



Javier Téllez / One flew over the void (Bala perdida) / 2005 / inSite05 / foto: Alfredo De Stefano

## Máscaras, *borderlines* y fronteras en Javier Téllez

Víctor Carreño  
Facultad Experimental de Arte  
La Universidad del Zulia  
vjcr112@hotmail.com

**Resumen:** Este artículo propone un acercamiento a la vida y obra del artista venezolano Javier Téllez, cuya trayectoria nos remite a un imaginario autobiográfico y cultural. Para comprender sus significados, parto de la revisión de procesos relacionados con la interculturalidad y la inmigración, tal como los estudia Nestor García Canclini y de la crítica de la psiquiatría en su intento de demarcar y encerrar la locura, según Foucault. Me enfocaré en el análisis del performance *Bala perdida/ Oneflewoverthevoid*, que se realizó en el evento *In Site* en la frontera entre México y Estados Unidos, en 2005, con la participación activa y coordinada de pacientes psiquiátricos de Mexicali y de la bala humana Dave Smith. Se concluye que Téllez pone en escena las estrategias simbólicas *borderline* de los inmigrantes para sobrevivir.

**Palabras clave:** Javier Téllez, performance, fronteras, identidades *borderline*

## Masks, borderlines and frontiers in Javier Téllez

**Summary:** The following article proposes an approach to the life and works of Venezuelan artist Javier Téllez, whose trajectory refers us to cultural and autobiographical images. In order to understand its meanings, I start reviewing the processes related to interculturality and immigration in the way they are studied by Néstor García Canclini and the critic of psychiatry while attempting to demarcate and enclose insanity according to Foucault. I will mainly focus in the analysis of the *Bala Perdida/One flew over the void* performance in the event that took place in situ in the border between Mexico and the USA in 2005. There was an active and coordinated participation of psychiatric patients from Mexicali and also from Dave Smith, the human bullet. As a conclusion Javier Téllez brings to the screen the symbolic borderline strategies used by immigrants in order to survive.

**Key words:** Javier Téllez, performance, borders, identities, borderline.



Javier Téllez  
La extracción de la piedra de la locura  
1996 / foto tomada de:  
[http://vereda.ula.ve/wiki\\_artevenezolano](http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano)

### Introducción.

El arte no demuestra, no necesita demostrar nada, pero el arte dice, expresa significados que aunque no puedan ser agotados, gravitan en torno a la obra, a su creador y su contexto. Tanto en su obra como en lo que ha declarado como artista, Javier Téllez no ha eludido referentes autobiográficos. No es que su trabajo sea confesional, que no lo es, ni que todos sus productos deban leerse a la luz de su experiencia, pues tampoco es el caso. Pero, como dije antes, fragmentos de su vida reaparecen y se ocultan, como si el artista creara con su obra una narrativa de su identidad. He usado el verbo crear y no reflejar, pues parto de la identidad como algo no predeterminado: esta se va haciendo en una continua interrelación del sujeto con su historia y su entorno. Téllez se radicó en los Estados Unidos a partir de los 90, pero antes y después, su obra, que se mueve entre distintos lenguajes, ha girado una y otra vez en torno a la circunstancia de esas personas que la sociedad viene refiriendo de distintas maneras, como pacientes, discapacitados, "anormales", enfermos o siguiendo una tradición antigua, "locos". Téllez ha sido cercano a ellos desde su infancia, como explicaremos más adelante, y su perspectiva no siempre ha sido la misma. Así como hay una terminología insegura y cambiante en torno a ellos, Téllez también ha explorado distintas imágenes y lenguajes para hablar de lo otro e incluso osando él mismo pasar por "loco" en su propia obra.

