

Marius de Zayas, Martín Luis Guzmán y José Juan Tablada: La construcción literaria de la metrópoli americana

Marco Antonio Martínez
The Pennsylvania State University

Resumen: Este ensayo analiza la construcción literaria de la ciudad de Nueva York en tres escritores mexicanos, Marius de Zayas, Martín Luis Guzmán y José Juan Tablada, entre 1909 y 1928. En sus crónicas y artículos inscriben y analizan la experiencia en la metrópoli moderna americana, a la vez que presentan una visión alterna y crítica de la sociedad norteamericana. De manera particular, se estudian las formas y mecanismos de construcción de la ciudad, el valor simbólico que le otorgan, así como la función del intelectual como informante.

Palabras clave: Nueva York – Imaginarios urbanos – Construcción simbólica – Traducción – Marius de Zayas – Martín Luis Guzmán – José Juan Tablada.

Introducción

Entre 1907 y 1935 los mexicanos Marius de Zayas, Martín Luis Guzmán y José Juan Tablada se vieron forzados a vivir en Nueva York. Durante ese tiempo fueron testigos del proceso de consolidación de Nueva York como el centro del arte y el comercio mundial, así como la transformación de una sociedad tradicional a una cosmopolita. De distinta manera, para los tres la experiencia en la metrópoli americana moderna fue el atelier de creación de un vasto corpus literario que circuló, mayoritariamente, en forma de crónica en periódicos y revistas de México, América Latina y Estados Unidos. En ellas construyen y traducen la vida en la ciudad, sus espacios y personajes para el lector latinoamericano. La cotidianidad neoyorquina proporciona a de Zayas, Guzmán y Tablada los elementos para pensar Estados Unidos desde el entusiasmo por lo novedoso y nunca antes visto, hasta la desilusión por las contradicciones sociales generadas en su interior.

Este trabajo es parte de un proyecto mayor en torno a la forma en que intelectuales y artistas mexicanos inscriben y traducen—en el sentido más amplio de la palabra— la ciudad de Nueva York para sí y para sus lectores. Específicamente, se analizan las formas y mecanismos de construcción simbólica de Nueva York en la producción literaria de Marius de Zayas, Martín Luis Guzmán y José Juan Tablada. Las

preguntas que guían este ensayo son ¿cómo transmiten la experiencia de la urbe moderna americana? ¿qué valor simbólico le otorgan a la ciudad? ¿qué importancia le otorgan para el lector mexicano? Para de Zayas la crónica tiene una función informativa y documental; en ella traduce la ciudad y sus prácticas, desarticula estereotipos y señala sus contradicciones sociales. Por su parte, a Guzmán Nueva York le provee tanto la posibilidad de analizar comparativamente la realidad mexicana *vis a vis* la estadounidense; a la vez, descubre los espacios donde se revelan la permanencia de prácticas premodernas en el corazón de la modernidad. Finalmente, Tablada expone las porosidades y fisuras de una sociedad basada en la idea de excepcionalísimo, donde la imposición de políticas puritanas genera el quiebre de la ley lo cual socava el mito fundacional de excepcionalidad norteamericana. El trabajo de estos tres autores proveyó al lector mexicano, y latinoamericano, elementos para entender críticamente el desarrollo social de la ciudad que se convirtió en el centro financiero y cultural del siglo XX.

Nueva York en español

Desde inicio del siglo XIX Nueva York estableció dos tipos de relación con América Latina, por una parte, funcionó como un destino importante para revolucionarios y políticos latinoamericanos y españoles en busca de apoyo económico y político. Estos incluían “disaffected liberals, socialist and anarcho-syndicalists from Spain and Latin America. [...] alienated labor leaders, writers, poets, artists, teachers, and intellectuals” (Haslip-Viera 35). Por otra parte, la ciudad fue el centro diplomático y financiero entre las nuevas repúblicas del sur y los Estados Unidos; lugar donde se crearon relaciones comerciales, financieras y diplomáticas. Hacia la segunda mitad del siglo XIX la comunidad de origen latinoamericano comenzó a diversificarse con la llegada de trabajadores a las fábricas de tabaco y el sector de servicios. El crecimiento demográfico, económico y político generó un público que demandaba periódicos y revistas en español. Entre otros, destacan *Patria*, fundado en 1892 por José Martí, *La Verdad*, *La Voz de América*, *El Porvenir*, *El Cronista*, *El Demócrata de Nueva York* y *El Independiente*. A grandes rasgos, los temas principales giraban en torno a la independencia de Cuba y Puerto Rico, las relaciones entre Estados Unidos y España y la política y cultura de América Latina. Ocasionalmente, en sus páginas aparecieron colaboraciones especiales de intelectuales que visitaban o pasaban por la ciudad. Si bien muchas de estas publicaciones tuvieron una vida efímera, abastecieron la demanda de un creciente campo cultural en español.

En el siglo XX la escena cultural hispanoamericana se vio estimulada con la creación en 1904 de la Hispanic Society of America, la cual patrocinó traducciones y estancias de escritores hispanoamericanos en la ciudad. Durante estos años, diferentes intelectuales latinoamericanos trabajaron en los consulados y embajadas, donde organizaron conferencias e invitaron a escritores y artistas a la ciudad. Igualmente, el desarrollo del sistema internacional de telegrafía inalámbrica generó que periódicos de toda la región enviaran corresponsales. Es en esta misma época en que diversas

universidades comenzaron a desarrollar departamentos de estudios enfocados en la región en los que trabajaron y/o estudiaron intelectuales hispanoamericanos. Con el tiempo, la importancia de Nueva York con América Latina y el Caribe Hispano siguió creciendo hasta el grado en que “every critical stage of the conflicting relationship between the U.S. and Latin America can be linked with New York” (Remeseira 2). La importancia que adquirió la ciudad generó la necesidad de informar sobre ella, interrogarla y explicarla al lector latinoamericano y caribeño¹.

