

El Teatro Maya como travestismo cultural. Una lectura performativa y descolonizadora de su arquitectura *

Nina HoechtI

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Este texto emula la forma y estructura de un guion dramático. En él se desarrolla una visita guiada al Teatro Maya, a través de la cual se pretende mostrar las maneras en que lo cultural diferente y lo cultural exótico habitan la arquitectura. El texto aborda este análisis desde una perspectiva específica, la del travestismo cultural, poniendo especial atención en el contexto arquitectónico, cultural e histórico particular del Teatro Maya, que se inauguró en 1927 en el Centro de Los Angeles en California, Estados Unidos. Al enfocarse en los conceptos de la performatividad y el travestismo de Judith Butler, el “travestismo cultural” de la teórica cultural y literaria Jossianna Arroyo, y el concepto de la “colonialidad del ver” del historiador y teórico de cultura visual Joaquín Barriandos, se analizan tanto los procesos de apropiación, exotización, incorporación, mercantilización y consumo de imaginarios pertenecientes a la modernidad/colonialidad del Teatro Maya.

Palabras clave: Teatro Maya, arquitectura, performatividad, colonialidad del ver, travestismo cultural.

Abstract

This text emulates the form and structure of a dramatic script in which a guided tour takes place at the Mayan Theatre, in order to show the ways in which the culturally different and the culturally exotic inhabit architecture. It is addressed from a specific angle—that of cultural travestism—and in relation to a particular architectural, cultural and historical context: the Mayan Theater, which opened in 1927 in Downtown Los Angeles in California, USA. Through focusing on the concepts of performativity and drag of Judith Butler, “cultural travestism” of Jossianna Arroyo, and the “coloniality of seeing” of Joaquín Barriandos, the processes of appropriation, exoticization, incorporation, commodification and consumption of imageries belonging to modernity/coloniality of the Mayan Theater are analyzed.

Key words: Mayan Theater, architecture, performativity, coloniality of seeing, cultural travestism.

Este texto emula la forma y estructura de un guion dramático. En él se desarrolla una visita guiada al Teatro Maya, a través de la cual se pretenden mostrar las maneras en que lo cultural diferente y lo cultural exótico, imaginarios pertenecientes a la modernidad/colonialidad¹, habitan la arquitectura de este espacio físico y social. El texto

* Cita recomendada: HoechtI, N. (2015). “El Teatro Maya como travestismo cultural. Una lectura performativa y descolonizadora de su arquitectura” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 8. Universitat de València [fecha] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

¹ Para el *Grupo modernidad / colonialidad*, una red multidisciplinar y multigeneracional de intelectuales que trabajan el ámbito internacional de las teorías y prácticas de la colonialidad y la modernidad, la colonialidad es constitutiva de la modernidad. No hay, por lo tanto, ningún tipo de modernidad sin que ésta conlleve la

aborda este ejercicio analítico desde una perspectiva específica, la del travestismo cultural, poniendo especial atención en el contexto arquitectónico, cultural e histórico particular del Teatro Maya, ubicado en la zona del barrio Broadway Theater District², en el Centro de la ciudad de Los Angeles, en California, Estados Unidos. La guía que dirige la visita trata de mostrar y analizar el Teatro Maya —que fue construido en 1927 por el despacho de arquitectura Morgan, Walls y Clements— a través de sus patrones y figuras, tanto de fachada como de interiores, así como de los diferentes usos del espacio mismo. Estos patrones y figuras fueron diseñados por el escultor Francisco Cornejo,³ nacido en México.

A partir de las consideraciones de la filósofa Judith Butler, la teórica feminista de la arquitectura Karen Burns propone pensar la arquitectura como una categoría de la identidad (1995: 49): “Una categoría de la identidad da identidad, significa e identifica lo que algo es, en este caso la arquitectura, y lo que esta puede ser”. Sin embargo enfatiza que “la arquitectura no tiene una identidad estable, asegurada, previamente establecida y anterior a su movilización por la teoría”. “La arquitectura,” según Burns, es más bien “una relación entre los sujetos socialmente constituidos en contextos que pueden precisarse de

producción, la reproducción o la transformación de la colonialidad. Por tanto, utilizo los términos modernidad / colonialidad como una unidad de análisis inseparable. Ver, entre otros, Escobar (2005). Por consiguiente, y como quisiera mostrar en este texto con el ejemplo del Teatro Maya, la arquitectura también se ve atravesada por la colonialidad.

² El diseño arquitectónico del teatro es un típico ejemplo del movimiento arquitectónico conocido como el *Mayan Revival* o *Pre-Columbian Revival* en los Estados Unidos, o del estilo neomaya en México; inspirados en la arquitectura e iconografía de las culturas prehispánicas de Mesoamérica y/o de los Andes alcanzaron su apogeo entre las décadas de 1920 y 1940. Ver, entre otros, Amábilis (1956 y 2003 [1963]), Braun (1993), Delpar (1992), Gebhard and Winter (1977), Ingle (1984), Lerner (2011), Phillips (2007), Urzaiz (1987). Entre 1910 y 1931 se construyeron doce teatros en el centro de Los Angeles: Million Dollar Theater (1918), Roxie Theater (1932), Cameo Theater (1910), Aracde Theater (1910), Los Angeles Theater (1931), Palace Theater (1911), Loew's State Theater (1921), Globe Theater (1913), Tower Theater (1927), Rialto Theater (1917), Orpheum Theater (1926). Entre 1915 y 1939 se construyeron doce teatros que se apropiaban de motivos prehispánicos en diferentes ciudades de Estados Unidos: Aztec Theater en Eagle Pass, Texas (Leonard F. Seed, 1915), Aztec Theatre en San Antonio (Robert Kelley, R.O. Koenig, 1926), KiMo Theater en Albuquerque (Boller Brothers, 1927), Fisher Theatre en Detroit (Graven & Mayger, 1928), Paramount Theatre en Plainfield (Thomas W. Lamb, 1928), Pickwick Theater en Park Ridge (Zook and McCaughey, 1928-29), Mayan Theater en Denver (Montana Fallis, 1930), Loew's Theater en New York (Thomas W. Lamb, 1930), Triboro (Loew's) Theater en Astoria (Thomas W. Lamb, 1930), Western Theater (Pellissier Bldg.) en Los Angeles (Morgan, Walls & Clements, 1930-31), Grand Theatre en Ellsworth (Krokyn and Browne, 1928) y Riviera Theatre en Charleston, South Carolina (Charles Benton, 1939).

³ Francisco “Pancho” Cornejo (1892-1963) fue un diseñador de interiores, de mobiliario y arquitecto, además de diseñador de moda y vestuario. Entre 1911 y 1930 vivió y trabajó en Los Angeles. En México realizó, junto con Ramón Valdiosera, el traje regional de Baja California entre 1952 y 1954. Trabajó como parte del área de relaciones públicas de la Huasteca Petroleum co. Fue dueño del *Rancho del Artista*, propiedad situada en la hoy Colonia del Valle, en la Ciudad de México, donde artistas, diseñadores y gente de los círculos culturales se reunía para realizar fiestas, exposiciones y demás encuentros. Aquel fue un lugar emblemático del que se habla poco pero que atrajo a personajes como Diego Rivera, José Alfaro Siqueiros, Dr. Atl, José Clemente Orozco, Miguel Covarrubias, entre muchos otros. Agradezco desde aquí a la curadora, crítica de arte y escritora Ana Elena Mallet por el intercambio de correos electrónicos sobre Francisco Cornejo.

manera específica” (Burns, 1995: 55).⁴ Por su parte, Butler enfatiza que se requiere una forma de cuestionamiento crítico que indague “sobre los intereses políticos que hay en señalar como *origen* y *causa* las categorías de identidad que, de hecho, son los *efectos* de instituciones, prácticas y razonamientos de origen diverso y difuso” (Butler, 2007: 38, en cursiva en el original). Si la identidad es un efecto, en parte, de las prácticas discursivas, ¿qué ha sido, es, o puede ser, el Teatro Maya? ¿Qué motivó la construcción de un teatro que no solo se inspiró, sino que se apropió e incorporó la arquitectura e iconografía de las culturas prehispánicas de Mesoamérica y los Andes? ¿A qué patrones y figuras mesoamericanas y andinas se refiere? ¿Cómo se manifiesta la matriz de la colonialidad en su arquitectura? ¿Qué interacciones crea el Teatro Maya, y a partir de qué dispositivos sucede esto? ¿Cómo cambió el uso de su espacio, y qué producciones y cuerpos se han mostrado en este recinto? ¿Quiénes frecuentaron el teatro en el transcurso de los años?

Al pensar la arquitectura como una categoría de la identidad, Burns se centra en los límites de lo interior/exterior de esta. Su argumento se basa en la presumida distinción entre edificio y arquitectura. El edificio “es un espacio continuamente invocado como fuera del espacio interno de la arquitectura” (1995: 54). Siguiendo a Burns y Butler, mi argumento se estructura en torno a la premisa de que el Teatro Maya, como una categoría de identidad, se puede analizar solamente en relación a la red de otras categorías de identidad. Ya en el año de 1914 se discutió la arquitectura como travestismo. No sorprende que esto suceda justamente en relación con la *Haus der Frau (Casa de la mujer)* diseñada por Margarete Knüppelholz-Roeser (1886-1949) y construida en el marco de la exhibición del *Werkbund* en Colonia (Alemania). Para profundizar en la discusión del travestismo me centraré en los conceptos de Butler y en el “travestismo cultural” de la teórica cultural y literaria Jossianna Arroyo, un concepto con el que intenta lograr:

un acercamiento crítico a las contradicciones y una lectura atenta de su discurso de la “cultura” y particularmente, de los cruces de poder en la descripción de las relaciones raciales, sexuales y de género como ejes problematizadores de esa misma “unidad” de la cultura. (Arroyo, 2003: 256)

Para razonar cómo la matriz de la colonialidad se inscribe en la mirada, el historiador y teórico de cultura visual Joaquín Barriendos ha desarrollado el concepto de la “colonialidad del ver”:

⁴ Todas las traducciones de este artículo son mías.