### **Lo móvil en el lenguaje, en el arte, y en el sujeto**

No es irrelevante el hecho de que Téllez, cuya obra ha sido expuesta en varios países, viva en Estados Unidos, desde donde se desplaza como artista hacia otros territorios. Al hacerlo, su identidad se ha vuelto más compleja, forma parte de lo que James Clifford ha llamado "culturas de desplazamiento", esas culturas que caracterizan a un hombre signado por el viaje y el movimiento, por el contacto y el contagio interculturales (1999). Venezolano, latino, inmigrante, extranjero también son palabras, signos incompletos, flotantes, a los que Téllez no se adscribe con pasión, pero tampoco ignora y se reapropia de ellos a través de la parodia, del guiño, de la alusión. El artista es un trickster, dice Téllez, un tramposo, alguien que vive del simulacro, de la máscara. Juntando lo oculto y lo visible, Téllez recrea su identidad. Es esta estrategia la que se pone de relieve en su obra de arte fronterizo *Bala Perdida/Oneflewoverthevoid*, performance donde asistimos a esa mezcla de referentes de la narrativa de lo propio y de lo extranjero, de lo natural y lo artificial, de una cultura sofisticada y otra que no lo es, pero tampoco es ingenua. El arte de Téllez no es único en esta heterogeneidad, pero este tipo de apuestas corre el riesgo de ser reducidas a un denominador común, lo que requiere un acercamiento teórico complejo, del cual quisiera apenas tocar algunos problemas.

En *Culturas híbridas*, libro que ha sido objeto de debates y polémicas, García Canclini, en un esfuerzo por hacer una aproximación teórica muy cercana a los estudios culturales, por su mirada interdisciplinaria a su objeto de estudio, considera necesario hacer confluir en su análisis:

La historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo culto; el folclor y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos (1990:14-15).

Si se estudia en sus mezclas y contaminaciones todas estas esferas de la cultura, se capta mejor su hibridez. Ésta la define de un modo no rígido y muy abierto, al principio de su libro en una nota a pie de página:

Se encontrarán ocasionales menciones de los términos sincretismo, mestizaje y otros empleados para designar procesos de de hibridación. Prefiero este último porque abarca diversas mezclas interculturales -no sólo las raciales a las que suele limitarse "mestizaje" - y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que sincretismo, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales (1990:14-15, nota1).



Javier Téllez  
Caligari und der Schlafwandler, still de video  
foto tomada de:  
<http://www.artishock.cl/2013>

Este concepto tiene la ventaja de no limitarse a las mezclas raciales o religiosas, sino que las incluye dentro de unas mezclas más complejas de las culturas. Sin embargo, esta flexibilidad también acarrea una debilidad conceptual. El concepto puede aplicarse prácticamente a toda nuestra historia, desde la época colonial hasta la contemporánea, pasando por los movimientos independentistas en el siglo XIX: "la hibridez tiene un largo trayecto en las culturas latinoamericanas" (1990:305). Como ha advertido Abril Trigo, "al abarcar todo no califica nada; si la hibridez permea toda lo cultural, el adjetivo de culturas híbridas se reduce a un puro pleonasma, a un gesto trivial y tautológico" (1998:64).

Aunque posteriormente García Canclini (2003) insistirá en el carácter antropológico de su categoría, pues se encuentra en todas las épocas y culturas, reconocerá que ésta es más útil cuando la usamos para estudiar procesos de modernización en un panorama global muy cambiante, donde se producen continuas reagrupaciones nacionales, étnicas, de clase, en una dinámica contradictoria entre lo que es afirmado y lo que es relegado al margen.

Quisiera no encerrar a Téllez en una sola mirada, en este caso, la mía. Tratando de preservar los significados movedizos de su obra, de lo que permanece, como en toda obra de arte, irreductible a la razón, quisiera acercarme a lo que ofrece su performance "Bala perdida" como propuesta fronteriza y por tanto en diálogo con otras de este tipo. A su vez quisiera sugerir como esta obra de Téllez se abre desde el arte de frontera a la otra escena, tomando esta metáfora del inconsciente usada por Freud, para referirme a todo lo que es relegado a los márgenes, sea inconsciente o no. Ser un artista "latino" en Estados Unidos tiene sus riesgos, he sugerido antes. Yúdice (1996) ha señalado cómo a veces estos se encuentran atrapados entre un discurso exotista y otro de políticas de identidades. Es altamente sugestivo que Téllez se haya acercado al arte fronterizo sin suscribirse a ambos discursos, y permaneciendo fiel al trabajo que ha venido haciendo y ha seguido haciendo después.