Marius de Zayas: Nueva York en 14 entregas

La salida de Marius de Zayas de México fue resultado de la vida política de su padre, Rafael de Zayas Enríquez, quien entre 1871 y 1906 trabajó para el gobierno de Porfirio Díaz. Sin embargo, luego de varias decepciones políticas y personales en noviembre de 1906 se expatrió con toda su familia en Nueva York “con la firme intención” de no regresar a México “mientras dure esa administración” (Saborit, 2004 118). Como parte de la élite porfirista, los de Zayas habían vivido en Nueva York en dos ocasiones anteriores, la primera en 1863 “en gran intimidad con la familia de Benito Juárez”, y la segunda de 1899 a 1900 (Saborit 2008, 29-33). En el otoño de 1906, Marius de Zayas llegó a la ciudad donde comenzó a trabajar como caricaturista para el periódico *New York Evening World*, “[d]epicting personalities of the day with great verve and humor” (Bohn 434). Rápidamente se relacionó con la escena cultural local, en 1909 Alfred Stiglitz organiza la primera exposición de dibujos de de Zayas en la galería “291” y en diciembre de ese mismo año comenzó a escribir crónicas de temática neoyorquina para la revista *América*². En 1910 y 1913 de Zayas tuvo dos exposiciones individuales de su obra gráfica y colaboró como crítico de arte en la revista *Camera Work*. Entre 1910 y 1911 viajó a Europa donde fungió como agente artístico para “291” y continuó escribiendo crónicas, hora sobre París. De regreso en Nueva York, en 1915 inauguró la “Modern Gallery” y en 1919 la “de Zayas Gallery”, escribió los libros *A study of the Modern Evolution of Plastic Form* (1913) y *African Negro Art* (1916). Es importante destacar que la crítica en torno al trabajo de Marius de Zayas se ha centrado mayoritariamente en sus actividades como corredor, coleccionista e historiador de arte (Turrill 62), o como caricaturista (Aurrecoechea, Bailey;

¹ Por mucho, el proceso de informar sobre la realidad neoyorquina no nació al inicio del siglo XX, baste recordar la crónica neoyorquina que publicó José Martí entre 1881 y 1885. En el caso mexicano el *Viaje a los Estados Unidos de Norteamérica* (1834) de Lorenzo de Zavala inaugura este género. En 1873 José Rivera y Río publicó *Los dramas de Nueva York* la cual es la única novela mexicana situada en la metrópoli nortea. Al final del siglo, en 1898 Justo Sierra publicó *En tierra yankee* donde narra su visita a Nueva York y otras ciudades norteamericanas.

² *América* fue fundada en 1908 por Rafael de Zayas y tuvo un tiraje de 25 mil ejemplares mensuales, su larga cartera de publicidad le aseguró el envío a las principales ciudades de América Latina. Editorialmente defendía la causa del pan-hispanismo y estaba “consagrada á convertir en realidad todo lo que su nombre implica: Libertad, Educación, Progreso” (*América* A11).

Saborit). Por el contrario, su producción literaria y crítica de arte en español solo comenzó a generar interés luego de la publicación del libro *Marius de Zayas. Cónicas y ensayos*, editado por Eduardo Saborit en 2006. Esto revela un modelo académico vertical de transmisión de saberes, que valora a intelectuales y artistas en tanto y en cuanto su relación con las metrópolis culturales.

En diciembre de 1909 salió publicada la primera de catorce crónicas neoyorquinas de de Zayas. En ellas abordó una gran variedad de temas, tales como la vida nocturna, los teatros, la ópera, el clima, la moda (especialmente la femenina), el transporte público, las temporadas de veraneo, el turismo, entre otros. Cabe destacar que la crónica fue la primera incursión de de Zayas dentro del campo literario, en ellas trató de entender y descifrar la ciudad para el lector latinoamericano, clase media alta, lector de *América*. Las crónicas neoyorquinas de de Zayas tienen una función tanto informativa, puesto que documentan los espacios de la ciudad, así como de reflexión sobre las prácticas que se gestaban en ellos. Esto lo logra por medio de un sistema de aproximación y exclusión; desarticula el lugar común a partir de su propia experiencia. Así, el cronista se posiciona como autoridad ante su lector puesto que conoce y domina la vida en la ciudad.

En la crónica “La Noche”, publicada en marzo de 1910, el cronista se pregunta “¿Qué cosa es Nueva York? ¿Cómo es Nueva York? Buen premio podría ofrecerse a la persona de tal ingenio que fuese capaz de contestar tales preguntas, las que, más que preguntas, antojásemme enigmas” (de Zayas 173). El cronista trata de encontrar la esencia de la ciudad, para ello recurre a lo conocido, como el mercantilismo, la variedad étnica, la muchedumbre, el espectáculo, el escándalo, el trabajo imparable, los que descarta por superficiales, para eliminarlo. Propone “la verdad es que todos tienen razón, hasta cierto punto, pues la Imperial Ciudad es un compuesto de cuantos elementos se conocen; elementos que están sumados, y no combinados, y de allí resulta que Nueva York sea una metrópoli *sui generis*, caracterizada por su falta de carácter definido” (173). Si la ciudad es la suma de elementos esto llevaría a pensarla como la consagración del *American melting-pot*. Esta idea se popularizó en 1908 con el musical *The Melting Pot* del escritor Israel Zangwill, que narra la historia de un amor imposible entre David, un joven judío, quien se enamora de Vera, una mujer cristiana ortodoxa. Las rencillas étnico-religiosas que los separan solo podrían ser superadas en Estados Unidos, donde el *melting pot* social hace que inmigrantes de todo el mundo puedan convivir convirtiéndose en “Americans”. La idea del *melting pot* propone una sociedad multicultural pero homogénea. Sin embargo, también funcionó como un dispositivo social encaminado a ““Americanize” immigrants by causing them to lose as much of their distinctive ethnic identity as possible and to adopt Anglo-American culture” (Cruz and Berson 80). El sueño del *American melting-pot* es desarticulado por el cronista puesto que la ciudad, metáfora de la nación, es suma de elementos que se añaden de manera exponencial pero no se combinan, las diferentes realidades coexisten, pero no se mezclan. El sueño de convivencia y asimilación étnica-cultural no se ve reflejada en las prácticas urbanas.

De Zayas recorre diversos puntos de la ciudad y sus alrededores, regresando al mismo sitio en diferentes días y horas; así observa “estúdiense Wall Street antes de las nueve de la mañana y dígame si es el mismo que aparece desde las nueve á las tres de la tarde, y si éste tiene semejanza con el de las nueve de la noche; y si quien lo ha conocido en sábado, y se ha asombrado ante aquel pandemónium, lo reconoce el domingo, convertido en un cementerio de aldea, por lo silencioso y desierto” (173). Divergente de la mirada panóptica, de Zayas no busca identificar ni definir una tipología de sujetos o una topografía urbana específica. Por el contrario, deambula entre lo impredecible de cada espacio, transeúntes y prácticas y, semejante al *flâneur* de Baudelaire, admite a la muchedumbre y al espacio como algo inabarcable y en constante transformación; como un lugar poblado donde “nadie está del todo claro para el otro y nadie es para otro enteramente impenetrable” (Benjamin, *Illuminations* 164). Nueva York se presenta entonces como un lugar de múltiples contactos y no de relaciones, de coexistencia y no de complemento, de tránsito temporal más que de incorporación social.