La *colonialidad del ver*⁵ debe entenderse como una maquinaria heterárquica de poder que se expresa a lo largo de todo el capitalismo pero bajo una forma explícita de lo que [el sociólogo y teórico político Aníbal] Quijano llama la *heterogeneidad histórico-estructural*; en otras palabras, la *colonialidad del ver* consiste en una serie de superposiciones, derivaciones y recombinaciones heterárquicas, las cuales interconectan, en su discontinuidad, el siglo XV con el siglo XXI. (Barriendos, 2011: 16)

Estos temas, interconectados en mi trabajo, no solo influyen sobre lo que escribo, sino también en cómo escribo: mi investigación se traviste de visita guiada a un teatro. El objetivo no solo es ofrecer un análisis del teatro desde una perspectiva crítica, feminista y descolonizadora, sino también una manera de *performar* la investigación. La guía-texto crea un espacio donde el argumento de la guía, tanto como los otros personajes, son traducciones mías del alemán e inglés, paráfrasis de escritos previamente publicados y citas que acompañaron la investigación, y que pueden ser rastreados en sus fuentes originales. Esta lectura sobre el Teatro Maya se enfoca en una serie de escenas que analizan tanto los procesos de apropiación, incorporación, mercantilización y consumo de imaginarios pertenecientes a la modernidad/colonialidad, como el uso del edificio y las interacciones con él. Algunos materiales visuales acompañan la guía. Un reparto actúa, e interactúa, con la arquitectura del teatro atravesando tanto su historia como sus espacios y las transformaciones de su uso.

Dramatis personae en orden de aparición

GUÍA: el personaje está basado, muy de cerca, en la autora/investigadora⁶ de este texto, que trata de impartir de manera muy clara sus puntos. Desde 2005 pasa la mayor parte de su tiempo en México. Este desplazamiento corporal y cultural desde Europa —y el hecho de trasladar sus privilegios como europea de clase media, blanca con una educación alta— fue determinante y le obligó a profundizar y prestar más atención a la actualidad de la colonialidad global. Está muy entusiasmada por ser la guía de la visita y trata de pensar y proponer preguntas críticas en torno a su manera de leer tanto el teatro, como los imaginarios

⁵ Barriendos aclaró en el seminario *La colonialidad del ver: La invención del canibalismo de Indias y los imaginarios visuales trasatlánticos de la modernidad/colonialidad* (organizado por La Tronkal, Universidad Andina Simón Bolívar, 17-19 de noviembre de 2009) que la colonialidad del ver no es una cabeza más de la hidra de tres cabezas que se forma, según Santiago Castro-Gómez, de la colonialidad del poder, saber y ser —conceptos centrales trabajados por el grupo modernidad/colonialidad para comprender las múltiples e interrelacionadas formas de opresión resultantes del descubrimiento y la conquista de las Américas. La colonialidad del ver es más bien un eje que atraviesa estas cabezas. Ver Cartagena (2010).

⁶ Este texto forma parte de mi investigación durante mi estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

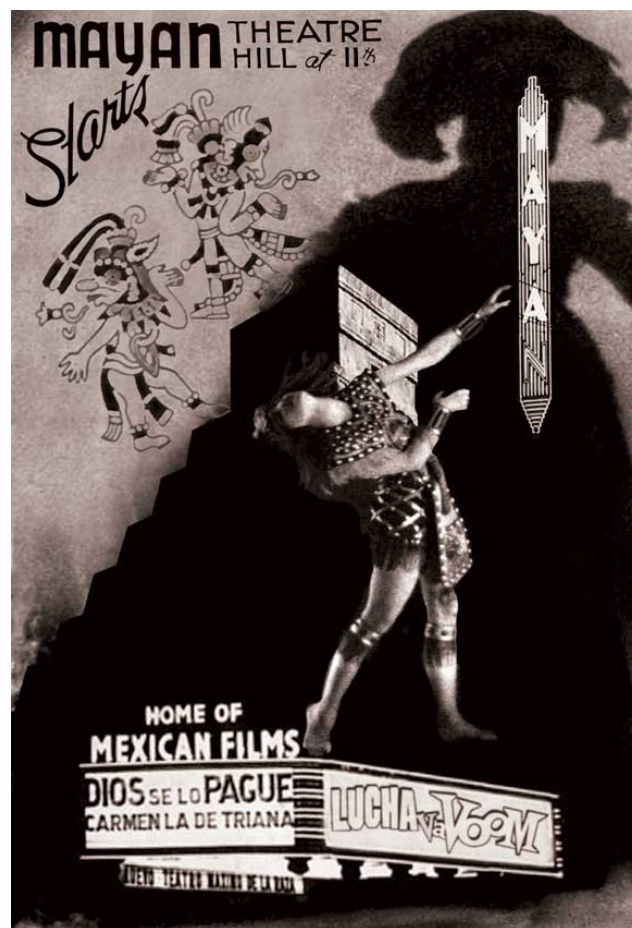
de lo prehispánico desde fuera de América Latina⁷, esto es, cómo desde fuera se construyen, se ponen en circulación, se renuevan y se implementan estos imaginarios culturales.

CHRIS: Experto y aficionado a los teatros en la ciudad de Los Angeles. Va a casi todos los eventos que organiza *Los Angeles Theater Foundation*⁸.

CARMEN: Interesada en la arquitectura de teatros y sus historias y conocida por sus críticas e intervenciones ingeniosas.

JESSE LERNER: Director de cine y experto de la cultura Maya y sus influencias e interpretaciones, hasta hoy en día, en el arte, la arquitectura y el cine en los Estados Unidos y México. En 2011 publicó su libro *The Maya of Modernism*.

BÁRBARA: Arqueóloga y epigrafista que se especializó en glifos maya y mexicana.



Nina Hoehchl (2015): *MAYAN THEATRE Starts*. Collage digital

⁷ Aplico el término América Latina con precaución, siendo consciente de su diversidad geográfica y de sus formaciones históricas, económicas, sociales, culturales y religiosas.

⁸ *Los Angeles Theater Foundation* es una organización no gubernamental que se fundó en 1987. Se dedica a la protección, conservación, restauración y mantenimiento de la operación de los teatros históricos del Sur de California. Ver más: <http://www.lahtf.org/>

La visita guiada tiene lugar en la calle South Hill Street, número 1038, enfrente del Teatro Maya. Es un miércoles soleado un poco antes de las 10 de la mañana. La mayoría de las tiendas todavía están cerradas y las calles vacías. Solo en una calle paralela la guía ha encontrado un café abierto. Un camión de reparto se para enfrente de la entrada para repartir las bebidas al Club Nocturno de Música Latina que tiene lugar todos los viernes y sábados en el teatro. Poco a poco llega la gente: estudiantes, invitados especiales, investigadores, desconocidos, amigos, y compañeros. La guía distribuye tabletas con pantallas táctiles de última generación y explica que en ellas podrán encontrarse los materiales audiovisuales adicionales en relación a la visita guiada del teatro. El grupo está revisando las tabletas y platicando.

GUÍA: Bueno, aquí estoy... su guía de hoy. Bienvenidas y bienvenidos. Antes de todo quisiera avisarles de que no se intenta una cobertura de todo. Se trata más bien de una guía fragmentaria que brinca abruptamente entre distintos momentos culturales, arquitectónicos, históricos y espaciales, pero siempre tratando de conectarlos. Además, llevaré el análisis de la colonialidad del ver hacia el terreno de la arquitectura; es decir, trato de fundamentar la definición feminista⁹ que indica que “las disposiciones espaciales de los edificios y las comunidades no son libres de valores, ni neutrales; reflejan y refuerzan la naturaleza de las relaciones de género, raza y clase de cada sociedad” (Weisman, 2000: 86). Sobre lo que voy a hablar y trato de mostrar al mismo tiempo, es que la arquitectura es tanto una práctica material e identitaria como una interacción, y ¿qué mejor espacio para tratar de hacerlo que, tal y como describe la colonialidad del ver, en un teatro que “consiste en una serie de superposiciones, derivaciones y recombinaciones heterárquicas, las cuales interconectan, en su discontinuidad, el siglo XV con el siglo XXI” (Barriendos, 2011: 16). El teatro llama a la gente a la acción y al performance.

CHRIS: Sí, ciertamente, los teatros son espacios vivientes. Sin gente se entienden de manera diferente. No podemos sentirlo. Tenemos que regresar también otro día cuando esté en uso...

GUÍA: Sí, ¡háganlo! Los teatros son espacios performativos por excelencia o, en las palabras de la teatrológa Erika Fischer-Lichte (2011: 221), “los espacios teatrales, tanto si son permanentes como si son construcciones provisionales, son siempre, en este sentido, espacios performativos”. La performatividad es otro concepto central para esta visita guiada. La performatividad es aquello en lo que devenimos en y a través de determinados actos del habla y/o la acción. Lo performativo enfatiza cómo un

⁹ Para un análisis feminista de la arquitectura ver, entre otras, las antologías Colomina (1992), Sanders (1996) y Rendell *et alii* (2000).

significado es creado a través del proceso mismo de creación. Mediante la repetición de los actos performativos, donde el habla coincide con la acción, se construye algo social e históricamente (Butler, 2002). La filósofa Judith Butler señala que los actos performativos solo pueden tener éxito si han acumulado “*la fuerza de la autoridad mediante la repetición o la cita de un conjunto anterior de prácticas autorizantes*” (Butler, 2002: 318, en cursiva en el original).

CARMEN: ¡Ah! Como usted, que repite como un eco los actos de guías anteriores, e incluso el performance de una experta estudiosa.

GUÍA: ¡Totalmente de acuerdo! ¡Estoy en un proceso de citación! Pero no una mera repetición de lo mismo, aunque, sí, he tratado de prepararme bien para performar mi rol de hoy para que ustedes se queden, con mucho entusiasmo e interés, hasta el final de la visita guiada. En 1930 los dueños del teatro opinaban que la gente “asiste al teatro para sentir la emoción de rozarse con la élite y celebrar con lujos que no pueden permitirse en sus hogares” (Sexton, 2009 [1930]: 3). Esto último implica que, hasta cierto punto, existe una dimensión performativa de la clase social. Sin embargo, este acto performativo de cruzar las clases solo tiene éxito si se tiene suficiente dinero para pagar la entrada, se lleva la ropa adecuada y se tiene el conocimiento de los modales y rituales correctos para que así se pueda repetir “*un conjunto anterior de prácticas autorizantes*” (Butler, 2002, 318) y logre “hacerse pasar” (Butler, 2002: 318; 241-266).

CARMEN: Entonces, ¿por qué se hace pasar el Teatro Maya?

GUÍA: ¡Buena pregunta! Vamos a cruzar la calle para averiguarlo y poder verlo con más detalle...

Llegando al teatro, la guía señala el letrero de neón cuadrangular vertical cuyas puntas rematan en forma de pirámides. En él se puede leer con letras mayúsculas: MAYAN. En las noches en las que el teatro está abierto, los tubos de neón brillan en rojo, verde, azul y blanco.