## Una mirada a la obra de Javier Téllez



Javier Téllez ha sido reacio a estacionarse en un solo medio expresivo y ha pasado de la pintura a la instalación, el video y el performance, como artista en continua experimentación con los lenguajes, y que entabla de este modo un diálogo con la tradición del arte occidental. A pesar de este sesgo experimental, su obra ha rehusado esa tendencia hermética del arte contemporáneo, y ha buscado, desde el humor y la ironía, instalarse en la realidad sin perder por ello, sino todo lo contrario, desarrollando varias líneas de significados. Como artista venezolano que ha estado presente en varias exposiciones internacionales, y residenciado en Nueva York, Téllez no ha podido permanecer indiferente a la realidad de las fronteras. Su obra Bala perdida es un performance que se realizó en la frontera entre México y Estados Unidos, en la edición de 2005 del evento internacional InSite, que viene organizándose entre Tijuana y San Diego, desde 1992. Pero esta obra no fue algo circunstancial. Para comprender sus significados, hay que inscribirla en la trayectoria y los ejes temáticos de la obra de Téllez, así como en su biografía. En otras palabras, esta obra fronteriza en un sentido muy particular nos remite a otras fronteras de un imaginario individual y cultural. Antes de ocuparnos entonces de Bala perdida, pienso adentrarme en una etapa previa para estudiar la vinculación de su arte con los pacientes psiquiátricos.

### La locura en el arte: destierro y recuperación

En una entrevista concedida a Carmen Hernández (1996), Téllez explica la relación entre su evolución como artista y como hombre. Desde niño, Téllez, quien vive en Nueva York desde 1993, estuvo cerca de las instituciones de salud mental en Venezuela, por ser hijo de psiquiatras. Su padre trabajaba en el Hospital Psiquiátrico de Bárbula, en Valencia, donde Téllez solía visitarlo. En su casa, por razones de espacio, el salón de juegos era también el de consulta para los pacientes psiquiátricos. Todo esto motivó desde muy temprano la conciencia de los límites relativos que separan/unen lo patológico de lo "normal".

Así como Adorno veía un paralelismo entre Museo y Mausoleo, por la función necrológica de preservar una herencia cultural, Téllez ve un paralelismo entre Hospital y museo, médicos y curadores de museo, pues ambos intentan detener la entropía de los cuerpos/objetos, labor para Téllez irrealizable, de ahí su interés por rescatar objetos muy vinculados al deterioro del ser humano, que ponen en evidencia la entropía. En su instalación *La extracción de la piedra de la locura* (Museo de Bellas Artes, 1996), Téllez usó el espacio del museo para reproducir el espacio del hospital psiquiátrico de Bárbula, Valencia, colocando, por ejemplo, camas clínicas oxidadas, junto con monitores con videos que reproducían a personas en estado "anormal" interpelando al espectador, mientras también podían verse historias médicas y psicofármacos, así como fotos de los pacientes, en distintas actividades, como una celebración de la reina de carnaval, y objetos festivos como una piñata.

Se opera acá una subversión de las epistemologías de los espacios públicos, en este caso el Museo, al usarlo para sacar a la luz no lo socialmente visible, lo edificante, sino lo relegado como lo otro, lo enfermo, lo marginado por la sociedad y los discursos; rechazado, pero también vigilado por ellos. Pero Téllez mantiene también lo lúdico en sus propuestas, pues, como dice Zuleiva Vivas, a propósito de la instalación que estamos comentando: "el artista sorprendió a los visitantes el día de la inauguración con una fiesta infantil, papelillo, palos a la piñata y torta incluidos, que se llevaba a cabo en la instalación-psiquiátrico propuesta como exposición" (2009:87). El acto lúdico como acto estético se remonta a Kant, quien comprendió la actividad desinteresada y libre del juego: "Todo juego variado y libre de las sensaciones (que no tengan como fundamento una finalidad) produce placer porque favorece el sentimiento de la salud, haya o no en nuestro juicio racional un placer por el objeto y el gozo mismo" (citado por Vivas, 2009: 87).



