve a pensar en su legado, diciendo “Legado ¿Qué es un legado? Es plantar semillas en un jardín que nunca llegas a ver. Escribí algunas notas en el principio de una canción que alguien cantará por mí” [la traducción es mía]⁵⁸ (McCarter y Miranda, 2016, p. 273). Aquí, Hamilton comprende que en su interminable búsqueda y preservación de su legado, está persiguiendo algo que nunca podrá ver, ya que su legado es lo que dejará al morir.

Hamilton piensa en las personas que ha perdido a lo largo de su vida, Laurens, su hijo Philip, su madre, Washington, y finalmente decide terminar su búsqueda y no defenderse de la bala de Burr, pero no sin antes pensar en su esposa, a quien está dejando atrás, y decirle

⁵⁸ “Legacy. What is a legacy? It’s planting seeds in a garden you never get to see. I wrote some notes at the beginning of a song someone will sing for me” (McCarter y Miranda, 2016, p. 273).

“Mi amor, tómate tu tiempo” [la traducción es mía]⁵⁹ (McCarter y Miranda, 2016, p. 273).

Esta línea es una referencia a algo que el ensamble dice de Hamilton en la primera canción del musical, “Nunca aprendiste a tomarte tu tiempo” [la traducción es mía]⁶⁰ (McCarter y Miranda, 2016, p. 17).

Este es Hamilton admitiendo su defecto trágico, la insaciable ambición que lo hace incapaz de esperar y, en su lugar, lo empuja a tomar acción, aunque estas acciones dañen a los demás. La decisión que toma puede ser interpretada de más de una forma, por un lado, puede ser Hamilton reconociendo que no es capaz de dejar de luchar por su legado, así que decide aceptar su muerte para dejar de herir a sus seres queridos en esta lucha y permitir que su legado finalmente empiece.

Por otro lado, es posible que Hamilton, al comprender que su legado no empezará hasta que muera, nuevamente no puede tomarse su tiempo y elige la muerte para que inicie el legado que tanto esperaba. En este caso, su elección será interpretada como una combinación de ambas opciones. Viéndolo como Hamilton finalmente alcanzando la realización de su legado y ahorrándoles más dolor a sus seres queridos.

4.2.7. Némesis

El final de todo héroe trágico es la fase llamada ‘némesis’, que es “el destino inescapable que el personaje está obligado a sufrir como castigo” [la traducción es mía]⁶¹ (Sheposh, 2023). Este destino suele ser la muerte del personaje, tal como es el caso para Hamilton. Sin embargo, como se mencionó, es en su muerte que inicia su legado, y la tragedia en esta obra se extiende a este.

El destino del personaje es anunciado desde el principio de la obra, cuando Burr, en su rol como corifeo, presenta la historia que será contada y dice del final de Hamilton que “sus

⁵⁹ “My love, take your time” (McCarter y Miranda, 2016, p. 273).

⁶⁰ “You never learned to take your time” (McCarter y Miranda, 2016, p. 17).

⁶¹ “The inescapable fate the character is bound to suffer as a punishment” (Sheposh, 2023).

enemigos destruyeron su reputación. América lo olvidó” [la traducción es mía]⁶² (McCarter y Miranda, 2016, p. 17). Esta idea se vuelve a visitar al final de la obra, en *Who lives, who dies, who tells your story?*, cuando, al hablar de lo que viene después de la muerte de Hamilton, Angélica dice “la historia de todos los otros padres fundadores es contada. Todos los otros padres fundadores llegan a envejecer” [la traducción es mía]⁶³ (McCarter y Miranda, 2016, p. 280).

Hamilton fue el padre fundador de los Estados Unidos que murió más joven, a los 49 años. Es principalmente gracias a la ardua labor de su esposa, Eliza, que se conoce la historia y los logros de esta figura histórica, ya que ella dedica el resto de su vida a preservar su legado.

Sin embargo, por mucho tiempo, su historia fue opacada por los esfuerzos de los enemigos que Hamilton acumuló durante su vida, quienes, siendo personas con gran poder político, hicieron todo lo posible para manchar su reputación y borrar su legado, esencialmente matándolo nuevamente después de su muerte. De modo que, el destino trágico de Hamilton no se limita a su muerte, sino a la destrucción del legado que tanto luchó por obtener.

