



<https://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «MATERIOLOGÍA Y VARIANTOLOGÍA: INVITACIÓN AL DIÁLOGO»

Movilidades, estética de frontera y arqueología prospectiva en la ciencia ficción cosmopolita de Miguel Llansó: *Crumbs* y *Jesus Shows You the Way to the Highway* como anarchivos

Jordi Sánchez-Navarro

Universitat Oberta de Catalunya

Fecha de presentación: enero de 2024

Fecha de aceptación: junio de 2024

Fecha de publicación: julio de 2024

Cita recomendada

Sánchez-Navarro, Jordi. 2024. «Movilidades, estética de frontera y arqueología prospectiva en la ciencia ficción cosmopolita de Miguel Llansó: *Crumbs* y *Jesus Shows You the Way to the Highway* como anarchivos». En: Siegfried Zielinski y Daniel Irrgang (coords.). Nodo «Materiología y variantología: invitación al diálogo». *Artnodes*, no. 34. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i34.424627>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Resumen

Este artículo se adentra en la obra del cineasta español Miguel Llansó y la examina como un ejemplo de ciencia ficción transnacional y cosmopolita. Los largometrajes de Llansó, analizados desde una perspectiva que pone en primer término las movilidades presentes en su discurso, revelan que su fusión de afrofuturismo, cultura pop, surrealismo irónico y sátira política las convierte en propuestas de una particular estética de frontera y en dispositivos anarchivísticos que documentan la complejidad de la cultura popular contemporánea y del mundo que la produce y alberga. La perspectiva de los estudios de cine transnacional y una mirada inspirada en la arqueología de los medios nos brindan herramientas para analizar unas películas que, en su eclecticismo radical de temas, formas narrativas y expresivas y estilo visual, se revelan como la materialización cinematográfica de una propuesta de arqueología prospectiva que, desde la cultura popular y el marco genérico de la ciencia ficción, desafía convenciones históricas y propone una intervención constructiva y táctica en las relaciones entre pasado, presente y futuro.

Palabras clave

cine transnacional; movilidades; cosmopolitismo; ciencia ficción; afrofuturismo; arqueología de medios; anarchivo

Mobilities, border aesthetics and prospective archaeology in Miguel Llansó's cosmopolitan science fiction: Crumbs and Jesus Shows You the Way to the Highway as anarchives

Abstract

This article delves into the work of the Spanish filmmaker Miguel Llansó and examines it as an example of transnational and cosmopolitan science fiction. Llansó's feature films, analyzed from a perspective that foregrounds the mobilities present in their discourses, reveal that their fusion of Afrofuturism, pop culture, ironic surrealism and political satire turns them into proposals of a unique border aesthetics and, at the same time, anarchivistic devices that document the complexity of contemporary popular culture and the world that produces and hosts it. The perspective of transnational film studies and an approach inspired by media archaeology provide us with tools to analyze films that, in their radical eclecticism of themes, narrative, expressive forms and visual style, emerge as the cinematic materialization of a proposal for prospective archaeology that, rooted in popular culture and within the genre framework of science fiction, challenges historical conventions and proposes a constructive and tactical intervention in the relationships between past, present and future.

Keywords

transnational cinema, mobilities, cosmopolitanism, science fiction, afrofuturism, media archaeology, anarchive

Introducción

En el marco de los estudios de medios de comunicación, la noción de movilidades aborda los desplazamientos de personas, ideas y objetos, subrayando la intrincada interconexión de estos movimientos, en una perspectiva teórica que desafía las concepciones tradicionales de territorio y de límites espaciales fijos (Keightley y Reading 2014). En el ámbito de la comunicología, la atención a las movilidades se enfoca en diversos temas, como la espacialidad móvil, las movilidades sostenibles y las inmovilidades, los derechos y riesgos que implica la movilidad, las redes sociales, el turismo, la migración y el impacto de las tecnologías de transporte y comunicación (Miller 2018). En el contexto de los estudios fílmicos, la reflexión sobre movilidades frecuentemente se asocia con el concepto de cine transnacional, que desafía la noción unidireccional del flujo global de producción y consumo cinematográfico, proponiendo una visión más inclusiva y diversa de los centros y las periferias y de los tránsitos entre ellas, con el fin de abordar desigualdades y dinámicas de poder (Hozic 2014).