De Zayas escribe para un lector de clase media empresarial cosmopolita latinoamericano para quien va dirigida *América*; es por ello que confecciona la crónica a partir de la contraposición de imágenes que le son familiares a sus lectores con sus observaciones y experiencia. Como señala Sylvia Molloy “[t]oda escritura de viaje cuenta con conocimientos previos, cuenta además con una complicidad entre el narrador y el lector, en la que el primero hace inteligible el espacio narrado mediante una serie de maniobras que remiten a códigos compartidos” (189). Así explica que “[e]l Nueva York diurno es una ciudad hermosa, pero no compite con París, por más que se diga. El Nueva York nocturno es una ciudad en cantada y encantadora, única, especie de fantasía superior á cuanto podemos encontrar en las Mil y Una Noches” (173). París funciona como filtro para construir Nueva York, la comparación entre ambas ciudades aprovecha el referente cultural decimonónico por excelencia. París moderna y europea, capital cultural del siglo XIX, *vis a vis* la naciente Nueva York, moderna y americana. En la enunciación el cronista se posiciona como autoridad—deja que se infiera que domina ambos sitios—, a la vez que visualiza lo que otros no pueden ver.

“La noche”, título de la crónica, es donde el cronista encuentra la esencia de la ciudad. El reconocimiento de la singularidad y variedad de las prácticas nocturnas neoyorquinas se debe a que en ese momento Nueva York contaba el mayor sistema de iluminación eléctrica el planeta. Para explicarlo, el cronista se mueve desde el atardecer hasta el amanecer e insta a que “[e]l que quiera contemplar un espectáculo inenarrable, que suba a una de las altas torres de la ciudad, como la del Metropolitan, y desde allí contemple el asombroso panorama que se extiende a sus pies” (173). Y la lista continúa con las vistas nocturnas desde los puentes, los *ferry-boats*, los *steam-boats*, los yates o New Jersey. La energía eléctrica posibilita las funciones nocturnas de los teatros, los restaurantes, cafés y fondas, la transportación y la publicidad de los almacenes. El exceso energético provee tanto las condiciones para el dispendio económico nocturno en teatros y restaurantes; así como los espacios donde “se reúnen los desamparados, los desprovistos

de casa y de hogaza, formando largas filas que parecen interminables, transidos de frío, desfallecidos por el cansancio, aniquilados por el hambre, no del día sino acumulada durante mucho tiempo y que tal parece que nunca ha sido totalmente satisfecha [...] En esa masa de sombra no encuentro ni una chispa de luz” (176). El cronista lleva al lector hasta los recovecos nocturnos, donde habitan aquellos que los órganos de control procuran invisibilizar durante el día, donde los excluidos del despilfarro reciben las sobras de la plusvalía. Al final, el amanecer apaga el alumbrado eléctrico y relega a la oscuridad al desamparado, así “la Ciudad Imperial comienza a palidecer [ante el viejo París]” (176).

En todas sus crónicas de Zayas incluyó caricaturas o ilustraciones que dialogan con los textos haciendo uso de diferentes recursos estilísticos³. La imagen que aparece en la página 174 (imagen 1) muestra la fila de hombres recibiendo comida en la calle; todos ellos con caras de ansiedad o desesperación, abrigos, zapatos pantalones y sombreros desgastados. En contraposición, en la siguiente página (imagen 2) aparece el interior de un restaurante de lujo, donde los comensales visten a la moda con esmoquin, sombreros, vestidos largos, están sentados en mesas con iluminación individual y son atendidos por camareros. Ambas imágenes siguen un estilo realista, sin embargo, la primera recurre a un trazo grueso y saturado, donde sujetos y sombras se mezclan y representa el espacio en que habitan aquellos que “[n]o tienen esperanzas ni desesperación; no tienen más que hambre, un hambre sorda, que embrutece, que desanima, que mata” (176). Por el contrario, la segunda mantiene un trazo suave que posibilita el reconocimiento social; dentro de la saturación del restaurante se reconocen las diferencias entre el servicio y los comensales. Sitios donde se “aglomeran las gentes que van á comer sin hambre, y á beber sin sed; gastando sumas más ó menos cuantiosas” (176). Si bien la propuesta visual resulta bastante obvia, y está lejos de la abstracción y experimentación usada en otras crónicas, la inclusión de este tipo de materiales deja ver la preocupación de de Zayas por proporcionar al lector la mayor cantidad de recursos con los que visualicen la vida neoyorquina.

³ El trabajo temprano de caricatura de de Zayas mantiene un estilo realista combinado con la distorsión propia del género; posteriormente, hacia 1913, comenzó a experimentar con nuevas formas desarrollando un estilo abstracto y produciendo caligramas (Bohn 435, Hernández 2013).



Martín Luís Guzmán: México, A orillas del Hudson

A diferencia de Marius de Zayas, debido a su participación en la política mexicana, en 1914 Martín Luis Guzmán salió de México para exiliarse primero en Estados Unidos y posteriormente en Europa. Durante 1915 vivió en Madrid y en 1916 regresó a Nueva York donde fundó un “Book Department”, en el número 42 de Broadway, retoma su labor como articulista en *La Revista Universal* y funge como director de *El Gráfico*, ambos publicados en español en Manhattan” (Torres 113, Ramírez 51). En 1919 regresó a México donde trabajó para el gobierno y en 1920 publicó *A orillas del Hudson*, donde recopila algunos textos que publicó en Nueva York. El libro se divide en cuatro secciones: “Ensayos y poemas”, “Crítica”, “Política” y “Varia”, sin embargo, los textos no aparecen fechados; lo que lleva a pensar que fueron ordenados en algún momento por el propio autor, o algún editor externo. La carencia de una cronología impide conocer el orden de su producción neoyorquina, sin embargo, facilita conocer la intención de la obra posterior de Guzmán: cifrar y descifrar. Sintetizar e interpretar hechos, circunstancias y personajes,

obteniendo de ellos la clave para los lectores; así como la transformación de la historia en bruto en versiones literarias. Precisamente, en muchos de los textos se examina la vida política mexicana comparándola, o a contrapelo, con la actualidad neoyorquina. Desde la Gran Manzana, Guzmán analiza la naturaleza de sus compatriotas y los signos fundamentales que han determinado el desarrollo cultural y político de México. En el exilio neoyorquino la escritura funciona como un doble mecanismo de sobrevivencia—económica y emocional—desde donde mitigar tanto la pérdida del terruño como de participación política.

Aunque no aparece la fuente original de publicación, la tercera sección del libro inicia con el artículo “La política mexicana”. En él Guzmán intenta descifrar y ordenar las prácticas de aquellos que intervienen en los asuntos públicos, explica:

Vista desde lejos por un mexicano, y a la luz de lo que acontece en otros países, la vida pública de México se presenta con perfiles enteramente definidos y claros. Falso que sea un país tan absurdo como suelen creer algunos de sus hijos, o tan inexplicable y misterioso como a menudo aseguran los extranjeros. Todo lo contrario, la política de México parece, desde aquí, desenvolverse sobre un plano que no por ser muy peculiar está exento de lógica (91).