4.2.8. *Catarsis*

Una vez terminada la historia es que llegamos a la última fase en el viaje del héroe trágico, la catarsis, siendo esta la purgación de las emociones que la audiencia siente por el héroe al llegar su castigo tras los eventos de la obra (Sheposh, 2023). Esta emoción no viene solo de la muerte de Hamilton, sino de lo que viene después, el lamento de Burr al final de *The world was wide enough*, en que se arrepiente de haber tomado su vida, y el testimonio de Eliza en *Who lives, who dies, who tells your story?*, donde vemos todo lo que hizo en nombre

⁶² “His enemies destroyed his rep. America forgot him” (McCarter y Miranda, 2016, p. 17).

⁶³ “Every other founding father story gets told. Every other founding father gets to grow old” (McCarter y Miranda, 2016, p. 280).

de su esposo. Es en el impacto que su muerte tiene que la audiencia puede llegar a la ‘catarsis’, al acompañar a los demás personajes en su duelo, es como si el público también hubiera sufrido de su pérdida.

La ‘catarsis’, al igual que varios elementos de la tragedia, ha cambiado a lo largo de los siglos, “una notable variación en la definición clásica de la catarsis puede verse en los trabajos del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, quien la utilizo como un instrumento para inspirar cambio social” [la traducción es mía]⁶⁴ (Greene, 2022). Brecht lograba esto al dejar a su audiencia con una sensación de vacío emocional que los invitaba a reflexionar sobre las lecciones de la obra.

Hamilton utiliza la ‘catarsis’ de forma similar, más no a través del vacío. Vale la pena recuperar una idea ya citada previamente, donde se menciona que al terminar la obra con lo que viene después de la muerte de nuestro héroe, la obra nos está invitando a pensar en lo que dejamos atrás, en nuestros propios legados (McCarter y Miranda, 2016, p. 276). De modo que, a través de la ‘catarsis’, la obra nos pide reflexionar sobre nuestras propias acciones y el impacto que nosotros mismos dejamos en el mundo.

4.3. El sueño americano como la fuerza determinante

En el mundo clásico, la fuerza que movilizaba la tragedia era el destino, es decir “la creencia de que los dioses controlaban el destino de los humanos... los eventos de la vida – desde guerras hasta actividades diarias – eran decididas por la voluntad de los dioses” [la traducción es mía]⁶⁵ (Sheposh, 2023). Esta era una creencia fundamental no solo en el teatro, sino en la vida cotidiana de la antigua Grecia.

Bajo este concepto, el héroe no tiene ningún poder sobre sus acciones, ya que, desde su nacimiento, está destinado a cometer un error trágico que lo llevará a su perdición. Sin

⁶⁴ “One noteworthy variation on the classical definition of catharsis can be seen in the works of German playwright Bertolt Brecht, who used it as an instrument to inspire social change” (Greene, 2022).

⁶⁵ “The belief that the gods controlled the fate of humans... life’s events—from wars to everyday activities—were decided by the will of the gods” (Sheposh, 2023).

embargo, en la actualidad, las personas son vistas fundamentalmente como seres con el libre albedrío, es decir, “el poder de los seres humanos de elegir ciertas acciones, sin ser influenciados por coerción de ningún tipo, cuando varias otras opciones son simultáneamente posibles” [la traducción es mía]⁶⁶ (Ruth, 2022). Esto significa que el ser humano está en completo control de sus decisiones y es responsable de todas sus acciones y sus consecuencias.

Si bien Hamilton no está destinado a un fin trágico desde el principio, existe una fuerza que moviliza su historia y lo empuja hacia este final, un sistema de creencias al que él está sometido, de la misma forma en que un héroe trágico clásico está sometido al destino, esta fuerza es el sueño americano, el cual:

Es un conjunto de ideales que indican que en Estados Unidos la libertad incluye oportunidades para obtener prosperidad, éxito y movilidad social ascendente a través del trabajo duro sin importar cuál sea el trasfondo racial, religioso o económico del individuo [la traducción es mía]⁶⁷ (Eliassen, 2022).

Este concepto es lo que permite que Hamilton obtenga su legado en primer lugar, es el núcleo de su ambición. Al llegar a su final, durante la ‘epifanía del héroe’, Hamilton llega a comprender que este sistema es lo que lo condenó a la perdición, y, al igual que un héroe clásico les reclama a los dioses, Hamilton le reclama al país, diciendo “América, tú, gran sinfonía sin terminar, tú me llamaste. Me permitiste hacer una diferencia. Un lugar donde incluso huérfanos inmigrantes pueden dejar sus huellas y progresar” [la traducción es mía]⁶⁸ (McCarter y Miranda, 2016, p. 273).