En este enfoque desempeña un papel crucial el desafío a la noción de frontera y el énfasis en la fluidez e interconexión. En este sentido, el tema de la frontera en el cine puede ser visto como el síntoma de una indagación problemática en la identidad cultural y en los territorios imaginarios que el medio cinematográfico construye mediante estrategias narrativas y de puesta en escena. La noción de una estética de frontera en el cine es compleja y multifacética, pero en cualquier caso, es evi-

dente que puede identificarse un cine cuya esencia es, precisamente, la transgresión de las fronteras geopolíticas e ideológicas y la reflexión sobre sus implicaciones y límites (Hanna y Sheehan 2019), o, dicho de otro modo, un cine que no solo documenta la crisis contemporánea de los límites fronterizos, sino que también desafía las ideologías que sustentan esas fronteras. En contextos como el cine *underground* o el cine *low cost*, que a menudo utilizan espacios fronterizos y de transición para resaltar la singularidad de sus propuestas formales, esta estética desafía las narrativas dominantes que configuran nuestra comprensión del mundo. Al trascender las fronteras geopolíticas e ideológicas, el cine de frontera ofrece una nueva perspectiva, cuestionando la identidad y desafiando los límites entre el arte y la política (Schimanski y Wolfe 2013). De ese modo, lo que llamamos estética de frontera no se reduciría a una suerte de género cinematográfico basado en formas narrativas y discursivas concretas y fijas, sino que haría referencia a una mirada o, mejor, a una forma de mirar.

Adoptar un enfoque en el estudio del cine que explora las implicaciones personales y políticas de la movilidad, así como las intersecciones de lo móvil y de lo inmóvil, y que quiere contribuir a la comprensión de los desafíos y oportunidades que emergen de un mundo y de un medio en movimiento constante (Härtung y Riquet 2022), permite establecer, a nuestro juicio, y a través del estudio de caso de obras concretas, la relación potencial que existe entre algunas formas de cine de frontera y la idea de anarchivo.

En el pensamiento de Siegfried Zielinski (2015, 115-125), los anarquivos son el complemento y la oposición a la idea de un archivo centralizado y fijo. En lugar de ser lugares estáticos donde se almacenan y conservan documentos y objetos históricos, los anarquivos son conjuntos descentralizados y fluidos de información y objetos sin un orden jerárquico rígido, que pueden ser reordenados y reinterpretados continuamente. Esta idea enfatiza que la historia y la memoria son procesos en constante cambio. Los anarquivos proponen y valoran la pluralidad de voces y perspectivas, y de ellos se desprende que no hay una única versión o una única mirada a los hechos, sino múltiples narrativas que coexisten y se entrelazan. Los anarquivos de Zielinski encarnan una propuesta teórica (y práctica) que reimagina como organizamos, interpretamos e interactuamos con la información y con la historia.

En este contexto, adquiere todo el sentido pensar determinado cine desde la arqueología prospectiva, un campo nuevo de investigación y docencia desarrollado por Zielinski como consecuencia de sus proyectos de arqueología de los medios (Zielinski 2021, 217-243). Este enfoque supone una forma de explorar y configurar los presentes futuros a partir de los presentes pasados, generando un espacio experimental único; y es un espacio tanto de acción como de reflexión, es tanto una poética como una praxis cognitiva-especulativa. En contraste con las nociones lineales del tiempo, la arqueología prospectiva funciona con dos flechas temporales contrapuestas: una vertical, que apunta hacia el tiempo profundo de las culturas, explorando y reconstruyendo constantemente las interdependencias entre las artes, las ciencias y las tecnologías; y una horizontal, que se dirige desde el presente hacia un futuro perpetuamente incierto y opaco (Zielinski 2021, 229). La arqueología prospectiva busca establecer una relación entre estas dos flechas temporales, permitiendo que la exploración del pasado se convierta en un generador de sorpresas y no en una fuente de melancolía. Tiene, por tanto, una naturaleza dual: por un lado, se enfoca en la reliquia del archivo y los datos del pasado, y por otro, busca salir del archivo hacia un tiempo y una condición alternativa potencial (Zielinski 2021, 230). Se podría decir que la arqueología prospectiva busca explorar el pasado no solo como un registro estático, sino como un espacio dinámico que puede informarnos sobre futuros posibles.

En las páginas que siguen, se explorará la manera en que esta idea de arqueología prospectiva se inscribe en el cuerpo textual de cierto cine fronterizo que adopta una aproximación no-lineal a formas narrativas y medios, y que combina ficción, análisis histórico, especulación y diseño para enfatizar la interconexión de pasado, presente y futuro. Así, nos encontramos frente a un cine que no solo se adentra en las movilidades y fronteras espaciales, sino que también explora las movilidades temporales y los desplazamientos entre distintas formas mediáticas. Para abordar este tema, nos proponemos el análisis de los dos largometrajes dirigidos por Miguel Llansó estrenados hasta la fecha, *Crumbs* (2015) y *Jesus Shows You the Way to the Highway* (2019), que son al mismo tiempo, ejemplos representativos de la ciencia ficción

transnacional y cosmopolita (Archer 2019; Gómez-Muñoz 2022) y anarquivos cinematográficos.