Javier Téllez  
Beulah / 2008  
foto tomada de:  
<http://www.artishock.cl/2013>

Téllez, apoyándose en Mijail Bakhtin (1984), intenta recuperar lo que el teórico ruso llamaba lo carnavalesco, esa tradición que subvierte las jerarquías sociales y cognitivas, que viene en Occidente desde la antigüedad, pasa por la Edad Media y Rabelais y llega a todos aquellos artistas de imaginación dialógica y plural, opuestos a los de imaginación monológica. La representación de los desórdenes mentales como estrategia carnavalesca no aparece solo en la obra y época ya mencionadas, sino en *InsaneAsylum* (P.S.1.Museum, 1994) y *Jonac 2001 mg* (1996), obras también de sus primeros años en Nueva York, así como en *La nave de los locos*, presentada en Caracas, Sala Mendoza, 1997. Aunque no es mi propósito hacer un recuento de toda la obra de Téllez hasta el presente, es evidente que su interés inicial se ha mantenido luego, como puede verse en *Choreutics* (Estudio de movimiento), de 2001, en *Bala perdida*, de 2005 y en otras obras más recientes.<sup>1</sup>

Para delimitar esta incursión en su arte, me concentraré en cómo su obra hace referencia a un imaginario presente en la iconografía y la literatura en la Edad Media. Su conexión más directa es con el Bosco, en obras como *La extracción de la piedra de la locura* y *La nave de los locos*, tema que Bosco hereda de una tradición, pero que también se hace presente en otras ocasiones, como en su emblemática *El jardín de las delicias*. La pintura del Bosco ha sido explicada a través de su inserción en una tardía Edad Media obsesionada con el infierno, con visiones y alucinaciones apocalípticas. En ese mundo sumergido en crisis sociales y angustia religiosa, los personajes del Bosco aparecen descolocados, en otro mundo, más allá de la razón. En su obra de juventud, *La extracción de la piedra de la locura*, una serie de personajes acompañan al loco, que está en el centro y en resignada actitud ante quienes lo cercan, que son un médico, un sacerdote y una monja. Alejandro García Malpica sintetiza el entramado alegórico de estos personajes:

Allí aparecen cuatro figuras: un médico que usa un embudo en vez de un sombrero, cuyo símbolo es la sabiduría. La locura aparece en ejercicio legítimo de su saber ignorante. El médico con el saber invertido no extrae la piedra de la locura, sino un tulipán lacustre generalmente identificado con el dinero (el dinero del paciente). La monja con un libro sobre la cabeza, medita tal vez sobre la locura curando la locura. ¿Y qué decir del monje en sus exclamaciones de resignación y convencimiento al paciente para dejarse infligir (1997:32)

*La nave de los locos*, realizada entre 1495 y 1500, muestra la misma tendencia a aludir a la locura a través de objetos y personajes alegóricos. Esta vez vemos en la nave a un fraile y una monja con un laúd, en actitud festiva, así como a borrachos, gente sumida en el vicio, cuerpos desnudos que emergen del agua al lado de la nave e intentan robar comida a los del clero, mientras el mástil se convierte en un árbol desde donde alguien se asoma vigilante, acaso el diablo, y una bandera ondea en una marcha a la deriva, sin destino. El cuadro está inspirado en el poema *Das Narrenschiff* (*La nave de los locos*) (1494), de Sebastian Brandt, narración de los pecadores condenados a errar por sus faltas en las aguas con su locura.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> El tema de los trastornos mentales es recurrente, aunque también Téllez se ha acercado a otros casos "anormales", como los de las personas con discapacidad visual, captadas en su filme en 16mm *Letter on the Blind For the Use of Those Who See* (Carta sobre los ciegos para aquellos que ven), estrenado en la Bienal de Whitney de 2008, que muestra a personas ciegas tocando a un elefante en un zoológico de Brooklyn y expresando sus experiencias ([http://whitney.org/www/2008biennial/www/?section=artists&page=artist\\_tellez](http://whitney.org/www/2008biennial/www/?section=artists&page=artist_tellez)).