Su nacionalidad y su conocida carrera política posicionan a Guzmán como autoridad ante su lector, el público hispano que vivía en Nueva York. La distancia geográfica le provee el espacio de reflexión para descifrar la lógica interna de la política mexicana. Así, Guzmán desarrolla una teoría política y sociológica que resume en tres puntos, primero, el engolosinamiento de los políticos con el poder, “resulta muy natural que los hombres de mando que en México profesan la política pretendan llegar sin tardanza al gobierno y mantenerse en su puesto perpetuamente” (91-92). Segundo, las armas como único medio de disidencia, “la sedición, pues, y el levantamiento, y el motín, no son, en México, signos necesarios de inmoralidad . . . sino la forma habitual en que casi todos los políticos mexicanos de la oposición expresan su desacuerdo” (92). Tercero, el caudillismo militar y no intelectual, “de nada se ufanan tanto los intelectuales mexicanos como de su indiferencia por las cuestiones políticas” (33). De esta forma sintetiza las prácticas en las que se desarrolla la cultura política mexicana, mismas que lo llevaron a dejar el país.

El análisis razonado y sereno, el cifrar y descifrar la política mexicana, se desvanece ante la experiencia del exilio. En el artículo “México y los Estados Unidos” Guzmán señala que los procesos históricos y sociales particulares han generado dos países diferentes, pero no por ello incompatibles. Por un lado “una nación grande, rica, fuerte, bien organizada, bien gobernada [Estados Unidos]” y, por otro lado, una “que si no es chica por sus recursos naturales es socialmente pobre, débil, mal organizada, mal educada, mal gobernada, y susceptible y temerosa [México]” (95). No obstante, la disparidad, plantea que la geografía compartida impone la interdependencia y colaboración, la que se

logrará “cuando exista en los Estados Unidos un sentir popular semejante al sentir oficial iniciado por el presidente Wilson” (96). El que Guzmán vea a Woodrow Wilson como una figura clave para mejorar la relación bilateral no es fortuito. En 1914 la administración Wilson (1914-1921) se negó a reconocer al gobierno de Victoriano Huerta por haber surgido de un golpe de estado; posteriormente tropas norteamericanas desembarcaron en Veracruz demandando elecciones democráticas. La simpatía de Guzmán por Wilson lo ciega ante las políticas intervencionistas que implementó en América Latina y el Caribe, como la invasión de Nicaragua, Haití, República Dominicana y Cuba. Para Guzmán, la condena al golpe de estado que lo llevó al exilio sobrepasa el establecer cualquier otra alianza con los países de la región.

El pensamiento intelectual de Guzmán va más allá de la reflexión política; en la sección “Poemas y ensayos”, se encuentra la crónica “Muertos venturosos”. En ella describe una pequeña iglesia que, a pesar de los cambios en el paisaje del lugar, permanece a la entrada de Wall Street. Por medio de la descripción del sitio, el cronista señala las diferencias y contradicciones de este lugar dentro de la lógica espacial y conceptual del centro financiero de la ciudad. Además, esta historia funciona como un pie forzado para reflexionar sobre las dinámicas y diálogos que se establecen en un microcosmos urbano; diálogo entre lo sagrado y lo profano, entre lo espiritual y lo material.

La narración comienza ubicándonos espacialmente en un punto específico de la ciudad y entendiendo su importancia:

Hay a la entrada de Wall Street una iglesia no muy grande, moderna, anterior a 1850, y solo digna de mención por sus puertas de bronce y su retablo. Hay en torno a la iglesia un cementerio, cementerio pequeño, insignificante, sólo notable por su rara ubicación y porque en él descansan los restos de Robert Fulton y Alexander Hamilton (37).

En ese punto, cruce de historia, religión y finanzas,⁴ la mirada del narrador se detiene para contemplar a una mujer que pasea al medio día entre las tumbas anónimas del cementerio. El narrador accede a la escena mirando desde “las ventanas del Trinity Building”, específicamente desde “el piso vigésimo nono de mi arañacielos” (37). Esta mirada y experiencia es la misma ante la cual, setenta años después, reflexionará Michael De Certeau en la cima del World Trade Center; donde “[h]is elevation transfigures him in to a voyeur. It puts him at a distance. It transforms the bewitching word by which one was “possessed” into a text that lies before one’s eyes” (92). La nueva urbe moderna americana, con sus rascacielos y altos edificios de apartamentos, hace del narrador un *voyeur* que, a diferencia del *flâneur* decimonónico que se perdía entre bulevares y multitudes,

⁴ La iglesia y el cementerio a que hace referencia es la Trinity Church que fue construida en 1698 en el número 74 de Trinity Place, entre Broadway y Wall Street, en el centro del Distrito Financiero. Actualmente estos edificios aún se encuentran en pie.

mira inquisitivamente desde una distancia aséptica, lejos de la muchedumbre; la experiencia de conocer a través de la ventana en soledad. El mirar desde la distancia permite retener la singularidad del intelectual separándose de lo que percibe como una masa anónima. En la crónica “Entre el cielo y la tierra”, esta tensión entre el intelectual que observa y la masa que es objeto de estudio se intensifica. En ella el cronista mira desde las alturas el *skyline* de la ciudad e imagina lo que podría encontrar si saltara por la ventana:

de pronto nos hallaríamos en medio de un torbellino humano acongojado y afanoso, doblegado por la fatiga, movido por los impulsos más ajenos del juego. La felicidad vista arriba se transformaría en el impaciente apresuramiento de abajo; la ligereza, en pesadez, dominada por el esfuerzo y el dolor; el suave caminar, en desdoblamiento incontenible; el silencio, en estrépito; la blandura en tosquedad. Los grupos que antes parecían deambular libremente, se tornarían ahora multitudes lanzadas desde el fondo hosco de las calles; y, al pasar nosotros a su lado, leeríamos en los transeúntes, tras la frialdad de los rostros descompuestos, el estrago de un profundo jadeo (45).

El uso del “nosotros” establece una relación entre el narrador y el lector a partir de la que se identifican fuera de la dinámica que impera en la ciudad. Así, el “nosotros” convida a la comunión entre los que comparten la mirada del Guzmán, mirada desde lo alto, aquellos que mantienen recelo con la masa “fría y descompuesta”. En este sentido, podemos entender que dentro del proyecto literario de Guzmán existe un relato crítico de Nueva York que se puede ver sintetizado en el cementerio en medio de Wall Street.

De regreso a “Muertos Venturosos” es importante preguntarse, ¿cuál es la importancia de la iglesia con su cementerio en el medio de Wall Street? ¿Quiénes son los protagonistas de este relato? ¿Qué se logra con esta ubicación y percepción del relato? En esta historia resaltan los residuos de distintas épocas, los espacios que se resisten a ser modificados ya sean por tradición o necesidad; la iglesia y su cementerio. Es la mirada de quien viene de fuera, el extranjero que aprende la ciudad y sus prácticas pero que no se reconoce en ellas, quien se fija en los residuos incongruentes de la lógica urbana de Wall Street.