Coproducida por compañías de España, Estonia, Etiopía, Letonia y Rumanía, *Jesus Shows You the Way to the Highway* combina la ciencia ficción paranoica basada en los mundos e ideas del escritor estadounidense Phillip K. Dick con el afrofuturismo, la cultura pop y la sátira política, y a partir de su estética de frontera, abre una vía especulativa apenas explorada en la ciencia ficción hispánica y se convierte en la materialización cinematográfica de un anarquivo que quiere documentar lo intrincado, caótico y contradictorio de la cultura popular cosmopolita contemporánea. En el recorrido analítico que aquí se plantea, *Jesus Shows You the Way to the Highway* se entiende en conexión con el largometraje anterior de Llansó, *Crumbs*. Ambas películas se examinan a la luz de su naturaleza transnacional, sus temas, sus dispositivos formales, sus marcos afrofuturistas y sus relaciones con la arqueología de los medios. Se observará que el eclecticismo radical de los largometrajes de Miguel Llansó, encarnado tanto en sus temas como en sus estructuras no lineales y en sus estilos visuales, revela profundas complejidades y paradojas, y que las películas en sí mismas pueden verse como la materialización, desde una mirada cosmopolita y desde el género de la ciencia ficción, de trabajos de arqueología prospectiva.

1. La perspectiva transnacional y las migajas de la historia en *Crumbs*

En un artículo publicado como implícito manifiesto fundacional de la revista *Transnational Cinemas*, Will Higbee y Song Hwee Lim (2010, 7-21) recogen algunos de los debates teóricos que desde entonces guían la investigación y reflexión sobre el campo del cine transnacional. En su texto, los autores discuten, entre otras, la noción de «*independent transnational cinema*» (Naficy 1996, 119-144), que resulta especialmente relevante para el estudio de las obras que nos ocupan. El cine transnacional independiente debe pensarse a partir de la combinación de, por una parte, conceptos propios del estudio de la autoría cinematográfica –puesto que haría referencia a «cineastas intersticiales o exiliados de fuera de Occidente que trabajan en los márgenes de las industrias cinematográficas europeas y norteamericanas»– y, por otra parte, con aspectos relacionados con el estudio de las formas cinematográficas, puesto que también haría referencia a una categoría específica de obras con «*escritura cinematográfica, iconografía y autonarrativización vinculadas a los temas de la memoria, el deseo, la pérdida, el anhelo y la nostalgia*» (Naficy 1996, 121).

La figura de Miguel Llansó responde en buena parte a la de un cineasta inmerso en ese cine transnacional independiente. Nacido en Madrid en 1979, Llansó se forma en Filosofía y Cine, e inicia una trayectoria como cineasta independiente, partiendo de su interés por la música y el cine punk y experimental e inspirándose en figuras como Werner Herzog (Lens 2023).

Un aspecto determinante en su obra creativa es su conexión con Etiopía, país al que se traslada en junio de 2008 como gestor de eventos culturales para la Embajada de España en Addis Abeba, y que se convierte en la principal localización de sus producciones iniciales. Su debut en el campo del largometraje llega con *Crumbs* (2015) que, tras su *premiere* en el IFFR, forma parte de la selección de un centenar de festivales internacionales y recibe premios en certámenes tan prestigiosos como el Festival de Los Ángeles o en el Festival International de Films Fantasia (Montreal) (Abycine Lanza 2016, 13). En el empuje a la carrera como cineasta de prestigio de Llansó tiene gran peso su naturaleza de figura transnacional, algo que da comienzo con su contacto con Etiopía. Así lo ha manifestado siempre él mismo cuando ha tenido ocasión de explicar la importancia que el país africano tiene en su formación (Vroman 2015). Cuando se instala en Etiopía, Llansó se sumerge en la comunidad local, adentrándose en la cultura y el folclore etíopes. Además, hace de la colaboración una característica distintiva de su trabajo transnacional. Llansó busca activamente asociarse con talentos locales, incluyendo actores, miembros del equipo técnico y músicos, en un enfoque colaborativo que ha contribuido sin duda a que la crítica y los programadores de festivales hayan valorado sus propuestas cinematográficas como productos de una perspectiva integradora de la diversidad y de un auténtico impulso cosmopolita.