⁶⁶ “The power of human beings to choose certain actions, uninfluenced by coercion of any sort, when numerous other options are simultaneously possible” (Ruth, 2022).

⁶⁷ “Is a set of ideals stating that in the United States freedom includes opportunities to obtain prosperity, success, and upward social mobility through hard work no matter what an individual’s racial, religious, or economic background is” (Eliassen, 2022).

⁶⁸ “America, you great unfinished symphony, you sent for me. You let me make a difference. A place where even orphan immigrants can leave their fingerprints and rise up” (McCarter y Miranda, 2016, p. 273).

Lo particular de este caso es que el sueño americano no es necesariamente una sentencia de muerte como lo era el destino en la tragedia clásica, solo es una idea enraizada en la ambición y el éxito que promete los Estados Unidos a los extranjeros. Esta ambición es la trampa en la que cae Hamilton. En un mundo sin un destino predeterminado, el personaje realmente debe condenarse a sí mismo para ser un héroe trágico, y Hamilton tiene varias oportunidades para detenerse. En *Non-stop* podría haber rechazado la oferta de Washington y haberse dedicado a su familia, en *It's quiet uptown* podría haberse enfocado en reparar sus lazos familiares y reconstruir su carrera, pero él ya cayó en la trampa del sueño americano, y por negarse a soltarla es que termina causando su propio fin.



Conclusiones

Hoy en día existe una tendencia a rechazar lo tradicional, en la era digital el foco está en el progreso y la innovación. Al estar rodeados por estas ideas, es sencillo olvidar que todo progreso parte de lo que existía antes; este ha sido uno de los propósitos de este trabajo: encontrar lo que aún vive de lo clásico en una forma de arte teatral contemporánea, mostrando cómo las obras teatrales de la actualidad aún se basan en estructuras antiguas.

Al llegar al final de este viaje hemos podido ver cómo *Hamilton* contiene una estructura trágica en su trama. Por la extensión y los detalles que plantea la obra, creemos, sin embargo, que la obra plantea dos viajes de héroes. Uno por acto. El primer acto es un viaje del héroe más tradicional, en el que el héroe regresa triunfante a la nueva estabilidad después de haber sido cambiado por su viaje.

Sin embargo, al rechazar esta estabilidad por la oportunidad de seguir subiendo de estatus, Hamilton comete su primer error trágico. Debido a esto, en el segundo acto, el héroe se embarca en un nuevo viaje que esta vez lo lleva a su perdición, en esta oportunidad, las etapas del monomito lo van llevando por las fases de la tragedia, convirtiendo el segundo acto en un viaje trágico hacia la muerte del héroe.

Esto se logra al formar una armonía entre estas dos estructuras, los errores trágicos de Hamilton son el ‘llamado a la aventura’ que no debió responder, y estos se unen y culminan al final de las ‘pruebas del héroe’, con Hamilton teniendo su momento de ‘hybris’ en la ‘preparación para la prueba suprema’. La ‘peripecia’ toma el lugar de ‘la prueba suprema’, por lo que la ‘anagnórisis’ y el ‘pathos’ son sus ‘recompensas’, o, en este caso, sus consecuencias. En el ‘conflicto final’, Hamilton llega a tener su ‘epifanía’ y acepta su destino trágico, dándole fin a su viaje y dejando a los demás personajes para recoger las piezas en el ‘regreso a la estabilidad’.

Con esta información, se puede concluir que el musical *Hamilton* es efectivamente una obra trágica y, al ser uno de los musicales más populares e influyentes de los últimos años, esto nos muestra que la tragedia aún puede ocupar un lugar en la escena teatral contemporánea. En su base, la tragedia trata de los errores del ser humano, errores que cualquiera puede cometer, la ambición que termina causando la perdición de Hamilton es algo a lo que todos somos vulnerables, y mientras las personas sigan siendo capaces de errar, la tragedia seguirá siendo relevante. Este género nos muestra el peligro de nuestros actos y de nuestras pasiones, nos recuerda que el exceso nos lleva a caer, tal como ocurre con cualquier héroe trágico. Si bien este género ha cambiado con el paso de los siglos, su esencia sigue siendo la misma. Hamilton tiene que cometer un error trágico, caer, sufrir y comprender cómo llego a su destino trágico.