<sup>2</sup> El cuadro del Bosco admite esta lectura alegórica, y sin embargo, los personajes desnudos en el agua son quizá los más enigmáticos, los más modernos pues son los menos clasificables y los más desamparados, hundidos en el agua, agarrados del barco, con la mirada extraviada, interrogativa.

Este tópico alude a esa costumbre del siglo XV en la Edad Media, que consistía en expulsar a los locos de las ciudades y meterlos en un barco errante, lo que por una parte mostraba una práctica del exilio, un destierro a un mar sin patria, y por la otra conectaba simbólicamente a la locura con el agua, a su vaivén oscuro y caótico, vinculado a lo demoníaco (Foucault, 1994: 25-8). Sin embargo, esta simbología no se ha perdido del todo, solo se ha secularizado y modernizado, como observa Téllez al comentar su obra *Jonac 2001 mg*, una instalación que hace una adaptación contemporánea del mito de Jonás. En vez de una ballena que se traga a Jonás, Téllez diseña una nave mezcla de submarino y nave espacial, como una cápsula de Prozac a gran escala, en un escenario de ciencia ficción donde el espectador podía observar como un voyeur las actividades de Téllez en su obra cargada de significados contemporáneos:

La nave se sumerge en la condición multicultural creada por las migraciones, combinando recursos como la cosmogonía religiosa, la ciencia ficción y las utopías tecnológicas de la sociedad post-industrial. Me interesaba crear un sistema simbólico que contuviese la tierra prometida dentro del paraíso artificial de los psicofármacos (1996 b, s/p)

Téllez actúa movido por el potencial narrativo de los objetos y los discursos. El simbolismo de la nave de la locura adquiere un nuevo sentido a la luz de los inmigrantes y de los que padecen desórdenes mentales, impulsados por las promesas utópicas del viaje (físico en el caso de la transportación migratoria, psicológico en el transporte químico realizado por los psicofármacos), a la vez que toma un carácter metafísico, al presentar el desplazamiento de un lugar original a un lugar extranjero como una condición que se remonta a los mitos fundacionales de la humanidad.

Téllez recuerda el lugar de la locura en Occidente como el otro lugar: desde la literatura y la iconografía de la Nave de los locos en la Edad Media, se ha concebido a la locura como ese comportamiento al que había que desterrar o encerrar. Sin embargo, la práctica y la ideología de este encerramiento han evolucionado. Del destierro de la Edad Media se pasa a las casas de internamiento que llegan a su apogeo en el siglo XVIII, donde se criminaliza y castiga la locura, y luego a los hospitales del siglo XIX y las instituciones psiquiátricas del siglo XX, a pesar de que en esta época se han abandonado las prácticas y conocimientos anteriores:

La psiquiatría positiva del siglo XIX, y también la nuestra, si bien ha renunciado a las prácticas, si han dejado de lado los conocimientos del siglo XVIII, han heredado, en cambio, todos esos nexos de la cultura clásica en su conjunto había instaurado con la sin razón... han creído hablar de la única locura en su objetividad patológica; a pesar suyo, tenían que vérselas con una locura habitada aún por la ética de la sinrazón y el escándalo de animalidad (1:253)