GUÍA: El hecho de llamar *Mayan* a este teatro —aunque se pueden hallar las formas y motivos de las culturas maya, mexica, teotihuacana, tolteca, xochiteca y zapoteca de Mesoamérica, e incluso referencias incaicas y tiahuanacas de los Andes (Phillips, 2007: 195) cuyos apogeos están separados hasta por varios siglos y miles de kilómetros— lo situó directamente en la línea de otros grandes teatros de la época como el *Egyptian* en Los Angeles de 1922, el *Oriental* en Chicago de 1926, o el *Aztec* en San Antonio de 1926. ¡Qué manía por lo culturalmente diferente! ¡La diferencia cultural como mercancía! ¡Viva

la exotización!¹⁰ Este hecho, además, homogeneizó estratégicamente las diferentes culturas que sirvieron como fuente de inspiración para el diseño del teatro.¹¹ La exotización se relaciona aquí:

no solo con la percepción de la diferencia cultural, sino con la identificación empática (...) Sin embargo, esta necesidad por identificar, como se manifiesta por patrones de consumo, a menudo se produce a expensas del conocimiento de culturas / grupos culturales distintos a los propios. (Huggan, 2001: 17)

Siguiendo este razonamiento no sorprende que la editorial de la revista y la nota de la redacción al texto de Cornejo “Description of Architecture and Decorations of the Mayan Theatre” (1928) —el cual citaré muchas veces a lo largo de esta guía— enfatizen tanto lo exótico como lo educativo del espacio, aunque se contradicen cuando tratan de definir las principales fuentes de influencia de sus diseños de entre las culturas maya o mexicana:

El conjunto del trabajo realizado lleva por completo el espíritu exótico de la más alta cultura alcanzada por los pueblos antiguos, los mayas predominante. (...) La gente tendrá tiempo para formarse una idea bastante clara del arte, la religión, y las costumbres azteca; el edificio no puede evitar ser una influencia educativa. (“Editor’s note”, 1928: 13 y “Editorial”, 1928: 41)

Sin duda es un espacio educativo, pero, más bien nos refiere al “sistema-mundo moderno/colonial [que] ha dado cabida, (...) a la permanente reinención heterogénea de un régimen lumínico que, cíclicamente, produce y devora al otro, por un lado, y busca y esconde la mismidad del que mira, por otro” (Barriendos, 2011: 24). En un libro-guía de la arquitectura en Los Angeles y el Sur de California de 1977, los autores opinaban que en el Teatro Maya “estás en una película de Hollywood que recrea un mundo precolombino como debería haber existido” (Gebhard & Winder, 1977: 213-114). Este comentario conecta con el que quizás sea el aspecto más característico de la California del siglo XX y la industria del cine hollywoodense —que casualmente también tuvo sus inicios en esta ciudad durante los años veinte—, con la capacidad del cine de producir una cohabitación particular entre espacios heterogéneos como pasado y presente, real e ilusorio, fantástico y realista, virtual y real, entre otros. Los próximos tres

¹⁰ En el campo de la literatura, el lingüista, filósofo, historiador, crítico y teórico literario Tzvetan Todorov señala la distinción entre la ficción exótica y colonial: “La novela exótica glorifica a los extranjeros, mientras que la novela colonial los denigra (...) Una vez que el autor ha declarado que él mismo es el único sujeto (...) y que los demás se han reducido a objetos, es (...) una preocupación secundaria si esos objetos son amados o despreciados. El punto esencial es que no son seres humanos en plenitud” (1993: 323). Como trato de mostrar, en el Teatro Maya se atraviesan lo exótico y lo colonial.

¹¹ La teórica arquitectónica, postcolonial y feminista Gülsüm Baydar (2004) se pregunta si, a nivel teórico, la arquitectura puede funcionar independientemente de la homogeneización de las identificaciones culturales.

minutos les dejo ver el inicio de la película *The Replacement Killers* (1998) en la cual el espacio del Teatro Maya sirve para introducir y determinar lo exótico del personaje principal.

El grupo reproduce la película en sus tabletas y ve cómo el personaje principal se acerca a cuadro, atravesando una masa de gente que baila, hasta llegar a la mesa donde matará a alguien. El personaje es presentado a la mitad del cuadro, en un plano medio, contrapicado, de modo que el techo del auditorio, con su principal dispositivo de iluminación, crea la ilusión de ser un tocado alrededor de su cabeza.

CHRIS: ¡Qué bien! El Teatro Maya es muy prominente en esta escena. En otras películas¹² se ve más bien como un fondo cualquiera... Desafortunadamente, hasta ahora no ha aparecido como locación principal de ningún film, ni como origen físico de ninguna narración.

GUÍA: De acuerdo, en esta escena el espacio juega un papel importante. La toma en contrapicado logra presentar al personaje de manera que aparece no solo de manera ensalzada, sino que también remarca su ser racializado, diferente —es de China—, y peligroso. Tanto las películas como los edificios, entre otras cosas, nutren y se alimentan de la mercantilización de lo exótico y de la espectacularización de la diferencia, sea esta sexual, racial, de etnicidad, de clase o de género, entre otros.

En este momento abre su abrigo mostrando un vestuario de cuatro piezas: una minifalda con flecos estampada con estrechas rayas en color metálico que forman gruesos rombos; rodilleras también con flecos; brazaletes metálicos; y un pectoral que remata con un taparrabos, ambos decorados con líneas en color oscuro punteadas en color metálico, ambos también con flecos.

CARMEN: ¡Huy, qué sorpresa! ¿Hasta va a bailar una danza mexicana para atraer más público?

GUÍA: No, no se preocupen, no es mi plan. Tampoco creo que pudiera bailar con chispa. Me hace falta el tocado con plumas y tampoco estoy descalza. Es una réplica del vestuario que usó la famosa bailarina Martha Graham en su primer papel protagonista en *Xochitl* (1920-21), una reina tolteca, aunque en el vodevil del coreógrafo y bailarín

¹² En el resto de las películas donde aparece, el Teatro Maya es presentado de manera acorde con el uso del espacio en la época en que fue utilizado como locación: en *It Couldn't Have Happened (But It Did)* de Phil Rosen (EE. UU., 1936), es un teatro; en *Save the Tiger* de John G. Avildsen (EE. UU., 1973), *Won Ton Ton: The Dog Who Saved Hollywood* de Michael Winner (EE. UU., 1976) es un cine o cine de porno; y en *Rock 'n' Roll High School* de Allan Arkush (EE. UU., 1979), *The Bodyguard* de Mick Jackson (EE. UU., 1992), *A Night at the Roxbury* de John Fortenberry (EE. UU., 1998) y *Playing by Heart* de Willard Carroll (EE. UU., 1998) aparece como un lugar para conciertos o como un club nocturno.

Ted Shawn se presentaba como azteca.¹³ Antes de que diseñara la fachada y todos los interiores del teatro, el escultor Francisco Cornejo, nacido en Baja California, México, había hecho ya estos vestuarios.¹⁴ Los pueden ver en las próximas imágenes en sus tabletas. Y yo, en este vestuario, soy una *wannabe* más, repitiendo el “performance de «hacerse el indio», [que] depende de la eliminación física y psicológica, e incluso la muerte, de los indios reales” (Green, 1988: 31).

JESSE: ¡Ah, como Stacy-Judd, que ya había hecho el *Hotel Aztec* en 1925 en Monrovia, California. A este arquitecto le gustaba mucho mostrarse como un “lord maya”.

GUÍA: Sí, le encantaba... Esperen, en sus tabletas pueden también encontrar imágenes que registraron este hecho.

JESSE: Al vestirse como maya, el expatriado inglés se inscribió en esta venerable tradición de “hacerse el indio”, que se remonta a los tiempos coloniales. Sin embargo, su travestismo era mucho más que un acto singular de rimbombancia hollywoodense porque, al construir edificios, fue un paso más allá en su apropiación de lo indígena (Lerner, 2011: 152-153).¹⁵

GUÍA: Con mi acto de travestismo quisiera invitarles justamente a pensar conmigo la arquitectura como un travestismo cultural.¹⁶ Según la teórica cultural y literaria Jossiana Arroyo el travestismo cultural es una de las principales estrategias de incorporación del otro, así como de su identificación (2003).

¹³ En el vodevil *Xochitl* se combinaron distintas referencias culturales, como fábulas árabes y babilónicas, entre otras, hasta consolidarse en la leyenda de Xochitl. El compositor Homer Grunn “una autoridad en las «melodías aborígenes americanas»” compuso la música (Kendall, 1979: 167). Según la crítica de danza Elizabeth Kendall el rol de Xochitl fue crucial para lanzar la carrera de Martha Graham ya que “le había mostrado una futura fuente para su coreografía —ni mitos griegos (...) ni rituales asiáticos, sino los ritmos de su tierra, la tierra de la América salvaje” (1979: 168). Esto muestra que la construcción de un patrimonio cultural supuestamente compartido con toda América Latina, pero en particular con México, tenía su influencia también en el campo de danza. Más adelante volveremos a considerar esta importancia.

¹⁴ Sobre la relación entre la arquitectura y la vestimenta, ver, entre otros, Fausch *et alii* (1994), Feuerstein (1988), García (2006), Semper *et alii* (2013).

¹⁵ Además Lerner indica que “Stacy-Judd en el vestuario maya evoca la vida ritual clandestina de esos millones de hombres estadounidenses de clase media que participaban en sociedades secretas y organizaciones fraternales” (2011: 155) como el *Mayan temple and Alliance of American Aborigines* fundado en 1928 Brooklyn, NY, entre otros.

¹⁶ En su texto “Mirror, Mirror on the Wall”, Arroyo establece una diferencia entre el “travestismo cultural” de Marjorie Garber (1997) y el “drag cultural” por sus usos políticos del vestido: “El drag cultural es similar a otros drags en sus usos de lo femenino como un vehículo para representar la identidad. Al mismo tiempo, sin embargo, se constituye a sí mismo como el ‘performance’ de otros órdenes culturales, sociopolíticos, y subjetivos, tales como la raza, la clase, el género y la sexualidad. (...) El vestuario (...) rastrea las conexiones históricas entre el racismo y el colonialismo. Por lo tanto, el vestuario es ‘performativo’ en su relación con la cultura y también en su parodia del racismo” (Arroyo, 2002: 156).

CARMEN: ¡Qué curioso! Hasta ahora había considerado el travestismo y el *drag* más como una práctica subversiva y perturbadora.