A diferencia de París, donde calles y bulevares no han modificado su traza en siglos, una de las características de Nueva York es la transformación constante del paisaje. En medio de este ecosistema urbano, la pequeña iglesia con su cementerio pareciera ser un espacio de resistencia. Sin embargo, las dinámicas del capitalismo, del mercado de valores y la producción en serie imparable, se filtran al subsuelo de las tumbas y hace de los muertos nuevamente trabajadores; el obrero que nunca deja de producir. Así:

cuando la noche llega; cuando en los contornos corre el último cerrojo de la última caja fuerte; cuando se ha desvanecido la multitud y la oscuridad y la soledad hace de los ruidos ciudadanos voces lejanas de la naturaleza, entonces los muertos se incorporan en sus tumbas y escuchan el tintín prodigioso del tren: pasa el tren, y suena el oro; silba una sirena en el puerto, y suena el oro; bate el viento, y suena el oro; se golpea alguna puerta, cae una ventana, y suena el oro; un terremoto destruye a mil leguas una ciudad, y suena el oro... (37).

La actividad comercial de la zona, la especulación insaciable, han llevado a que se modifique la significación de la vida cotidiana del lugar. La religiosidad y espiritualidad que antes prevalecía por la iglesia se ha visto transformada, el “campo santo ha venido transformándose poco a poco en campo de oro” (32). Para Guzmán en Nueva York la nueva espiritualidad está basada en el “tintín” del oro que habita en las cajas fuertes. No importa lo que ocurra, ni la urgencia de lo que ocurra, el tintineo sigue incluso en las horas muertas.

Además de transformar el espacio que habita, el oro modifica y resignifica las prácticas de las personas que intervienen en su proceso de acumulación perpetua. La acumulación desmedida, producto de la expansión capitalista e industrial, paradójicamente delata a la vez un orden premoderno:

El tropel de los mercaderes y sus esclavos ahoga en afán y ruido la pobre paz del cementerio. . . Porque los mercaderes y sus esclavos, que duermen en lo alto de la ciudad sueñan mientras duermen. . . Y mientras así sueñan lo mercaderes y sus esclavos, el oro suena agitado por oculto poder; y el tintín de los millones mantiene a los muertos suspensos, anhelantes (38).

Es importante distinguir la terminología que usa Guzmán al hablar de las prácticas económicas y comerciales de Wall Street. El uso de los términos “mercaderes” y “esclavos” contradice el vocabulario del capitalismo moderno. Resulta paradójico que, en el centro del comercio mundial, en el corazón del capital, las relaciones sociales mantengan una jerarquía que remite a la esclavitud. La selección de este vocabulario invita a pensar en la Guerra de Secesión, concluida apenas cincuenta años atrás, donde los *yanquis* del norte triunfaron y abolieron las prácticas esclavistas de la economía sureña para imponer un orden económico moderno.

A orillas del Hudson funciona como una radiografía intelectual del exilio neoyorquino de Martín Luis Guzmán. La diversidad temática que presenta se mueve entre lo nacional, lo transnacional y lo local; entre la reflexión social y la creación literaria; entre lo personal y lo colectivo. En Nueva York Guzmán desarrolla una voz literaria melancólica, en ella está la intención por mantenerse como una voz importante en torno

a México. Por otra parte, la experiencia neoyorquina le sirve para reconocer las contradicciones y discrepancias del capitalismo y políticas estadounidenses.

José Juan Tablada: una empresa anti-excepcionalista

Debido a su apoyo al golpe de estado de Victoriano Huerta, el 22 de agosto de 1914 José Juan Tablada dejó la ciudad de México rumbo a La Habana, luego Galveston y finalmente se asentó en Nueva York. Con 42 años de edad, la producción literaria de Tablada era conocida dentro del círculo literario hispano de la ciudad, por ese motivo comenzó a escribir en periódicos y revistas de la comunidad hispana y, posteriormente, para México y otros países de América Latina (Mata 25). En Nueva York Tablada incrementó sus intereses intelectuales; a la creación literaria sumará la difusión y gestión cultural.

Las crónicas neoyorquinas de Tablada presentan una mirada crítica de la sociedad norteamericana en el periodo de entre guerras. Específicamente el momento en que Nueva York se consolidó como el centro del arte y el comercio mundial, y cambiaba rápidamente de una sociedad tradicional a una cosmopolita (Patell 4). Entre la variedad de temas en que el cronista fijó su mirada, se encuentran los cambios en los modos, usos y costumbres de las mujeres, el esplendor y la decadencia de los grandes cabarets, los contrabandistas de alcohol durante los años de la prohibición, los “criminales científicos”, las víctimas comunes, el mundo del espectáculo, científicos y deportistas. Para ello, usa una voz narrativa llena de referencias ligadas a la alta cultura, que contrapone con frases y expresiones en inglés que traduce o explica a su lector.

Contrario a Guzmán, Tablada no se fija en el análisis macroscópico del orden y del gobierno estadounidense, ni trata de encontrar la esencia de la ciudad como de Zayas. Por el contrario, reflexiona en torno a la forma en que las modificaciones en las condiciones sociales, materiales e institucionales son adaptadas a la vida cotidiana; el choque de la moral puritana ante las prácticas de la ciudad moderna. En Estados Unidos la ética protestante y el temperamento puritano fueron la visión de un mundo rural, de pequeños pueblos, mercantil y artesanal (Smith VII). Los años que vivió Tablada en Nueva York están enmarcados por la política de la prohibición de bebidas alcohólicas a nivel nacional bajo la idea de que el alcohol no solo dañaba física sino espiritualmente a las personas; a las mujeres como víctimas de violencia doméstica, a los hombres los imposibilitaba para el trabajo y los alejaba de la Iglesia. En 1917 el congreso norteamericano firmó la Enmienda 18, la cual prohibió toda producción, importación, exportación, venta y transporte de bebidas alcohólicas, ratificada en 1919 y entró en vigor el primer minuto de 1920. Durante los trece años que permaneció vigente el consumo de

alcohol no desapareció, sin embargo, se inventaron todo tipo de mecanismo para fabricar, transportar y vender licor de forma clandestina ⁵.