Crumbs, rodada íntegramente en Etiopía en amhránico –la lengua más hablada del país– con actores profesionales y no profesionales y con un presupuesto exiguo de 225.000 dólares, es su entrada definitiva en el circuito de los festivales de prestigio. La trama de la película sigue la peripecia de Candy (Daniel Tadesse), un chatarrero de apariencia extraña –y que está convencido de que, como su amado héroe mitológico Superman, proviene de otro planeta–, que emprende un viaje fantasmagórico al encuentro de Papá Noel con el objetivo de pedirle un único deseo: ocupar un puesto en la nave espacial que aguarda suspendida en el cielo etíope para volver a su planeta de origen. A partir de una mezcla de ciencia ficción post-apocalíptica, surrealismo irónico y con plena conciencia de su singularidad, *Crumbs* propone una experiencia visual en la que el árido y semidespoblado paisaje etíope resulta el contexto ideal para construir un indeterminado mundo que tiene lugar tras el fin de la Historia y en el que cualquier reconstrucción plausible de la civilización solo puede emprenderse a partir de las migajas del pasado. Un mundo que recoge inequívocamente el hábito afrofuturista, en el sentido estricto descrito por Ytasha L. Womack como «una forma de mirar al futuro y a las realidades alternativas a través de la lente de la cultura negra» (Womack 2013, 9).

Como en tantas otras manifestaciones del afrofuturismo, la importancia de la idea de archivo es crucial en *Crumbs*. En el relato del viaje del chatarrero Candy van adquiriendo importancia narrativa objetos supervivientes de la civilización extinguida, que se presentan en algún punto de la historia y que reaparecen cuando algún personaje intenta comerciar con ellos: una figura de plástico de una de las Tortugas Ninja, una espada de juguete, un árbol de Navidad artificial, o un ejemplar en vinilo del álbum *Dangerous* de Michael Jackson aparecen como reliquias con poderes sobrenaturales, como evocaciones de un pasado mítico anterior

al apocalipsis. Por medio de intervenciones del propietario de una tienda de antigüedades (Mengistu Berhanu), quien ejerce como paródico historiador y antropólogo, el espectador recibe la información del origen y la función de esas reliquias. Por ejemplo, refiriéndose al álbum *Dangerous*, el anticuario nos informa: «Vinilo de Michael Jackson. Fabricado en el siglo III. Muy usado por los guerreros Molegon antes de la batalla. Se cree que antes del Apocalipsis vivió otro Michael Jackson, puede que fuera un granjero de los Estados Unidos. ¡Su música era muy eléctrica!». Cada uno de esos objetos recibe en la película un tratamiento narrativo similar, que parodia la manera en que los expertos reconstruyen historias a partir de las «migajas» de civilizaciones antiguas.

En su artículo sobre la cuestión de la historia y la memoria y sobre la construcción del afrofuturismo como archivo y como tradición viva, Bould (2019, 171-193) ha señalado con acierto enciclopédico que *Crumbs* está repleta de ecos intertextuales. Algunos de estos ecos son auténticas declaraciones de principios, como la alusión a la extraña película de ciencia ficción *Space Is the Place* (1974) dirigida por John Coney y escrita, musicada e interpretada por el jazzman y poeta Sun Ra, ícono afrofuturista por antonomasia, o como la referencia explícita, mediante la inclusión directa de metraje, a *Süpermen Dönüyor*, la imitación turca de *Superman* realizada por Kunt Tulgar en 1979, que en el universo de la ficción de *Crumbs* se ha estado proyectando en un cine de forma ininterrumpida durante cuarenta años. Todas estas alusiones o citas directas, así como las inclusiones en el relato de objetos cargados de significado previo y resignificados en la ficción, muestran el empeño de Llansó en poner de relieve, por un lado, la violencia ejercida sobre los archivos, también sobre los propios archivos del afrofuturismo, y, por otro lado, el potencial de la reappropriación, sea paródica o no, de los materiales archivísticos. Los objetos paródicos de *Crumbs*, «descontextualizados y desterritorializados para poder ser recontextualizados y reterritorializados, olvidados para poder ser recordados» (Bould 2019, 189) suponen «una intervención constructiva y táctica en las apasionantes relaciones entre el pasado, el presente y el futuro» (Zielinski 2021, 225) y se nos revelan muy próximos, acaso desde una relectura dialógica, a la idea de la arqueología prospectiva. En este sentido, la de Llansó es una obra inequívocamente anarchívica, como explica de otra forma Bould en su interpretación: [ante esos objetos] «negociando entre la plenitud de los significados potenciales y la fijación de significados específicos, nos convertimos en archivistas, perpetuamente en la encrucijada» (Bould 2019, 190).