GUÍA: Pueden serlo, pero no necesariamente siempre. Al “hacerme el indio” ni mi blancura ni mis privilegios son subvertidos ni desafiados. En su estudio sobre literatura y etnografía en Cuba y Brasil, señala que el travestismo cultural “traduce una lucha por el poder entre el yo que representa y lo representado, y la amenaza que implica el tratar de incorporar cultural[mente] (...) al otro” (Arroyo, 2003: 6). Ya en el año de 1914 se discute la arquitectura como travestismo. No sorprende que esto suceda justamente en relación con la *Haus der Frau (Casa de la mujer)* —pueden verla en la próxima imagen en sus tabletas— diseñada por Margarete Knüppelholz-Roeser (1886-1949) y construida en el marco de la exhibición del Werkbund en Colonia. Una crítica en el periódico *Kölner Tageblatt* enfatizaba que esta construcción:

solo es movida y realizada por las energías emitidas por las otras arquitecturas: en efecto, la fuerza que parece vivir en ella es adquirida, es un reflejo y una re-irradiación. De ningún modo la construcción dialoga por su valor único, porque no tiene carácter, o más bien, presenta un carácter falso. (“Deutsche Werkbund-Ausstellung”, 1914)

Pueden ver las otras arquitecturas aquí referidas en sus tabletas. Son la fábrica de Walter Gropius y Adolf Meyer; el teatro de Henry van de Velde; y el salón de fiestas de Peter Behrens. Al parecer, el performance de género de la *Haus der Frau*, diseñada por una arquitecta, se desvió demasiado de las expectativas heteronormativas, pues se la consideró investida de “un carácter masculino un poco exagerado” (Stahl, 1914: 159). Como podemos ver, las normas de la heterosexualidad afectan también el entendimiento y la fabricación del entorno construido. Butler describe el potencial del travestismo como una crítica a las suposiciones normalizadoras que se hacen debido al género fijado a un sexo específico que, a su vez, está fijado a un cuerpo específico (Butler, 2002: 323-339). En otras palabras, “*la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia*” (Butler, 2007: 269, en cursiva en el original). Como explica Butler, el travestismo no trata de oponer o dismantelar la heterosexualidad, sino más bien de exponer lo que se suele tomar por sentado dentro de la performatividad heterosexual (Butler, 2002: 333). En este sentido y parafraseando a Butler, los travestismos culturales, además, exponen lo que se suele tomar por sentado dentro de lo cultural. Los análisis (Stratigakos, 2005; Bonnevier, 2011) que señalan también el aspecto travestido de la *Haus der Frau* se centran en lo específico del género, pero no en lo también particularmente cultural de su arquitectura. Fundado en 1907 en

Alemania por prominentes artistas, arquitectos y empresarios —en su mayoría hombres—, el *Werkbund* buscaba en la interacción del arte, la industria y la artesanía, sofisticar el trabajo comercial de los productos de la nación a través de la educación, la propaganda y la reforma de la estética de los objetos cotidianos. En 1914 la grande y ampliamente publicitada exhibición representaba el más importante de muchos esfuerzos educativos del grupo para fomentar un buen diseño cuyas características exactas fueron muy debatidas dentro del mismo. Al no usar casi ornamentos ni colores, la *Haus der Frau* promovía los valores altamente apreciados por las estéticas y diseños de la modernidad. Sin profundizar en los detalles, en la disciplina de la arquitectura el ornamento tiene su propia historia cuando se trata de relacionarlo con lo femenino, las tradiciones no-occidentales, la clase baja, los estilos locales o la cultura *queer*.¹⁷ Un ejemplo nítido es el del arquitecto austriaco Adolf Loos, quien consideraba el ornamento como procedente de una parte de la sociedad a la que clasificó como no cultivada, y que “solo puede responder al capricho y a la ambición femenina, ya que el ornamento al servicio de la mujer perdurará eternamente”, e incluso agrega que, “[e]l ornamento de la mujer (...) responde, en el fondo, al del salvaje; tiene un significado erótico” (Loos, 1972: 54). En el Teatro Maya no queda ni un milímetro para un ornamento más. Es más bien a través del ornamento que se celebra lo cultural diferente y exótico, con todo lo contradictorio que esto implica.

La guía señala las puertas de vidrio sobre las que se refleja el entorno, los autobuses y coches que circulan por la calle y el grupo mismo.

GUÍA: Hasta los años ochenta el teatro no tenía estas puertas de vidrio. Como nos muestran las próximas imágenes en sus tabletas, tampoco existía esta taquilla, que se encontraba justo a la mitad de la entrada durante los años setenta. Cualquier edificio — como cualquier acto performativo— se rebasa a sí mismo al ser re-construido, renovado, amueblado, interpretado y/o apropiado. Incluso cuando por la repetición de los mismos principios, una y otra vez, para construir, por ejemplo, un teatro, estos principios se asumen como dados. “El espacio performativo se distingue precisamente porque posibilita otro empleo además del previsto,” argumenta Fischer-Lichte, “es el modo en el que se emplea en cada caso lo que constituye el espacio performativo y genera una espacialidad específica” (2011: 223). Este edificio, construido con el fin de ser

¹⁷ Para una discusión sobre cómo la estructura tiene connotaciones masculinas y el ornamento femeninas, ver, entre otros, Bloomer (1992), Elliot y Helland (2002); para un análisis del proceso que ha marcado el modernismo con una masculinidad heterosexual severa, ver, entre otros, Reed (1996); para una discusión sobre el ornamento en tradiciones no-occidentales, ver Baydar (1998, 2000, 2004).

un teatro —en el cual se presentaron obras de teatro, comedias, musicales o vodeviles hasta 1949, y a partir de 1929 y hasta 1989 también se proyectaban películas— hoy en día se usa como un club nocturno: alberga conciertos y eventos de *Lucha VaVoom* durante los cuales pueden ver una danza mexicana muy bien ejecutada. Sin entrar en detalles, y solo para quienes no los conozcan, la *Lucha VaVoom* es un conjunto de eventos esporádicos, muy populares, que combinan números de bailarinas de variedades, bailes folklóricos, bandas de mariachis o rock, junto con encuentros de lucha libre¹⁸ —presentados por un animador en español— en los que se enfrentan tanto luchadores como luchadoras, *minis*¹⁹ y *exóticos*²⁰; todo esto acompañado por comentarios de comediantes que animan al público en inglés. Al inicio de la velada se proyectan fragmentos de películas de luchadores²¹, el público puede comprar tequila y, dependiendo del tema de la noche, tamales o hacer fotografías en un Xochimilco escenificado. Desde 1990 el Teatro Maya fungía exclusivamente como club nocturno, hasta que el concepto y el marco de la *Lucha VaVoom* lo relacionó de nuevo con las historias del propio espacio. Tanto el Teatro Maya como la *Lucha VaVoom* aluden y re-interpretan, de forma laxa, la historia y/o las referencias culturales de Mesoamérica, los Andes y México.²² Sin duda, con este vestuario, yo también podría formar parte fácilmente del espectáculo, aunque me falte mucho entrenamiento físico. Fue justamente por la *Lucha VaVoom* que entré por primera vez en el Teatro Maya.

La guía cierra su abrigo.

¹⁸ El 21 de septiembre de 1933 la lucha libre tuvo su debut en la Arena Modelo en la Ciudad de México. Desde su inicio, los hombres luchan contra hombres; desde los años cuarenta los *exóticos*, y desde los cincuenta las mujeres, forman también parte de las luchas. Para ahondar más sobre la lucha libre en México ver, entre otros, Hoechtl (2012), Levi (2008) y Möbius (2004).

¹⁹ Los *minis* son luchadores que nacieron con enanismo. Normalmente, se apropian de los roles de luchadores exitosos y se transforman, así, en una versión en “pequeño” de otros luchadores.

²⁰ Los *exóticos* son luchadores que luchan en drag y la mayoría de los cuales, hoy en día, se identifican como homosexuales. Ver, entre otros, Hoechtl (2014), Huth (2012), Levi (1998).

²¹ Desde 1952 y hasta la fecha se han producido más de 300 películas del género del cine de luchadores en México. En ellas, los luchadores libran al mundo de científicos locos, monstruos, extraterrestres, vampiros, momias, etc. Ver, entre otros, Carro (1984), Nívar *et alii* (2012).

²² *Lucha VaVoom* también hace referencia a productos populares de la cultura chicana. Por ejemplo: un baile de enanos basado en el video “Ganga Style” (2012) de Don Cheto, un músico, actor, DJ y presentador michoacano que vive en Los Angeles. Desde 2002 *Lucha VaVoom* —promovida desde sus inicios por Rita D’Albert y Liz Fairbairn— se presenta en el Teatro Maya al menos cuatro veces al año: el día de San Valentín, el Cinco de Mayo, un día en verano y en Halloween. En “Wrestling with burlesque, burlesquing Lucha Libre” analizaré con más detalle *Lucha VaVoom* para comprobar si “el exotismo es eficazmente *re-politizado*, redistribuido tanto para perturbar las expectativas metropolitanas de la alteridad cultural, como para llevar a cabo una crítica fundamentada de las relaciones diferenciales del poder.” (Huggan, 2001: ix-x, en cursiva en el original).

GUÍA: Hay distintas versiones sobre cómo se realizó el Teatro Maya. La primera dice que el magnate petrolero Edward L. Doheny convocó un concurso. Uno de los que participó en él fue el ya mencionado arquitecto Robert Stacy-Judd, que ya había construido el *Hotel Aztec* en 1925 en Monrovia, California. Sin embargo, el concurso para hacer el teatro Maya fue adjudicado al despacho de arquitectura Morgan, Walls y Clements²³, que se encargó de la estructura arquitectónica. Fue Cornejo el responsable de diseñar toda la fachada y los interiores del teatro (Stein, 1989). Otra versión dice que “la selección de la temática maya hecha por [el gerente del teatro] Gerhold O. Davis, fue el resultado de importantes descubrimientos arqueológicos en Centroamérica” (“New Theater Completed”, 1927: E5).²⁴ Durante veinte años Davis arrendó el teatro a su entonces dueño, Nathan Wilson Stowell, quien antes del Teatro Maya ya había construido un hotel de doce pisos, el *Stowell Hotel*²⁵, en 1913, seis cuerdas al noreste del teatro, en el 416 de South Spring (Ibíd. y “Spring Street Hotel Started”, 1913: VI1). Cornejo conformó una colección de 3000 diseños para “incorporarlos en el esquema decorativo” del teatro (“Mayan Design Is Odd”, 1927: A9). La fachada...