Javier Tellez  
Bala perdida / 2005  
foto: Alfredo De Stefano

Es difícil adscribirse a una condena total de la psiquiatría contemporánea, que parece estar inscrita en esta línea de pensamiento.<sup>3</sup> El mismo Foucault vindicó a Freud, por escuchar a la locura. Pero Foucault quizá subestima la naturaleza de la mente. Los pacientes con trastornos mentales, ¿no requerirían en ciertos casos ser internados en un hospital para su mejor tratamiento? ¿Son todas las instituciones psiquiátricas siempre y necesariamente represivas? Lo que se puede rescatar de Foucault no es la negación de la necesidad de tratamiento médico de los trastornos mentales, sino el análisis de las prácticas discursivas que se generan de la medicina y la cultura: la idea de la enfermedad, del internamiento y del tratamiento como caída fuera de la naturaleza, extrañamiento y disminución social. Es en la asunción de estos presupuestos cuando nuestra mirada del "loco" es cómplice en cierto modo de su exclusión. Si la presencia ocasional de pacientes psiquiátricos en las obras de Téllez podría originar una polémica sobre una explotación de estos, podría argumentarse que Téllez dirige las imágenes de esos otros contra el espectador indiferente, de allí su uso de videos con imágenes transgresoras que llevan a revisar nuestros prejuicios morales sobre los pacientes con trastornos mentales, así como también de aquellos que no aceptamos socialmente por venir de otros lugares: el extranjero, el inmigrante.

### **La frontera: el salto al vacío**

El performance *Bala perdida* (2005) tuvo lugar en la muestra de arte internacional *In Site* que viene realizándose entre Tijuana y San Diego, desde 1992. García Canclini (1999) ha estudiado agudamente el simbolismo globalizado de algunas de sus obras. El caballo de Troya de Marcos Ramírez Erre, de la muestra de 1997, es una instalación con dos cabezas, una mirando al norte y otra al sur, ubicada cerca de las casetas de la frontera. Es una obra que pone de relieve la interpenetración entre norte y sur, el flujo de capitales y de migraciones a la luz de todos, contra el estereotipo de que son los inmigrantes los que invaden Estados Unidos. Otro ejemplo estudiado es el artista japonés Yukinori Yanagi, quien expuso en La bienal de Venecia en 1993, en San Diego, en el marco de *In Site* en 1994 y en la Bienal de San Pablo de 1996 una obra que consistía en la exposición de treinta y seis banderas de países diversos. Las banderas están en conexión mediante tubos por el que se desplazan las hormigas y las van sometiendo a la destrucción y confusión progresiva. La obra puede verse como una disolución de las identidades suscitada por las migraciones transnacionales, aunque en los diversos sitios donde ha sido expuesta ha recibido reacciones diversas, algunas negativas, como en el caso veneciano, donde se la clausuró por ecologistas que protestaron contra la explotación de las hormigas.

---

<sup>3</sup> En Venezuela, son varios los que se han basado en la antipsiquiatría para comprender a los artistas. Uno de ellos es Moisés Feldman, quien se interesó en Armando Reverón desde esta corriente. De ella dice Juan Calzadilla: "Esta escuela niega que la esquizofrenia sea una enfermedad y afirma que no es sino un conjunto de manifestaciones de carácter profundamente personal que se producen al máximo nivel de integración de la conducta del sujeto y que están relacionadas con toda la orientación básica del sujeto con respecto al mundo donde se mueve" (1997:90). Calzadilla también menciona que "Feldman no conoció a Reverón" (1999:87).



En la muestra de arte In Site se presentan instalaciones, obras de sitespecific y otras manifestaciones de arte en colaboración, dentro del contexto de la frontera. Las obras presentadas a lo largo de estos años han sido numerosas y de tendencias diversas, y no me ocuparé de describir y detallar. Me interesa la obra de Téllez por la forma en cómo convergen en ella el imaginario mexicano—americano de la zona con el imaginario y memoria del artista venezolano, mostrando cómo las fronteras y las identidades se juxtaponen y trascienden sus límites geopolíticos.