En la crónica “Los súper-cabarets” Tabalada señala el efecto perverso generado a partir de la prohibición. A manera de oráculo, el texto inicia con una auto referencia: “A raíz de la prohibición alcohólica, hace meses, anuncié en un artículo la muerte del cabaret. . . Hoy el puritanismo, la “ley seca”, cierra en cambio para siempre, las puertas de ese templo pagano que se llama el cabaret” (1922). Aunque lamenta su pérdida, no es el cierre del establecimiento lo que llama su atención; por el contrario, es la adaptación del mercado de la diversión y las prácticas sociales que generó esta política pública. Según el cronista, el antiguo cabaret era un sitio “atemperado en sus exhibiciones, parsimonioso en su sensualidad, discreto en el consumo de bebida y adonde, aún las dueñas o *chaperons* no tenían reparo en llevar a las *girls* casaderas confiadas a su égida protectora” (3). Haciendo caso de la descripción, el cabaret “atemperado”, “parsimonioso” y “discreto” pareciera estar dentro del límite permitido del puritanismo. Sin embargo, en su afán por normar y controlar la Prohibición generó un público que no dudó en transgredir la ley en su búsqueda de diversión. Siguiendo las leyes básicas de la oferta y la demanda del capitalismo es que nace el súper-cabaret; lugar donde “[l]os instintos más imperiosos se desencadenan, las almas civilizadas regresan a las selvas primitivas, en una especie de tregua a las convenciones sociales, y en los rostros sin máscara, más impúdicos por esa misma desnudez, puede leerse el ímpetu licencioso de los carnavales antiguos” (3). Sin embargo, a diferencia del carnaval, que funciona dentro de una lógica específica, tiempos y espacios definidos, la ilegalidad del súper-cabaret lo posiciona fuera de todo control social y lo significa como el cenit de la transgresión y la ilegalidad. En la urbe moderna la imposición del puritanismo rural produce su propio espacio de quiebre, las prácticas sociales urbanas visualizan las porosidades de los códigos morales tradicionales, así como la transformación social que se están experimentando. Tablada se ratifica como testigo y autoridad de lo narrado, puesto que ha vivido este proceso y es quien ha sabido leer, identificar y entender los procesos que han degenerado en estas prácticas. En Tablada no hay una voluntad pedagógica o pose de especialista puesto que no ofrece soluciones o medidas que arreglen la situación.

Además de continuar su proyecto literario, en Nueva York Tablada se auto asignó el trabajo de promotor del arte y política cultural mexicana en Estados Unidos. Uno de sus principales objetivos fue modificar las ideas, prejuicios y estereotipos—racistas y degradantes—que existían sobre México y sus ciudadanos, difundidos por las teorías evolucionistas decimonónicas, políticos y medios de comunicación. Para ello dictó conferencias sobre historia, política y arte en universidades, bibliotecas y centros culturales; a la vez que escribió artículos para periódicos, revistas especializadas y de

⁵ Sobre las causas y efectos de la Prohibición en Estados Unidos ver John Rumbarger. *Profits, Power, and Prohibition: American Alcohol Reform and the Industrializing of America (1800-1930)*. Albany: State University of New York Press, 1989.

difusión masiva. Ahora bien, al estudiar la crónica de Tablada desde estas coordenadas se hace evidente una agencia similar, pero en sentido opuesto. La continua publicación de crónicas de temática neoyorquina en las que reflexiona sobre los espacios y momentos en que la ley y el orden es rebasado por las prácticas de la vida cotidiana socaba el mito fundacional del excepcionalísimo norteamericano. Los elementos seminales de esta idea se pueden encontrar tan temprano como 1630, en el sermón “A Model of Christian Charity” del clérigo John Winthrop en que usa la cita bíblica de “a city upon a Hill, the eyes of all people are upon us” para señalar la importancia de la América anglosajona (Hodgson 1). Sin embargo, el primer intelectual que describió a los Estados Unidos como una excepción histórica fue Alexis de Tocqueville en *Democracy in America* (1835); a partir de entonces este ha sido un tema de debate recurrente en la historia estadounidense (e.g.; Baker 2005, Lipset 2000, Shafer 1991). La mayoría de las definiciones—académicas y no académicas—implican la idea de que los valores, el sistema político y la historia de Estados Unidos son únicos y por lo tanto está destinado a desempeñar un papel distinto y positivo en el escenario mundial; al combinar esta idea con la moral puritana se promueve la noción de una sociedad también excepcional. Si la lectura individual de las crónicas neoyorquinas de Tablada provee al lector una reflexión de índole cultural de la vida cotidiana neoyorquina, su lectura constante socava la idea de excepcionalidad. En otras palabras, tras quince años de publicación el lector reconocerá Estados Unidos como una sociedad que no difiere del resto.

El tema de los súper-cabarets muestra las fisuras de la moral puritana a partir de las prácticas de resistencia producidas por el ciudadano regular. Por el contrario, en la crónica “Raketeros de Broadway”, publicada el 16 de diciembre de 1928 en *El Universal*, Tablada presenta un inventario de los diferentes *raketeros*, o embaucadores, que cada noche trabajan en Broadway, explica los métodos que usan y los seudónimos con que son conocidos. A ello se añade un juicio moral donde evalúa a los individuos y sus actividades, convirtiéndose al mismo tiempo en testigo y juez. Si bien el estándar moral que expresa Tablada no es la mojigatería puritana, tampoco desarrolla un argumento complejo puesto que no reflexiona sobre las circunstancias y condiciones sociales y materiales intrínsecas que provocan la desigualdad social. No obstante, la crónica está articulada para que el lector reconozca tanto la especificidad del fenómeno neoyorquino, así como la universalidad del crimen.

La crónica inicia señalando que la muerte del capo de la mafia Arnold Rothstein⁶ generó un interés inusitado por el mundo criminal. El sujeto que interesa a Tablada, paradójicamente, es el criminal de poca monta que opera en Broadway. El *Broadway Racketeer* es definido como “ciertos individuos pintorescos y excéntricos que aunque

⁶ Entre 1915 y 1928, Arnold Rothstein fue uno de los capos de la mafia y celebridades más importantes en la costa este de los Estados Unidos. Entre sus múltiples empresas criminales se le señaló de haber manipulado la Serie Mundial de Béisbol de 1919 y haber sido quien identificó el potencial económico de la Prohibición de alcohol, Scott Fitzgerald lo usó de modelo para crear al personaje de Meyer Wolfsheim en *The Great Gatsby* (Alexander 28-39).

miembros del *underworld* o hampa maleante, no son precisamente criminales, o por lo menos, desafían a la ley, logrando no ser convictos en la mayoría de los casos” (3). Si bien el término *racketeer* puede ser traducido como estafador, timador, embaucador o petardista, Tablada decide usar el término original puesto que traducirlo implicaría recurrir a “algún vocablo de dudosa equivalencia tomado del caló o de la germanía...” (3). El bilingüismo se justifica no por su intraducibilidad, sino en los códigos morales que separan el habla ilustrada de la jerga callejera; la distancia entre el yo y el otro. Así, para traducir la novedad, en un esfuerzo de erudición lingüística y social define: “*Racket* es toda actividad que tiene por base cualquier evasión, burda o sutil, de la ley, y *raketeros* son quienes la practican... *Racket* tiene en caló traducción exacta: “registro” o “combina”, pero *racketeer* no... Ladrón, es confusa; hampón, vaga; apache, muy cruda. Hay, pues, que decir: *raketero*” (3). Si bien el anglicismo funciona como recurso para señalar una especificidad del fenómeno neoyorquino y sus practicantes, durante la crónica nunca queda clara la diferencia entre el *raketero* norteamericano y el tramposo, el simulador, el sablista, el chantajista u otro chanchullero que opere en cualquier ciudad moderna.