La guía señala las tres divisiones horizontales de la fachada.

GUÍA: ...se divide en: el entablamento, la pared principal y la base. Las tres partes asemejan el tratamiento que se utilizaba en las edificaciones de “las [antiguas] ciudades (...) de Uxmal y Chichen Itza en Yucatán, México”. La parte superior y la parte inferior, que incluye la marquesina, tienen un diseño geométrico que combina los estilos puuc y maya. Sobre la entrada podemos ver siete figuras “en trajes ceremoniales, que representan Huitzilopochtli [la principal deidad de los mexicas], sentado sobre el monstruo simbólico de la tierra”, todas separadas por divisiones decoradas con

²³ La *Huntington Library* en Los Angeles mantiene los archivos de Morgan, Walls y Clements, pero ya no existen los archivos de correspondencia del despacho, por lo que es imposible reconstruir los detalles de la relación entre el dueño, el gerente del teatro, el contratista de decoración Richard Sobieraj, los arquitectos y Cornejo. Tampoco es posible determinar las intenciones de Cornejo. Sin embargo, su texto “Description of Architecture and Decorations of the Mayan Theatre” (1928) muestra la voluntad de compartir y dejar claras las referencias principales y descripciones de su significación de los diseños aplicados en el Teatro Maya, prestando atención a los matices culturales que el proceso de diferenciación implica, aunque los estetiza. De esta manera se puede entender el texto como un intento contra la exotización que “a menudo se produce a expensas del conocimiento de culturas / grupos culturales distintos”. (Huggan, 2001: 17).

²⁴ Otro artículo del mismo año menciona que en América Central hay “media docena de grandes instituciones arqueológicas que están desenterrando los restos de una cultura Antigua y notablemente prehistórica.” (Lloyd Hampton, 1927: J1). A medida que, por ejemplo, la *Carnegie Institution* de Washington patrocinó investigaciones arqueológicas, etnográficas, lingüísticas e históricas en la región maya del sur de México y el norte de América Central entre 1914 y 1957, se puede suponer que, una vez más, México no se consideró parte de América del Norte, sino más bien de manera errónea, como América Central.

²⁵ Los arquitectos del *Stowell Hotel* fueron Frederick Noonan y William Richards. Igual que el Teatro Maya, el *Stowell Hotel* fue declarado monumento histórico-cultural en 1989 por la ciudad de Los Angeles, ver “Historic-Cultural Monument (HCM) List” (2014).

cascabeles de serpiente. Según el mismo Cornejo, este es “un elemento de ornamento que se encuentra frecuentemente entre los americanos aborígenes” (Cornejo, 1928: 13).

JESSE: ¡Qué cosa!, es algo más que tienen en común, Cornejo y Stacy-Judd. La apropiación de Stacy-Judd era doble porque parafraseaba, en una estructura singular, lo mexicano y lo americano nativo (Lerner, 2011: 152-153).

GUÍA: Entonces podemos enfatizar que Cornejo y Stacy-Judd, entre otros, llevan a cabo el proceso contrario al que el historiador William Deverell refiere cuando utiliza la metáfora “blanqueando el adobe”, una estrategia dominante para apropiar, absorber, obliterar y manipular el pasado mexicano de Los Angeles —una vez parte de México²⁶— y “convertir [así, su] pasado [de] adobe (...) en algo literal y figurativamente más blanco” (Deverell, 2005: 251). Aquí la estrategia es más bien aplicar metafóricamente el adobe —los colores de tonos rojizo al moreno— así como apropiar las diversas fuentes mesoamericanas para tener “en este país una arquitectura y una serie de principios decorativos que son 100 por ciento americanos” (Lloyd Hampton, 1927: J1). Durante el siglo XIX, varios autoproclamados investigadores arqueológicos de la zona maya “buscaban una manera de establecer a los Estados Unidos como el heredero principal de este legado arqueológico” (Evans, 2004: 89). Con el aumento de la reciprocidad cultural y artística que acompañaba las interconexiones políticas y económicas entre los Estados Unidos y sobre todo México, pero también en toda América Latina, las apropiaciones, estetizaciones e imaginarios culturales se dieron en mayor número en el arte y la arquitectura.²⁷ Un ejemplo de ello es este edificio. Sígueme, por favor...

El grupo se encuentra bajo la marquesina para ver su techo.

GUÍA: ...aquí tenemos una versión abstracta de la Piedra del Sol de los mexicas, repetida cuatro veces. Como pueden ver en sus tabletas, la siguiente imagen les muestra que al inicio la fachada del teatro no tenía los colores que tienen hoy. La fachada lucía en “una

²⁶ Para poner fin a la ocupación militar de Estados Unidos en México entre 1846 y 1948, México fue forzado a ceder gran parte de su territorio, lo que se conoce actualmente como los estados de Arizona, California, Nevada, Nuevo México, Texas y Utah, así como también partes de lo que hoy son Colorado, Kansas, Oklahoma y Wyoming. Se formalizó por medio del Tratado de Guadalupe, firmado el 2 de febrero de 1848.

²⁷ México tuvo un especial interés en los Estados Unidos, en gran parte debido a que los dos países comparten una frontera y a los lazos económicos centrados en gran medida en torno a la industria del petróleo en México. Para un análisis conciso de los flujos y reflujos de sentimiento pan-americano y su conexión con la cultura y el arte estadounidense, ver Manthorne (2001) y Delpar (1992). Para la discusión de conectar el clima político de Estados Unidos de finales del siglo XIX con la apropiación del arte prehispánico, ver Barnet-Sánchez (1993). En su exploración de los procesos de estetización del arte prehispánico por museos de Estados Unidos, Barnet-Sánchez traza interesantes paralelos entre las esferas políticas y estéticas.

tonalidad natural, cálida grisácea” (...) [combinada con] intensos y abigarrados matices de rojo que asemejaban el color y textura porosa de la piedra volcánica llamada Tezontle, utilizada tan a menudo por los mexicanos [*sic*] y más tarde durante el período colonial español” (Cornejo, 1928: 13).

CHRIS: Me acuerdo que John Miller²⁸ dijo una vez que “los nuevos colores son más auténticos que los originales, [porque] los pre-colombinos usaban mucho color” (Stein, 1989).

GUÍA: En 1969 el teatro fue pintado como parte del nuevo giro que pretendía el local. También su nombre fue cambiado por *The Fabulous Mayan (El fabuloso Maya)*. Presentaba por vez primera en su espacio películas pornográficas. “¡Color! ¡Realidad!” se leía en un anuncio en la revista *The Times*, “La respuesta de Hollywood a las nuevas películas europeas. Advertencia: ¡Limitado solamente a personas mayores de 21!” (Stein, 1989). Los brillantes colores empleados en el remozamiento de la fachada hacían referencia a las imágenes en tinte que podían verse en la revista *National Geographic*²⁹ (Ingle, 1984: 47). El momento mismo de cambiar los colores en la fachada fue capturado en la siguiente imagen.

La guía abre su abrigo para mostrar otra vez su vestuario.

GUÍA: Con o sin colores la fachada llama tanto la atención como este vestuario, ¿no es así? El Teatro Maya se distingue claramente del resto de los edificios en esta calle, pero no tanto de otros teatros en la ciudad. Piensen, por ejemplo, en teatros como el Egipto³⁰, u otros en Hollywood Boulevard o sobre Broadway. Claramente la costosa decoración del Teatro Maya era considerada una buena inversión, ya que supuestamente “las audiencias aumentan en proporción a la cantidad de ornamentación” (Sexton, 2009: 3).³¹ Este cálculo parece también derivar de un sentido de la mercantilización de lo exótico. Al

²⁸ John Evans Miller (1940-1993) fue un historiador de teatro, preservacionista y activista, ocupado en salvar de la demolición a viejos teatros de California. Fue un personaje muy activo en la *Theatre Historical Society of America*, creó la *California Society of Theatre Historians*, co-fundó la *Los Angeles Historic Theatre Foundation*, fue presidente de la *Los Angeles Conservancy* y formó el *Citizens Committee to Save the Wilton Theater*.

²⁹ Desde su fundación en 1888, en los Estados Unidos y más allá, la revista *National Geographic* ha sido central en la representación, clasificación y catalogación de las culturas y gentes del mundo. Para un análisis feminista y postcolonial de las representaciones en *National Geographic* de 1888 a los años ochenta de las culturas y gentes del Medio Oriente, ver Steet (2000).

³⁰ Según Margolies y Gwathmey (1991: 16) el descubrimiento de la tumba de Tutankamón en 1922 desató la moda de los teatros de estilo egipcio.

³¹ Un artículo de *Los Angeles Times* dice que el Teatro Maya se construyó por un costo de \$850,000 en 1927, lo que serían aproximadamente \$10,190,000 hoy en día. (“New Theater Completed”, 1927: E5).

invocar formas indígenas, es decir, exóticas, se esperaba llamar la atención sobre un edificio que, ante todo, tenía que llevar a la audiencia a “un auditorio rico y autónomo, donde sus mentes sean liberadas de sus ocupaciones rutinarias y pensamientos habituales”. Cornejo resultaba el hombre ideal para entregar algo “inusual” y “único”, algo que permitiese presentar ante los ojos de la audiencia “un esquema general muy distinto a su entorno cotidiano, muy diferente en el diseño de colores, y mucho más elaborado” (Lamb, 1928: 14). Ya desde 1913, Cornejo argumentaba que

el arte de los egipcios, aztecas, japoneses y chinos, [resulta] de gran valía en el desarrollo de motivos inusuales. Sus líneas se prestan a la preparación de arreglos, graciosos, dignos. Las de los egipcios y aztecas son simples y muy decorativas. Proporcionan materia para símbolos únicos para nombres de pocas letras. (Cornejo, 1913: 9)

JESSE: Cornejo tiene una opinión bastante parecida a la del artista Marcel Duchamp quien afirmó que uno “busca en lo primitivo lo que podría ser bueno apropiar” (Clearwater, 1991: 110). Duchamp no respetaba lo primitivo ni más ni menos de lo que respetaba lo contemporáneo (Lerner, 2011: 66). Y aunque lo racializó al llamarlo primitivo, no lo jerarquizó.