Como explica José Manuel Springer, en la edición 2005 de In Site “La supervivencia y la integración social fueron los criterios que permearon la selección de proyectos por parte de las curadoras Tania Ragasol y DonnaConwell y de ahí el carácter de laboratorio de prácticas sociales alternativas” (2005, s/p). Se llevaron a cabo 22 obras en espacios públicos. El performance *Oneflewoverthevoid* (Bala perdida), fue realizado con pacientes del Centro de Salud Mental de Mexicali, del estado de la Baja California. Ellos y Téllez intervinieron en la selección del vestuario, la música y los anuncios. Portaban pancartas protestando contra el uso de drogas en su institución. La representación del Tío Sam y las máscaras de animales por parte de los pacientes simbolizaban, pero manteniéndose en el ámbito del juego, una protesta contra la frontera, sobre todo en la parte donde se realizó el evento, que muestra la barda metálica que atraviesa la tierra entre el agua, dividiendo las playas de Tijuana y San Diego. El lanzamiento de un hombre bala, Dave Smith, desde el lado mexicano hasta el estadounidense, completaron la puesta en escena irónica del acto: contra la amenaza del inmigrante, contra la bala humana, no hay nada que temer. El conflicto de baja intensidad es desproporcionado. Lo mismo debe decirse para con los pacientes de la institución psiquiátrica. Tanto pacientes como inmigrantes son transgresores de la “normalidad”, van más allá de las fronteras, de la ley, y hay que encerrarlos, frenarlos en su *borderline* para que no se desborden, no importa de donde provengan, norte o sur.

El título en inglés del performance, *Oneflewoverthevoid*, es un eco del filme *OneflewovertheCuckoo'snest* (Alguien voló sobre el nido cucú), de 1975, dirigida por Milos Forman y protagonizada por Jack Nicholson. El filme narra las vicisitudes del protagonista Randle Patrick McMurphy, quien, preso por un crimen que ha cometido, se hace internar en un hospital psiquiátrico, donde desestabiliza el régimen estricto del espacio y de los tratamientos (los pacientes deben por ejemplo tomar medicamentos con una disciplina casi religiosa), llamando a los pacientes a rebelarse, a hacer lo que les cause alegría y placer, e intentar escaparse, aunque solo uno de ellos, ChiefBromden, interpretado por WillSampson (el más marginado quizá por ser un indígena), logra al final huir del lugar saltando por la ventana. El contenido subversivo y festivo del film, su visión de los hospitales psiquiátricos como espacios sin libertad y de sus pacientes como seres marginados, a merced de medicamentos, guarda relación estrecha con el arte de Téllez y en particular con su performance *Oneflewoverthevoid*, cuya traducción exacta sería Alguien voló sobre el vacío. Pero en el contexto de las fronteras entre México y Estados Unidos adquiere otro sentido. Téllez pone en escena la astucia de los inmigrantes para burlar las fronteras pero también del artista, pues como dice en su entrevista por Carmen Hernández:

Creo que el papel del Artista en nuestra sociedad no es más que el que define la palabra inglesa *Trickster*, que podría ser traducida a nuestra lengua como trampista o más coloquialmente, como sablista o tracalero. Esta palabra pertenece a la terminología de etnólogos y estudiosos de las tradiciones orales. Personajes como TillEulenspiegel, BrerRabitt o nuestro equivalente local Tío Conejo ilustran perfectamente el término. El artista *trickster* es el que osa romper los tabúes, y su desafío es romperlos ingeniosamente. Es el jugador al cual le importa poco ganar o perder, pues la finalidad de su actividad es el juego mismo (1996 b, s/p).