Pasando a las partes cualitativas, a pesar de su antigüedad, su presencia aún puede verse en esta obra, al tener una trama clara y bien construida, contar con personajes cuyo carácter y pensamiento está plasmado en sus acciones y sus canciones, y, desde un lado más técnico, al haber un gran trabajo y construcción en la dicción, melodía y espectáculo, algo crucial para una obra de teatro musical. Por otro lado, las partes cuantitativas están aún más alejadas de nuestra realidad, ya que ya no suele haber un coro en el teatro contemporáneo. Sin embargo, en *Hamilton*, un musical con ensamble, estas partes ayudan a separar estructuralmente las partes de la obra, diferenciando el inicio, nudo y desenlace, y orientando a la audiencia a lo largo del viaje.

Lo que más ha cambiado en este género es que es más flexible en el tipo de historias que puede contar, ya que no se limita a un héroe de estado social noble, ni está suscrito a la idea del destino. Esto, en mi opinión, no solo hace más accesible el género, sino también amplifica el factor trágico. Al hablar de personajes más cercanos a la audiencia que no están destinados a la perdición, sino que ellos mismos causan su fin, sin interferencia divina

alguna, el efecto de pena o temor que viene de la catarsis es más fuerte para el público, ya que la situación es más real y auto infligida.

Otro aspecto que ha cambiado en la tragedia es la función de la catarsis, al existir la posibilidad de que esta sea utilizada como una herramienta para el cambio social. *Hamilton* nos invita a pensar en legados, y uno de los legados de la obra es que nos hace ver que la historia de nuestro pasado puede ser contada por personas de diferentes orígenes étnicos o culturales. Al elegir utilizar un elenco racialmente diverso y poner la inmigración en el centro de su historia, *Hamilton* puso en escena temas sociales relevantes para la sociedad contemporánea, confrontando a la audiencia con su propia realidad y pidiéndoles que reflexionen al respecto.

Este es el poder que puede tener la tragedia hoy en día, contar historias que realmente toquen a sus públicos, fomentando un cambio social positivo, mientras, a la vez, advirtiéndoles de los peligros del exceso. El teatro desde siempre ha sido un instrumento de cambio, sea político o social, está en las manos de aquellos que nos dedicamos a este arte el darles a las masas los mensajes que necesitamos que escuchen, al final del día, como Washington le dijo a Hamilton, la historia nos está mirando.



Referencias Bibliográficas

Aristóteles. (2004). *La poética*. Editorial Leviatán.

Afsar, A., Go, R., Harriman, J., Lawson, L., Narayan, S. (2018). First Burn [Canción]. En *First Burn [Single]*, Atlantic Records.

<https://open.spotify.com/track/1A2gifkaEngunqZAFHUS0j>

Bejel, E. (1978). Bodas de sangre y la estructura dramática. *Thesaurus*, 33, 309-316.

<https://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/rth/article/view/1434>

Boas, G. (1955). The evolution of the tragic hero. *The Carleton Drama Review*, 1, 5-21.

<https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/1124612>

Campbell, J. (2023). *Hamilton (musical)*. Salem Press Encyclopedia.

<https://eds-p-ebshost-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/eds/detail/detail?vid=0&sid=956c15c1-f4e6-4289-9fac-543538a1a4c9%40redis&bdata=Jmxhbm9ZXMmc2l0ZT11ZHMtbG12ZS5zY29wZT1zaXRl#AN=146920880&db=ers>

Castaldy, D. (2023). *Poetics by Aristotle*. Salem Press Encyclopedia of Literature.

<https://research-ebshost-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/c/d6owsy/viewer/html/ip3zysa3bj?auth-callid=eed9425e-dd60-9d99-bf3f-751298005368>

Chernow, R. (2004). *Alexander Hamilton*. Penguin Books.

Eliassen, M. (2022). *American dream (ethos)*. Salem Press Encyclopedia.

<https://eds-p-ebshost-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/eds/detail/detail?vid=0&sid=98296c62-d0ad-46be-8d1d-82fb29e651da%40redis&bdata=Jmxhbm9ZXMmc2l0ZT11ZHMtbG12ZS5zY29wZT1zaXRl#AN=94895754&db=ers>

Finkelman, P. (2021). *Alexander Hamilton*. Salem Press Biographical Encyclopedia.