GUÍA: Sin embargo, lo consideró libre para ser apropiado. Es un muy buen ejemplo del complejo entrelazamiento entre la modernidad y la colonialidad o, en otras palabras:

las irrupciones fantasmagóricas a partir de las cuales el primitivismo apareció y reapareció en el arte, la literatura y la política bajo la forma de una mercancía-fetichista desde mediados del siglo XIX hasta las postrimerías del movimiento surrealista. (Barriendos, 2011: 23)

A este listado quisiera añadir la arquitectura, para la cual también se apropian libremente diversos elementos que se han considerado adecuados para recalcar la diferencia y lo exótico de sus contextos culturales. Por favor, entremos para ver todo con más detalle.

La guía abre una de las puertas de cristal y la gente entra y se coloca alrededor de tres figuras hechas de azulejos color beige incrustadas en el piso de baldosa roja.

GUÍA: Justo ahora hemos entrado por la puerta principal y no por la entrada lateral, ni por el Teatro Belasco³², y ninguno de nosotros ha pisado las figuras en el piso. Esto muestra muy bien cómo la performatividad está incorporada en la arquitectura. La arquitectura

³² El Teatro Belasco se encuentra al lado del Teatro Maya. Se inauguró el 11 de noviembre 1926 y fue diseñado por el despacho de Morgan, Walls y Clements. Después de su renovación en 2010, hoy en día se usa como un club nocturno y para conciertos. El Teatro Maya y el Belasco comparten un patio al que se puede acceder desde ambos teatros. Ver: <http://goo.gl/gTmelN> y <http://belascous.com/>.

prescribe nuestros comportamientos, nuestros cuerpos y nuestras situaciones sociales — por ejemplo, quién puede, quiere o tiene que entrar al teatro—, los cuales, a su vez, interactúan con los elementos, marcos y escenarios del edificio. Como ya nos hemos colocado para ver bien las figuras del piso puedo compartir con ustedes que la escena de mayor tamaño proviene de un tallado de madera de Tikal, en Guatemala (Cornejo, 1928: 14), y las figuras más pequeñas se parecen mucho, como pueden ver en la siguiente imagen en sus tabletas, a la figura derecha del código Dresde, de Chichén Itzá, en México. Algunos de los glifos mayas en el piso y las paredes son legibles pero, en conjunto, no crean un texto coherente (Phillips, 2007: 197).

BÁRBARA: Algunos están al revés, otros son más bien decorativos y otros son muy parecidos a los que se encuentran en Quiriguá, Guatemala. Por ejemplo, los glifos alrededor de la taquilla son una copia de un monumento en Quiriguá pero falta una parte en el nombre del líder (Phillips, 2007: 197).

GUÍA: ¡Muchas gracias por la explicación! Si me siguen al vestíbulo —llamado por Cornejo el “Salón de las serpientes emplumadas”— podemos ver que los glifos se encuentran esparcidos por el techo. Son signos que representan los días en uno de los calendarios mexicas. Por ejemplo, aquí podemos ver a cuauhtli (el águila). Las paredes y las cinco puertas de la entrada están cubiertas con madera oscura de zapote, adornadas con motivos basados en la Puerta del Sol de Tiwanaku, Bolivia. También podemos ver que las serpientes emplumadas son muy similares a las de Chichén Itzá. Ambos ejemplos se incluyen en sus tabletas. Ahora crucemos del auditorio al patio para después bajar hacia el sótano del teatro. Fíjense cómo las cuatro puertas del auditorio han sido tratadas con la técnica de chorro de arena buscando replicar, de manera ligeramente estilizada, el Dintel 25 de Yaxchilá en Chiapas, México, que se encuentra también en sus tabletas.

La guía abre una de las puertas y dirige al grupo pasando cerca de una barra de bar, a la derecha de la puerta de salida más pequeña, que muestra un estarcido de guerreros con tocados de águila, lanzas y escudos recientemente repintado en varios colores. Bajan por las escaleras de metal que llevan directamente al sótano. Entran en un amplio espacio rectangular que hospeda un bar conocido como el Green Room. Las paredes están más bien pintadas de rojo y la luz amarilla ilumina grandes fotografías de bailarinas de variedades y luchadores de los eventos de Lucha VaVoom.

CARMEN: ¡Qué diferencia con el resto del teatro! ¿Qué hacemos aquí?

GUÍA: Aquí podemos encontrar los talleres para los trabajadores del teatro; dos vestuarios para estrellas; tres vestuarios individuales; cinco vestuarios para el coro: dos para

veintitrés personas cada uno, otros dos para ocho personas, y uno más para seis personas (“New Theater Completed”, 1927: E5). Hay también baños con duchas para los performancers, DJ o músicos. Además podemos encontrar el cuarto de máquinas y el de ventilación. ¡Por favor, síganme!

La guía entra en la segunda puerta a la derecha para llegar a la sala de máquinas. De su abrigo saca una linterna para iluminar algo escrito en la esquina de una de las paredes de la habitación.

GUÍA: ¿Ven? Aquí se pueden leer las producciones presentadas en el Teatro Maya desde su inauguración hasta su gran reapertura en 1949 con películas y vodevil de México. De esta manera las producciones se inscribieron literalmente en el espacio. En sus tabletas pueden recorrer algunos de los carteles.³³ Hasta principios de los años setenta, el Maya se utilizaba como sede del cine hispanohablante³⁴ antes de convertirse no solo en un cine porno, sino también en sede para la grabación de películas de este género. Mientras se proyectaban las películas en el piso de arriba, se producían nuevas cintas aquí abajo, en el sótano. Según el director de fotografía, sonido y actor de películas pornográficas, Fernando Fortes, este cambio trajo un público diferente: “En el baño de mujeres, un cliente masculino había intentado violar a una empleada del teatro; [y] en el baño de hombres, robaban a los homosexuales que buscaban encuentros” (Stein, 1989). Ahora les dejo quince minutos para que puedan explorar los espacios, leer algunas memorias de *bloggers* sobre el Maya durante sus años porno y ver una entrevista con Carlos Tobalina que, además de ser el dueño del teatro en aquella época, era productor y director de películas porno.³⁵ Después nos veremos en el segundo piso del teatro, en la galería. Cuando suban fíjense en el anuncio en blanco y negro sobre el costado de la pared en el que se anuncia una producción de variedades de 1930.³⁶

La gente se distribuye por los talleres y los extensos habitáculos de baños y vestuarios, pasea entre los sofás que hay para descansar. Leen, entre otras cosas, que en los años porno del teatro pasaron “tráilers anti-menstruación en inglés y español” (Sinclair, 2006) y escuchan que “debido a incentivos especiales –5 dólares la entrada por persona y 7 para parejas– (...) las damas constituyen el 40 por ciento del negocio” (entrevista a Tobalina, 1971). La guía sube dos pisos por las escaleras. Al llegar al piso superior se acerca

³³ La *Library of Congress* en Washington DC y la *Federal Theatre Project (FTP) Materials Collection* de la *George Mason University* en Fairfax County, Virginia, conservan diversos carteles a partir de 1936.

³⁴ El empresario de entretenimiento hispanohablante Frank Louis Fouce (1927-2013) fue el dueño del Teatro Maya de 1947 a 1969 (Woo, 2013).

³⁵ La entrevista forma parte de la película *Refinements in Love* (1971) dirigida por Carlos Tobalina mismo. Carlos Tobalina (1925-1989) fue el dueño del teatro hasta su muerte en 1989. Con el arrendamiento de la viuda de Tabolina, Sammy Chao regenta el lugar hasta hoy en día.

³⁶ Se trata de *The temptations of 1930*, que se presentó del 25 de septiembre al 2 de noviembre de 1930.

al área dedicada a la consola de controles, desde la cual enciende una de las tantas luces que iluminan el recinto, para arrojar un poco de luz sobre la pared posterior. En 1927 este tipo de uso de una parte del balcón se consideraba “una innovación interesante” (“New Theater Completed”, 1927: E5). Poco a poco la gente se junta, otra vez, en el segundo piso.

CARMEN: Me sorprendió mucho ver los vestuarios y los baños... Son tan amplios y elegantes...

CHRIS: ¿Ya has ido a *Los Angeles Theater* en South Broadway? Si no, hazlo porque también tienen unos baños increíbles...

GUÍA: Aquí quisiera mostrarles este mural, donde se retrata una “procesión de peregrinos que llevan ofrendas a un templo (...) bajo un luminoso sol que amanece (...) contra un intenso cielo azul” (Cornejo, 1928: 16). Aunque Cornejo no da ninguna referencia, bien podría tratarse de una adaptación libre de la página 18 del código Borgia que se muestra en la siguiente imagen. Este mural no cambia, a diferencia de lo que sucede en el escenario de abajo. En sus tabletas pueden ver algunas imágenes del escenario que datan de entre los años 1937 y 1949. Podemos identificar el drama musical *Run little Chillun* de 1937 del director coral, compositor, arreglista, y violinista afroamericano Hall Johnson (1888-1970); la revista musical interpretada en 1941 exclusivamente por afroamericanos *Jump for Joy*, la que “supuestamente habría acabado con la figura del *Tío Tom*” (Cohen, 2010: 187), puesta en escena por el compositor, pianista y director de orquestas de jazz Duke Ellington (1899-1974); también vemos la revista musical afroamericana *Sweet 'n Hot* de Arthur Silver; o a un grupo de señoritas ataviadas con vestidos folklóricos de México “aumentando a la *Talpa Boy's Band of Our Lady of the Rosary of Talpa Church*.” (“Senoritas appearing on the Mayan stage”, 1949).³⁷ Con los ejemplos de estas obras, las producciones de variedades y después las imágenes en movimiento, se muestra que el escenario se ha usado para (re)presentar diferente cuerpos racializados y/o sexualizados y, si consideramos las películas porno, incluso hasta cuerpos desnudos y encuentros sexuales. La mayoría se aprovecha del entretenimiento exótico y/o erótico para configurar una economía del placer y del deseo, para ver y devorar los cuerpos en acción.³⁸ Como mencioné antes, el concepto y el marco de la *Lucha VaVoom* lo relaciona de nuevo con estas representaciones.

³⁷ La *Los Angeles Public Library* conserva nueve imágenes de producciones en el Teatro Maya.

³⁸ Aunque va más allá de los propósitos de este texto, me parece importante mencionar que el teórico poscolonial Homi K. Bhabha enfatiza que la “construcción del sujeto colonial en el discurso, y el ejercicio del poder colonial a través del discurso, exigen una articulación de formas de diferencia, racial y sexual. Esa

La guía señala el escenario. Todos se acercan a los extremos del balcón para poder ver mejor los detalles desde arriba.