El *raketero* es construido literariamente como un sujeto por el cual el lector puede llegar a sentir empatía, no es violento y domina los códigos sociales, pero es desarticulado a partir del juicio moral. Así, señala que “los *raketeros* de Broadway son a un tiempo la aristocracia del crimen y la hez de la sociedad... Junto al atracador, al gorila o apache; junto a brutales ladrones a la brava y homicidas impíos, los *raketeros* pueden parecer suaves y distinguidos; pero junto al ciudadano que vive de acuerdo con la ley y la moral, el *raketero* no es más que un sujeto envilecido, parasitario y antisocial” (3). Resulta curioso que el juicio moral emule la jerarquía social posicionando al criminal violento en el escalafón más bajo y luego al chanchullero de poca monta, pasando por alto a los jefes del crimen organizado que, como Rothstein, se habían creado una imagen social mucho más aséptica. Desde inicio del siglo XX, los medios de comunicación norteamericanos crearon la imagen del gánster articulada en dos elementos: su lugar de origen, el arrabal urbano, y su comportamiento, un modo particular de hablar, vestir y caminar. Después de la Primera Guerra Mundial el gánster sale del arrabal y comienza a frecuentar los salones, teatros y restaurantes frecuentados por las clases más acomodadas. Si bien nunca fueron aceptados, más bien tolerados, funcionaron como enlace entre el bajo mundo y la alta sociedad; entre el criminal y el empresario. A los altos jefes de la mafia, el éxito económico los posicionó como figuras que operaban abiertamente dentro del *mainstream* social, ganando espacios de poder político y económico (Catanzaro 51). La imagen del gánster-capitalista emula el éxito del *tycoon* empresarial y se ratifica como un nuevo mito fundacional norteamericano; él sintetiza el *self-made man* y las historias de *to rags to riches*, el individuo que por su propio esfuerzo logra el ascenso económico y social.

Para el cronista resulta esencial poder identificar los lugares en que operan los *raketeros*, reconocerlos visualmente e identificar los artificios a que recurren. Broadway es una de las más calles más largas e importantes de Nueva York; inicia en la base sur de la isla de Manhattan y la atraviesa por más de 20 kilómetros. Sin embargo, lo más

representativo de Broadway es el Distrito Teatral que, hacia la segunda década del siglo XX, contaba con 70 teatros localizados entre la calle 39 a la 59 y de la 6ta a la 8va avenida donde se llegaban a presentar hasta doscientas cincuenta producciones al año (Jenkins 190). Debido a su actividad las veinticuatro horas del día en él se congregan la mayor cantidad de rakeros, explica Tablada “Para distinguir al rakerero hay que ser un buen piloto en el mar nocturno de Broadway, piélagos en apariencia luminosos, pero llenos de inquietante misterio. . . Pueblan a Broadway, de día, los habitantes de los rascacielos, pero Broadway, de noche, es invadido por las muchedumbres del *underworld*” (3). La mirada del cronista es construida a partir de oposiciones, lo luminoso-el misterio, lo alto-lo bajo, el día-la noche, las cuales funcionan como binomios sociales contrastantes. Tanto el lugar como los sujetos no responden a la curiosidad ante lo nuevo⁷; por el contrario, luego de más de diez años escribiendo sobre la ciudad en buena medida el lector de Tablada reconocía la geografía urbana y los riesgos que la habitaban. No obstante, la dicotomía social refuerza la separación entre el “yo” que enuncia a un “ellos” a quienes construye. Mayoritariamente, la crónica es un inventario de personajes y actividades ilegales que el cronista afirma reconocer, identifica al “seudo colegial, . . . el timador de brummelesca presencia, refinados modales, palabra insinuante, el ratero, saturado de cocaína, . . . la linda coima que guarda el revólver al rufián . . . reclinada del brazo de su gigoló. . . el *sheet-passer* o “desparramador de papiros”, . . . el *note-layer* o tomador-del-empalme, . . . el *fence* o “rosero, . . . el *steerer* o “gancho” . . . el *cannon-mob* o trío de rateros *wire, stall* y *lammer*. . . el *sucer* o “persona fácil de robar”, *The Glim* o el tira-vidrios” (3-4). Tanto los estafadores como sus respectivos chanchullos no presentan ninguna forma novedosa de fraude que sea exclusivo de Broadway. Sin embargo, hay una tensión entre el exotismo lingüístico, la familiaridad del crimen y el espacio que transitan. Así, Tablada se construye como autoridad para sus lectores; la experiencia de vivir en la ciudad ha generado en él la capacidad para reconocer sus diferentes prácticas sociales.

Nueva York MX

En este ensayo, he analizado la forma en que Marius de Zayas, Martín Luis Guzmán y José Juan Tablada traducen e interpretan la ciudad de Nueva York para el lector latinoamericano. Cada uno de ellos experimentó condiciones materiales y sociales específicas que se ven reflejadas en los proyectos literarios que confeccionaron durante el tiempo que vivieron en la ciudad. Para los tres, Nueva York sirvió como una oportunidad para experimentar y desarrollar nuevos proyectos donde se interseca la experiencia individual y colectiva, lo local y lo nacional, lo particular y lo general en relatos de la vida cotidiana. En sus crónicas, cuentos y artículos de opinión informaron las similitudes,

⁷ Anteriormente muchos intelectuales latinoamericanos que viajaron a Nueva York habían narrado tanto la vida en la ciudad como su geografía. En 1875 Francisco Bulnes escribió “Desde los suburbios de la ciudad se presiente el Broadway, con sus lujosos almacenes, sus grandes hoteles, su legión de bancos y su infinidad de anuncios” (45).

diferencias, desafíos y contradicciones sociales del país que se convertiría en la potencia económica del siglo XX. Por otra parte, la selección de Nueva York confirma la importancia histórica y la presencia activa de la comunidad intelectual de origen mexicano en la ciudad. Desde el siglo XIX políticos, intelectuales y artistas mexicanos han vivido en la ciudad y participado activamente en su escena cultural; por ello los casos de de Zayas, Guzmán y Tablada no son singulares sino habituales.

Las crónicas de Marius de Zayas documentan la vida en la ciudad para el consumidor de la revista *América*, la cual estaba dirigida a una clase media alta, lo que le restringe su audiencia. No obstante, de Zayas usa la crónica para hacerse de la ciudad, identificar sus espacios, dinámicas, buscar su esencia y desde allí reflexionar sobre ella. La ciudad que presenta es la suma de elementos, múltiples contactos momentáneos que jamás llegarán a mezclarse, de transformación constante e individualismo. Es la ciudad sin sociedad, donde la energía eléctrica visualiza el derroche de riqueza y la luz natural no alcanza a alumbrar al desposeído. Si bien la inclusión de ilustraciones en sus crónicas puede ser visto como un recurso pedagógico y explicativo, queda pendiente estudiarlas en relación con su producción literaria en español e inglés, así como dentro de la totalidad de su producción gráfica. Su producción artística en general muestra las tensiones producidas por el desplazamiento geográfico, México, Nueva York, París; lingüístico, español, inglés y francés; y de soportes, literatura, artes plásticas, crítica e historia del arte y difusión cultural.