<https://eds-p-ebshost-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/eds/detail/detail?vid=0&sid=bf913870-4cb0-49ce-847d-92da3b177854%40redis&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT11ZHMtbG12ZSZzY29wZT1zaXRl#AN=88827849&db=ers>

Freeman, J. (2017). Will the real Alexander Hamilton please stand up? *Journal of the Early Republic*, 37, 255-262.

https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/90006296?searchText=&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dmusical%2Btheatre&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&searchKey=&refreqid=fastly-default%3Aa932f8fad8d81cf0bec1a5ff91763712

Golden, L. (1976). Toward a definition of tragedy. *The Classical Journal*, 72, 21-33.

https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/3296879?searchText=&searchUri=&ab_segments=&searchKey=&refreqid=fastly-default%3Aabf2c3acb416d6856fa9b5e83605369f

Greene, J. (2022). *Catharsis*. Salem Press Encyclopedia.

<https://research-ebshost-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/c/d6owsy/viewer/html/vb2tml3v4z>

Harbert, E. (2018). Hamilton and history musicals. *American Music*, 36, 412–428.

https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/pdf/10.5406/americanmusic.36.4.0412.pdf?refreqid=excelsior%3A5f9e5a0814d005e34cc21e3a46a930f1&ab_segments=&origin=

Kail, T. (Dir.). (2020). *Hamilton* [Película]. Walt Disney Pictures.

- Kajikawa, L. (2018). "Young, scrappy, and hungry": Hamilton, hip hop, and race. *American Music*, 36, 467-486.
- https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/10.5406/americanmusic.36.4.0467?searchText=&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dmusical%2Btheatre&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&searchKey=&refreqid=fastly-default%3A4474aced161c78c8ab35e526541e3e1e
- Kenrick, J. (2008). *Musical theatre: A history*. The Continuum International Publishing Group.
- Lehmann, H. (2017). *Tragedia y teatro dramático*. Paso de Gato.
- McCarter J., Miranda, L. (2016). *Hamilton: the revolution*. Grand Central Publishing.
- Miller, A. (1949, 27 de febrero). Tragedy and the common man. *The New York Times*.
- <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-common.html#:~:text=In%20fact%2C%20it%20is%20the,of%20tragedy%20and%20its%20lesson.>
- Nadzeika, B. (2017). A revolutionary love story: Alexander Hamilton and Elizabeth Schuyler (and Elizabeth's ruffled cap). *Piecework*, 25, 16-20.
- <https://web-s-ebsohost-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/ehost/detail/detail?vid=0&sid=e6b3b8e6-4ee9-4591-8422-9afad8cf8212%40redis&bdata=Jmxhbmc9ZXMMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZI#AN=122341916&db=asu>
- Real Academia Española. (s.f.). Tragedia. En *Diccionario de la lengua española*.
- Recuperado en 22 de setiembre de 2023, de <https://dle.rae.es/tragedia>

- Rohland, L. (2023). *Tragedy (literature)*. Salem Press Encyclopedia of Literature.
<https://research-ebSCO-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/c/d6owsy/viewer/html/ctlxsocrqj>
- Ruth, M. (2022). *Free will*. Salem Press Encyclopedia.
<https://research-ebSCO-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/c/d6owsy/viewer/html/glx5xylyn5>
- Sheposh, R. (2023). *Fate*. Salem Press Encyclopedia.
<https://research-ebSCO-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/c/d6owsy/viewer/html/bczx7z5ms5>
- Sheposh, R. (2023). *Tragic hero*. Salem Press Encyclopedia.
<https://research-ebSCO-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/c/d6owsy/viewer/html/wbm4gri62j>
- Steiner, G. (1980). *The death of tragedy*. Oxford University Press.
- Vallès-Botey, T. (2018). La tragedia hoy: Dos reescrituras contemporáneas del mito de Antígona. *Revista de Letras*, 58, 157-164.
<https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/26757486>
- Weiner, A. (1980). The function of the Greek tragic chorus. *Theatre Journal*, 32, 205-212.
<https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/3207113?seq=1>
- Williams, R. (2006). *Modern tragedy*. Broadview Encore Editions.
- Woolford, J. (2012). *How musicals work and how to write your own*. Nick Hern Books.