GUÍA: Todo está siempre enmarcado por estas paredes que asemejan a la cantería de, por ejemplo, Cuzco en Perú, como pueden ver en la siguiente imagen. Y esta serie de colosales columnas, que son variaciones de las estelas en Quiriguá, forman el arco del proscenio. También las pueden ver en sus tabletas. En su texto, Cornejo describe cómo trabajó a partir de moldes con el fin, una vez más, de “incorporar estas obras maestras del arte aborigen” al teatro:

Las réplicas, que se encuentran en el museo de San Diego, permitieron a los arquitectos y escultores estudiar la riqueza de su ornamentación, la sensación de su diseño y su textura. Ligeramente rediseñadas, estas enormes figuras, la más alta de ellas de [9.4 metros], enmarcan y separan los tres escenarios del teatro. (Cornejo, 1928: 18)

Desde la exhibición Panama-California en 1915 las réplicas se encuentran en el piso principal del *San Diego Museum of Man*. Un poco más de diez años antes de la inauguración del teatro Maya esta exhibición mostró un cambio en la percepción de los Estados Unidos con respecto al pasado Mesoamericano.

JESSE: Y justamente esta exhibición influyó mucho en el arquitecto Frank Lloyd Wright. Hay muchas referencias que muestran que la exhibición de dichas réplicas influyó fuertemente en los diseños de Wright para los proyectos que terminó en las décadas de 1910 y 1920 en California.³⁹

GUÍA: Estoy totalmente de acuerdo, aunque Wright mismo siempre negó esta o cualquier otra influencia, manifestando que “la arquitectura es fundamentalmente *humana* y sus orígenes y afectos una cuestión de carácter y corazón humano.” (Alofsin, 1993: 304). En su análisis de la exhibición *Panama-California*, el antropólogo y arqueólogo Edgar L. Hewett (1865-1946) agrupó, de manera despectiva y erróneamente, pero tal vez a propósito —nunca podremos averiguarlo—, las ruinas mayas junto “con los logros culturales de las tribus contemporáneas nativas de América del Norte”. Sincretizaba así “la antigüedad mesoamericana con la del sudoeste antiguo (...) redu[ciendo] sus diversas civilizaciones a una forma de regionalismos exóticos” (Evans, 2004: 161). La arquitectura prehispánica se consideró como un patrimonio cultural no reclamado y

articulación se vuelve crucial si se sostiene que el cuerpo está siempre simultáneamente (aunque conflictivamente) inscrito tanto en la economía del placer y el deseo como en la economía del discurso, dominación y poder” (Bhabha, 2002: 92).

³⁹ Ver, entre otros, Braun (1993), Kirk (1986), Tselos (1953 y 1969) y Weisberg (1967).

libre para ser apropiado e incorporarlo a la imaginación y la comercialización propias de los Estados Unidos.⁴⁰ De esta manera, la arquitectura como travestismo cultural:

busca un lugar para su visión futura de la nación (...) para acercarse sinuosamente, y al mismo tiempo controlar la agencia de esos "otros". Mientras se concentra en los aportes culturales [prehispánicos] esto[s creadores] soñará[n] con su origen en la historia de la nación y a su vez, buscarán trascender en su [arquitectura] la marca "racial", con el fin de imaginarse en la modernidad. (Arroyo, 2003: 119)

No resulta sorprendente que este sueño no incluyera la colonialidad —que es constitutiva de la modernidad—, ni considerase las realidades de los mayas contemporáneos, ni de algunos de los mexicano-estadounidenses o de la migración masiva de México al sur de California hasta los años veinte⁴¹, como posibles descendientes de esta arquitectura.

La guía señala la gran forma circular en el techo.

GUÍA: Esta forma, que ya habíamos visto antes en *The Replacement Killers*, y que de ningún modo puede ser pasada por alto, tiene rasgos que nos recuerdan a “un diagrama calendario ilustrando todo un año maya de 260 días” (Cornejo, 1928: 15). Aunque no es fácil discernir los otros motivos en el techo de madera, Cornejo nos dice que incluye “escamas y plumas, como las que se encuentran en el templo de Xochicalco, (...) otros motivos indígenas de origen Inca (...) [y] flechas cruzadas en un escudo que se encuentra en el Templo de los Tigres, en la cancha de la pelota, en Chichén Itzá” (1928: 16).

El grupo baja por las escaleras internas del teatro y llega al entrepiso. Aquí el techo es bajo y en el centro hay dos escaleras empotradas al muro, situadas en espejo, una frente a la otra, que llevan a una oficina. Hay baños en cada uno de sus costados. También una pequeña barra de bar que es sostenida por un atlante.

⁴⁰ La literatura que atribuye un énfasis nacionalista a la utilización de las formas indígenas de las Américas en el arte y la arquitectura de los EE. UU. es demasiado extensa para citarla en su totalidad aquí. Los ejemplos más representativos incluyen: Henderson (1923), Stacy-Judd (1923), Bossom & Ries (1928) y Lloyd Hampton (1927 y 1928).

⁴¹ En 1917 la necesidad de mano de obra de los Estados Unidos durante la Primera Guerra Mundial llevó al Congreso a eliminar las barreras a la inmigración mexicana. Sin embargo, debido al primer *Red Scare* de 1918 a 1920 —el fuerte anticomunismo— y al establecimiento de la Patrulla Fronteriza, en 1924 se intensificaron las repatriaciones a México. Esta política eliminó efectivamente la presencia de los líderes sindicales y organizadores mientras se mantuvo un adecuado suministro de mano de obra barata disponible para la agricultura y la industria. Para la primera investigación sobre estas complejas dinámicas de 1931, ver Gamio (1971).

GUÍA: Cornejo llamó a este espacio la Sala del emperador (1928: 41). Aquí, en las vigas escalonadas que sostienen la grada del balcón, podemos ver motivos mesoamericanos pintados. Por ejemplo, esta serpiente emplumada es de estilo teotihuacano, pero esta otra es más bien similar a las de Chichén Itzá. Como pueden ver en la siguiente imagen, este atlante era originalmente una fuente de agua situada en el vestíbulo de la planta baja, se encontraba enfrente de unos azulejos pintados con un diseño que se basaba, libremente, en una parte del tablero del Templo de la Cruz Foliada en Palenque, México (1928: 15). Por favor, vean la próxima imagen en sus tabletas. Entre estos ocho paneles, formados por la separación de las vigas del techo, podemos encontrar ocho murales. Los primeros cuatro muestran la migración de los mexicas, la fundación de Tenochtitlan, “una ceremonia de matrimonio y el fuego sagrado, mientras que los otros cuatro son auto-tortura, la música y la danza, el gran templo y la llegada de los españoles” (1928: 15). Ahora vamos al escenario para ver el teatro de abajo.

La guía y el grupo bajan por las escaleras, pasan otra vez el vestíbulo, ven el balcón de abajo y el bar que se encuentra antes de atravesar el auditorio. Al llegar al escenario la guía señala hacia la parte superior del mismo.

GUÍA: Aunque no los podemos ver, justo por encima de este escenario se encuentra la suite estrella de lujo, con tres habitaciones y, en el mismo nivel, un cuarto destinado a los artistas estelares (“New Theater Completed”, 1927: E5). Además, para los eventos de *Lucha VaVoom*, aquí se coloca un cuadrilátero de lucha libre. Incluso, en algunas ocasiones, los luchadores se lanzan desde él hacia el público.

CARMEN: ¡Ay! La guía experta y estudiosa es también una aficionada de la lucha libre.

GUÍA: Sin duda, siempre que puedo voy al Arena en México o al Teatro Maya.

CHRIS: Yo más bien me acuerdo mucho de mi viaje a Yucatán... Me siento como si estuviera en un templo maya...

GUÍA: Sin duda, este espacio causa diferentes asociaciones, memorias, y como vimos, interacciones. Bueno, ya llegamos al final de esta visita guiada. Mi intención de analizar el Teatro Maya como travestismo cultural era mostrar cómo este acto de celebración produce una serie de contradicciones. Sin embargo, estas contradicciones deconstruyen la visión de que el Teatro Maya “produce una copia como un gesto de incorporación fácil” (Arroyo, 2003: 6). El Teatro Maya como travestismo cultural pone el énfasis más bien en lo performativo del espacio, nos muestra, si lo vemos de cerca, no solo cómo participa en la colonialidad del ver y en la construcción del género, de la sexualidad, la

raza, la etnicidad, la clase y la visión futura de la nación, sino también las problemáticas y ambivalentes complejidades de esa misma incorporación. Para mí, ha llegado el momento de partir y salir de mi rol de guía, alias la experta estudiosa, alias la aficionada de lucha libre. No les dije todas las referencias que mencionó Cornejo en su texto. Aunque no todas son correctas, pues se basaron en las investigaciones e imaginaciones de aquel entonces, pero si alguien tiene interés en leerlo, avísenme. Ahora les dejo para que puedan interactuar cada quien por sí mismo con el travestismo cultural del Teatro Maya. ¡Muchas gracias por su atención!

Bibliografía

- Alofsin, A. (1993). *Frank Lloyd Wright, the Lost Years, 1910-1922: A Study of Influence*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Amábilis, D. M. (1956). *La Arquitectura Precolombina de México*. México, D.F.: Orion.
- Amábilis, D. M. (2003 [1963]). *Arquitectura Nacional*, Cuadernos de arquitectura 9, México: CONACULTA-INBA.
- Arroyo, J. (2002). "Mirror, Mirror on the Wall: Performing Racial and Gender Identities in Javier's Cardona's 'You Don't Look Like'". In: Ramos-García (2002): 152-171.
- Arroyo, J. (2003). *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Barnet-Sanchez, H. (1993). "The Necessity of Pre-Columbian Art: U.S. Museums and the Role of Foreign Policy in the Appropriation and Transformation of Mexican Heritage, 1933-1944," Ph.D. diss. Los Angeles: University of California.
- Barriandos, J. (2011). "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico", *Nómadas* (Col) 35, octubre, 2011: 13-29.
- Baydar, G. (1998). "Toward Postcolonial Openings: Rereading Sir Banister Fletcher's «History of Architecture»", *Assemblage*, 35: 6-17.
- Baydar, G. (2000). "Beyond Lack and Excess: Other Architectures/Other Landscapes", *Journal of Architectural Education*, 54, 1: 20-27.
- Baydar, G. (2004). "The Cultural Burden of Architecture", *Journal of Architectural Education*, 57, 4: 19-27.
- Baydar, G. & Hilde Heynen, H. (ed.) (2005). *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*. London, New York: Routledge.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Bloomer, J. (1992). "Abodes of Theory and Flesh: Tabbles of Bower", *Assemblage*, 17: 6-29.