Téllez vindica el arte como juego y el artista como jugador, como tramposo, y acude al relato de tradición oral venezolano, de origen africano, centrado en Tío Conejo y su adversario Tío Tigre (el Tío Sam en el performance de Téllez o cualquier instancia social de poder). Y sin duda Tío Conejo juega ingeniosamente con su identidad: engaña, sedisfraya, se enmascara para sobrevivir en un ambiente desfavorable por la debilidad de su condición. Pero si bien Téllez dice que le importa más el juego por el juego mismo, más allá de ganar o perder, es evidente que en el caso de la migración hay mucho que perder. El mismo performance de Téllez lo pone de relieve. Al final de éste, Dave Smith es entrevistado en el lado de la frontera de Estados Unidos y entre lo primero que dice sonriendo es "Tengo mi pasaporte". Final del juego y de la fiesta: el salto ha sido posible gracias a una documentación y una permisología. Pero el performance de Téllez suscita otra lectura, y es la que tiene que ver con la relación entre migración y psicopatología. Hay estudios que si bien señalan que se desconocen las conexiones exactas existentes entre ambos fenómenos, uno puede influir sobre otro, en un contexto complejo donde intervienen factores socioeconómicos, así como la nostalgia de la patria, el stress aculturativo en el nuevo lugar, y la discriminación. Hay incluso casos contradictorios, donde la segunda y tercera generación pueden ser más proclives a trastornos mentales que la primera generación de inmigrantes.<sup>4</sup>

El desarrollo festivo del performance de Téllez cuyo clímax está en la elevación de la bala humana, contrasta con el aterrizaje del viaje, donde la ilusión se desvanece. También es sugestivo de esa curva emocional crítica que emprende el inmigrante hacia otras fronteras. La emigración es un salto al vacío, un enfrentamiento a poderes desconocidos. El extranjero sin embargo no tiene todo perdido de antemano. Su sobrevivencia dependerá, como en el arte de Téllez, de su performatividad, de su interacción con el otro, de su asimilación e intercambio de imaginarios.

<sup>4</sup> Ver el artículo de Francisco Collazos, Adil Qureshi, Montserrat Antonin y Joaquín Tomás-Sábado, "Estrés aculturativo y salud mental en la población inmigrante" (2008).

Javier Téllez  
The Greatest Show on Earth  
2005

foto tomada de: <http://www.artishock.cl/2013>



### Referencias bibliográficas

1. Bahktin, Mikail. (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana U.P.
2. Calzadilla, Juan. (1997). "Moisés Feldman y la psicopatología de Armando Reverón". En *Arte y locura: Espacios de creación*. Caracas: Museo de Bellas Artes.
3. Clifford, James. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
4. Collazos, Francisco; ADIL, Qureshi; MONSERRAT, Antonin;
5. Tomás-sábado, Joaquín. (2008). "Estrés aculturativo y salud mental en la población inmigrante". *Papeles del psicólogo*. Vol. 29 (3), 307-315.
6. García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
7. \_\_\_\_\_ (1999). *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.
8. \_\_\_\_\_ (2003). "Noticias recientes sobre hibridación".
9. TRANS-Revista
10. *Transcultural de Música 7*. [Consultado 14 de septiembre de 2011]. Foucault, Michel. (1994). *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. 1. México: F.C.E.
11. Trigo, Abril. (1998). *De la transculturación a/ en lo transnacional*. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, enero- junio, 11, 61-76
12. Vivas, Zuleiva. (2009). *El índice y la huella*. Caracas: Fundación Metrópolis.
13. Yúdice, George. "Transnational Cultural Brokering of Art". En *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Gerardo Mosquera (ed.). London, England: The Institute of International Visual Arts.

### Referencias electrónicas

1. Hernández, Carmen. (1996). "Javier Téllez: Arqueólogo Trickster". Entrevista por Carmen Hernández. En: <http://www.plataformadearte.net/JavierTellez/CarmenHernandez.html> Consultado el 22- 5- 09.
2. Springer, José Manuel. (2005). "InSite 2005". Réplica. En [http://www.replica21.com/archivo/articulos/s\\_t/383\\_springer\\_insite.html](http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/383_springer_insite.html) Consultado el 11- 6- 10.



Javier Téllez / Beulah / 2008  
foto tomada de: <http://www.artishock.cl/2013>