Para Martín Luis Guzmán la vida neoyorquina le ofreció un lugar desde donde reflexionar sobre los acontecimientos que se daban tanto en México como en los Estados Unidos. La variedad de géneros que conforman *A orillas del Hudson*—crónica, ensayo, poesía y cuento—le permiten ensayar ideas, experimentar teorías, ampliar intereses, advertir problemas y respuestas. Así, piensa la historia tanto como fuerza activa y su escrituración como producto literario. La distancia geográfica le genera una voz nostálgica producto tanto de la pérdida como del deseo por participar activamente en el debate mexicano. La edición de *A orillas del Hudson* señala la necesidad de Guzmán por recuperar textos que, de otra forma, habrían acabado olvidados y desconocidos fuera de Nueva York.

Finalmente, Tablada encuentra en Nueva York la oportunidad de reconstruirse ante el infortunio político. Su proyecto literario le permitió aprovechar los espacios y las oportunidades que la ciudad ofrecía. La mirada del cronista transita por distintas zonas y eventos urbanos en los que atestigua las transformaciones urbanas y sociales, mientras analiza la lógica y las contradicciones de sus leyes. El uso de referentes cultos y populares desarticula la dicotomía civilización / barbarie constitutiva de la relación entre las metrópolis culturales y América Latina. En su totalidad, su crónica neoyorquina debe ser pensada como un proyecto intelectual encaminado a socavar la idea de Estados Unidos como una excepción histórica; el quiebre de la ley, los excesos y el crimen son, entre otros temas que reportó, prácticas comunes que se dan en todas las ciudades y sociedades a

nivel mundial. Para Tablada lo excepcional norteamericano es la creencia de ser excepcionales.

OBRAS CITADAS

- América. Revista Mensual Ilustrada*. Junio 1908, 1.1.
- Alexander, Michael. *Jazz Age Jews*. Princeton UP, 2001.
- Aurrecoechea, Juan Manuel. “Marius de Zayas el caricaturista sin retorno”. *Marius de Zayas un destierro moderno*. Ed. Roman, A., Sánchez, L. María, Saborit, A. México, D.F.: DGE Equilibrista. 2009.
- Bailey, Craig R. “The Art of Marius de Zayas”. *Arts Magazine*, September 1978, 136-144.
- Baker, Wayne. *America’s Crisis of Values*. Princeton UP. 2005.
- Benjamin, Walter. “On Some Motifs in Baudelaire”. *Illuminations*, ed. Hanna Arendt, Schocken Books, 1988.
- Bohn, Willard. “The Abstract Vision of Marius de Zayas.” *The Art Bulletin*, 62. 3, 1980, 434–52.
- Bulnes, Francisco. *Sobre el hemisferio norte, once mil leguas. Impresiones de viaje a Cuba, los Estados Unidos, el Japón, China, Conchinchina, Egipto y Europa*, UNAM, 2012.
- Catanzaro, Raimondo. “Enforcers, Entrepreneurs, and Survivors: How the Mafia Has Adapted to Change.” *The British Journal of Sociology*, 36. 1, 1985, 34–57.
- Cruz, Bárbara C., and Michael J. Berson. “The American Melting Pot? Miscegenation Laws in the United States.” *OAH Magazine of History*, 15. 4, 2001, 80–84.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, 1984.
- de Zayas, Marius. “¿Qué es Nueva York?”. *América. Revista mensual ilustrada*, marzo 1910, 173-176.
- Guzmán, Martín Luís. *A orillas del Hudson. Obras completas*. Vol. 1, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Haslip-Viera, Gabriel. “The Evolution of the Latino Community in New York. Nineteenth Century to Late Twentieth Century”. *Hispanic New York: A Sourcebook*, Columbia UP, 2010, 33-56.
- Hernández Rodríguez, Rafael. “El poeta en la Quinta Avenida: Modernidad o el tropiezo con el cuerpo femenino”. *Latin American Literary Review*, 25. 49, Jan. – Jun. 1997, 43–61.
- Hodgson, Godfrey. *The Myth of American Exceptionalism*, Yale UP, 2009.
- Jenkins, Jeffrey Eric. “Through a Glass, Nostalgically: The Death and Life of Broadway”. *American Literary History*, Spring 2007, 19. 1, 190- 210.
- Lipset, Seymour Martin. “Still the Exceptional Nation?” *The Wilson Quarterly (1976-)*, 24. 1, 2000, 31–45.
- Mata, Rodolfo. *De Coyoacán a la Quinta Avenida*, Fondo de Cultura Económica, 2007.

- Molloy, Sylvia. "Ciudades traducidas: Nueva York en Victoria Ocampo". *Cuadernos de Literatura*, XXI. 42, 2017, 179-198.
- Patell, Cyrus R. K. *The Cambridge History of American Literature*, vol. 7, Cambridge UP, 1999.
- Ramírez Garrido, Jaime. *Axkaná: Martín Luis Guzmán*, CONACULTA, ICCP Campeche, 2003.
- Remeseira, Claudio Iván. "Introduction: New York City and the emergence of a new hemispheric identity". *Hispanic New York: a sourcebook*, ed. Claudio Iván Remeseira, Columbia UP, 2010.
- Rumbarger, John. *Profits, Power, and Prohibition: American Alcohol Reform and the Industrializing of America (1800-1930)*, State University of New York Press, 1989.
- Saborit, Antonio. "Rafael de Zayas Enríquez/Bernardo Reyes. Correspondencia 1907-1908". *Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, 59, 2004.
- . "Introducción". *Marius de Zayas, Crónicas y ensayos: Nueva York y París, 1909-1911*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Shafer, Byron E. Preface. *Is America Different? A New Look at American Exceptionalism*, Clarendon, 1991.
- Smith, Page. *As a City Upon a Hill: The Town In American History*, Knopf, 1966.
- Tablada, José Juan. "Los súper-cabarets". *Excelsior*, VI.I (1783), 2 feb. 1922, 1ª secc., 3.
- . "Raketeros de Broadway". *El Universal*. año XIII, tomo XLIX (4434), 16 dic. 1928, 1ª secc.: p 3.
- Tocqueville, Alexis de. 1835. *Democracy In America*, Library of America, 2004.
- Torres Alonso, Eduardo. "La sombra de Martín Luis Guzmán. Política, historia y literatura como testimonio". *Bajalú. Revista de Cultura y Comunicación*, Universidad Veracruzana, 4.3, enero-junio 2016, 109-125.
- Turrill, Catherine. "Marius de Zayas". *Avant-Garde Painting and Sculpture in America 1910-25*, ed. William Innes Homer, Delaware Art Museum, 1975.