- Bonnevier, K. (2011). *Behind Straight Curtains. Towards a Queer Feminist Theory of Architecture*. Stockholm: Axl Books.
- Bossom, A. C. & Ries, E. H. (1928). "New Styles in American Architecture: And What We Might Learn from the Mayas", *World's Work* 56, 2: 189-195.
- Braun, B. (1993). *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World: Ancient American Sources of Modern Art*. New York: Harry N. Abrams.
- Burns, K. (1995). "Architecture: that ~~dangerous~~ useless supplement", actas de la conferencia *Accessory/architecture*, en Auckland, New Zealand: 49-56.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2007). *Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Carro, N. (1984). *El Cine de luchadores*. México D.F.: Filmoteca de la UNAM.
- Cartagena, M. F. (2010). "Visión alter-nativa: limpia mediática." In: La Tronkal (ed.) (2010): 112-126.
- Clearwater B. (1991). *West Coast Duchamp*. Miami Beach, Fla: Grassfield Press.
- Cohen, H. G. (2010). *Duke Ellington's America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Colomina, B. (ed.) (1992). *Sexuality & Space*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Cornejo, F. (1913). *Los Angeles Graphic*, 18 January 1913.
- Cornejo, F. (1928). "Description of Architecture and Decorations of the Mayan Theatre", *Pacific Coast Architect*, April 1928: 13-18, 41.
- "Deutsche Werkbund-Ausstellung." (1914). *Kölner Tageblatt*, 546, 25, julio 1914.
- Delpar, H. (1992). *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*. Tuscaloosa, AL and London: University of Alabama Press.
- Deverell, W. (2005). *Whitewashed Adobe: The Rise of Los Angeles and the Remaking of Its Mexican Past*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- "Editorial." (1928). In: Cornejo, F. (1928): 13-18, 41.
- "Editor's note." (1928). In: Cornejo, F. (1928): 13-18, 41.
- Elliot, B. & Helland J. (ed.) (2002). *Women Artists and the Decorative Arts 1880-1935. The Gender of Ornament*, Aldershot: Ashgate.
- Escobar, A. (2005). *Más allá del tercer mundo: globalización y diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Evans, R. T. (2004). *Romancing the Maya*. Austin: University of Texas Press.
- Fausch, D. et alii. (ed.) (1994). *Architecture: In Fashion*. New York: Princeton Architectural Press.
- Feuerstein, G. (ed.) (1988) "ArchiteXtur I ArchiteXture", *Daidalos* 29, September 15.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Fuqua, A. (1998, EE. UU). *The Replacement Killers*.

- Gamio, M. (1971 [1931]). *The Life Story of the Mexican Immigrant*. New York: Dover Publications.
- Garcia, M. (ed.) (2006). "Architextiles", *Architectural Design* 76, 6, November-December.
- Gebhard, D. & Winter, R. (1977). *A Guide to Architecture in Los Angeles and Southern California*. Santa Barbara and Salt Lake City: Peregrine Smith.
- Green, R. (1988) "The Tribe Called Wannabee: Playing Indian in America and Europe", *Folklore*, 99, 1: 30-55.
- Henderson, R. (1923). "A Primitive Basis for Modern Architecture", *Architectural Record* 54, 2: 189-96.
- "[Historic-Cultural Monument \(HCM\) List](#)" (2014). *City of Los Angeles Department of City Planning*. July 31, 2014 (consultado el 1/09/2015).
- Hoechtel, N. (2012). *If only for the length of a lucha: queer/ing, mask/ing, gender/ing and gesture in lucha libre*. Tesis doctoral. London: Goldsmiths, University of London.
- Hoechtel, N. (2014). "Lucha libre: un espacio liminal. Lis exóticos "juntopuestas" a las categorías clasificadoras, unívocas y fijas." In: Parrini, R. & Brito, A. (ed.) (2014): 223-251.
- Huggan, G. (2001). *The Post-colonial Exotic: Marketing the margins*. London, New York: Routledge.
- Huth, T. (2012). "La Chiquilla de Tijuana y lucha libre exótica: Staging contradiction en la frontera norte de México." In: Kummels I. (ed.) (2012): 255-292.
- Ingle, M. (1984). *The Mayan Revival Style: Art Deco Mayan Fantasy*. Salt Lake City: Gibbs M. Smith and Peregrine Smith Books.
- Kendall, E. (1979). *Where She Danced. The Birth of American Art-Dance*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Kirk, T. R. (1986) "The Sources of Pre-Columbian Influences in the Architecture of Frank Lloyd Wright." Master's thesis, Columbia University.
- Kramarea, C. & Dale Spender, D. (ed.) (2000). *Encyclopedia of Women. Global Women's Issues and Knowledge*. New York, London: Routledge.
- Kummels, I. (ed.) (2012). *Espacios mediáticos. Cultura y representación en México*. Berlín: Verlag Walter Frey.
- Lamb, T. W. (1928) "«Good Old Days» to these Better New Days", *Motion Picture News*, June 30: 29-45.
- Lerner, J. (2011). *The Maya of Modernism. Art, Architecture, and Film*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Levi, H. (1998). "Lean Mean Fighting Queens: Drag in the World of Mexican Professional Wrestling", *Sexualities* Vol 1(3): 275-285.
- Levi, H. (2008). *The World of Lucha Libre. Secrets, Revelations, and Mexican National Identity*. Durham and London: Duke University Press.

- Lloyd Hampton, E. (1927) “American Architecture First,” *Los Angeles Times*, Apr. 24, 1927: J1.
- Lloyd Hampton, E. (1928). “Creating a New World Architecture”, *Southern California Business* (April): 16-17, 38, 45, 48.
- Loos, A. (1972 [1910]). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Manthorne, K. (2001). “Plantation Pictures in the Americas, circa 1880: Land, Power, and Resistance”, *Nepantla: Views from South*, 2, 2: 322-23.
- Margolies, J. & Gwathmey, E. (1991). *Ticket to Paradise: American Movie Theaters and How We Had Fun*. Boston, Toronto and London: Little, Brown and Co.
- “Mayan Design Is Odd.” (1927). *Los Angeles Times*, Aug 3, 1927: A9.
- Möbius, J. (2004). *Und unter der Maske... das Volk. LUCHA LIBRE – Ein mexikanisches Volksspektakel zwischen Tradition und Moderne*. Frankfurt / Main: Vervuert Verlag.
- Návar, J. X. et alii. (2012). *¡Quiero ver sangre!: Historia ilustrada del Cine de luchadores*. México D.F.: UNAM.
- “New Theater Completed.” (1927). *Los Angeles Times*, Jul 31, 1927: E5.
- Parrini, R. & Brito, A. (ed.) (2014). *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*. México D.F.: PUEG-UNAM.
- Phillips, R. A. (2007). “«Pre-Columbian revival»: Defining and exploring a U.S. architectural style, 1910-1940”, Ph.D., City University of New York.
- Ramos-García, L. (ed.) (2002) *The State of Latino Theater in the United States*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh. London, New York: Routledge.
- Reed, C. (ed.) (1996). *Not at home: the suppression of domesticity in modern art and architecture*, London: Thames and Hudson.
- Rendell, B., Penner, B. & Bordon, I. (ed.) (2000). *Gender Space Architecture – An interdisciplinary introduction*. London, New York: Routledge.
- Sanders, J. (ed.) (1996). *Stud – Architectures of Masculinity*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Semper, G. et alii. (2013 [1860-1863]). *Semper: El estilo. El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios*. Buenos Aires: Juan Ignacio Azpiazu.
- “[Senoritas appearing on the Mayan stage](#)” (1949) *Los Angeles Public Library Photo Collection* (consultado el 01/09/2015).
- Sexton, R. W. (2009 [1930]). “Tendencies in the Design of the Present Day Theatre.” In: Sexton R. W. & Betts B. F. (ed.) (2009 [1927, 1930]): 1-4.
- Sexton R. W. & Betts B. F. (ed.) (2009 [1927, 1930]). *American Theatres of Today*. Saratoga, California: Liber Apertus Press.
- Sinclair. (2006). “[Comment 98](#)”, *Cinema Treasures* (consultado el 01/09/2015).
- “Spring Street Hotel Started.” (1913). *Los Angeles Times*, Jun 22, 1913: VI1.

- Stacy-Judd, R. B. (1933). "Move for True American Architecture Growing: Local Man's Dream of Recalling Mayan Civilization Reflected in New Building Trends," *Los Angeles Times*, Aug 20: 21, 23.
- Stahl, F. (1914-1915). "Die Architektur der Werkbund-Ausstellung", *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1: 153-[204].
- Steet, L. (2000). *Veils and Daggers: A Century of National Geographic's Representations of the Arab World*. Philadelphia: Temple University Press.
- Stein, G. (1989). "[Old Mayan Theater May Retrieve Glory](#)", *Los Angeles Times*, June 11 (consultado el 01/09/2015).
- Stratigakos, D. (2005). "The Uncanny Architect: Fears of Lesbian Builders and Deviant Homes in Modern Germany." In: Baydar, G. & Hilde Heynen, H. (ed.) (2005): 145-161.
- Stratigakos, D. (2003). "Women and the Werkbund: Gender Politics and German Design Reform, 1907-14", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 62, 4: 490-511.
- Tobalina, C. (1971, EE. UU.) *Refinements in Love*.
- Todorov, T. (1993). *On Human Diversity: Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- La Tronkal (ed.) (2010). *Desenganche, visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal.
- Tselos, D. (1953). "Exotic Influences in the Architecture of Frank Lloyd Wright", *Magazine of Art XL VI* no. 4 (April 1953): 160-9.
- Tselos, D. (1969). "Frank Lloyd Wright and World Architecture", *Journal of the Society of Architectural Historians* 28 (1969): 58-72.
- Urzaiz Lares, E. (1987). "La arquitectura Neomaya. Post revolucionaria en Yucatán", *Cuadernos de arquitectura de Yucatán* 1: 68-79.
- Weisberg, G. (1967). "Frank Lloyd Wright & Pre-Columbian Art: The Background for His Architecture", *The Art Quarterly* 30: 40-51.
- Weisman, L. K. (2000). "Architecture." In: Kramarea, C. & Dale Spender, D. (ed.) (2000): 86.
- Woo, E. (2013). "[Frank L. Fouce dies at 85; brought theater, TV to Latino audiences](#)", *Los Angeles Times*, Sep 28 (consultado el 01/09/2015).