2. Más allá del afrofuturismo, perspectiva cosmopolita y fronteriza en *Jesus Shows You the Way to the Highway*

Como segundo largometraje y reafirmación de su carrera con sus selecciones y menciones en festivales internacionales, *Jesus Shows You the Way to the Highway* pone de nuevo en relieve la condición de

cineasta independiente transnacional de Miguel Llansó. Al respecto, es interesante retomar el ya citado texto de Higbee y Lim, en el que señalan que, de un modo general, se han aplicado tres enfoques principales en los estudios cinematográficos para teorizar la cuestión de lo transnacional (Higbee y Lim 2010, 9).

El primero de esos modos de pensar está ejemplificado por Higson, y se centra en la dicotomía nacional/transnacional, que ve el modelo nacional como «limitante», mientras que lo transnacional se convierte en un medio más sutil de comprender la relación del cine con las formaciones culturales y económicas que son raramente contenidas dentro de las fronteras nacionales (Higson 2000, 63-74). Un segundo enfoque observa lo transnacional en tanto «regional», interesándose en cuestiones como las culturas cinematográficas compartidas, en casos como los «cines chinos» (Lu 1997), o la cultura transnacional del diseño de decorados en el cine europeo de los años 30 (Bergfelder, Harris y Street 2007). Por último, existe un tercer acercamiento, que se relaciona con el trabajo sobre el cine diáspórico y los cines del exilio y poscoloniales, y que pretende, a través del análisis de la representación de las identidades culturales reflejadas y construidas en los textos cinematográficos, desafiar el constructo de nación y de cultura nacional y, por ende, la estabilidad del modelo ideológico y narrativo de los cines nacionales dominantes (Marks 2000, Naficy 2001).

Cada uno de estos modos de ver lo transnacional revela virtudes y limitaciones cuando se aplica a un caso como el de *Jesus Shows You the Way to the Highway*. En efecto, cualquier mirada a la película de Llansó muestra que responde a un modelo en el que lo nacional resulta limitante para entender todas sus implicaciones. En este sentido, admite una lectura a partir del modelo teórico de Higson. La película de Llansó es «un pastiche radical con profundidad y textura (...) como el cine de un universo alternativo en el que David Lynch es un ávido lector de Michel Foucault, Fredric Jameson y Naomi Klein, y donde Etiopía ocupa un lugar poderoso en el imaginario social» (Hageman 2019). Es una película que no tiene parangón en el cine producido en el país de origen de su director, en su capacidad de amalgamar una trama en apariencia delirante con enunciados que implican un notable calado teórico y proponen una mirada muy concreta al pasado, el presente y el futuro geopolítico. Como rareza absoluta de un cineasta español, *Jesus Shows You the Way to the Highway* solo puede entenderse como cine transnacional, del mismo modo que son transnacionales, de hecho, las avenidas críticas sobre el espionaje industrial, la biopolítica, las dinámicas de género y la tecnocultura de la represión en las que el espectador de la película está invitado a adentrarse. Por otra parte, y eso no se suele contemplar en la visión dicotómica nacional/transnacional, en la película de Llansó se ponen de manifiesto las condiciones contradictorias de su propio proceso de producción, entre la libertad creativa absoluta y la precariedad, adquiriendo relieve la cuestión del desequili-

librio de poder que implica la naturaleza migratoria, incluso apátrida, del autor. La elección de un elenco internacional –que incluye a actores no profesionales, a una estrella etíope de cuerpo no normativo y a una coprotagonista que no responde del todo al canon de belleza– y su geografía imaginada hecha de retazos de ciudades y localizaciones, la sitúan lejos de las condiciones de producción propias del epicentro institucional del cine español.

En cuanto al segundo enfoque de lo transnacional citado, la película de Llansó no admite una lectura en clave regional, puesto que no forma parte de ninguna tradición de cine español en la diáspora –es, más bien, un objeto aislado en ese sentido– ni se adscribe a una línea de trabajo transnacional en términos de comunidad de creadores dispersa. Al contrario, el exotismo del trabajo de Llansó es en parte una rareza en un contexto en el que aquellos cineastas con los que por generación o afinidad temática o estética podría emparentarse trabajan en España, aunque cuentan con circuitos transnacionales de distribución de su trabajo –algunos nombres serían Nacho Vigalondo, Velasco Broca, Ión de Sosa o Chema García Ibarra–.

En lo que respecta al tercer modo de mirar lo transnacional, la película de Llansó, que podría verse como un cierto cine del exilio –en el sentido en que el director es un profesional expatriado– nos pone frente a la limitación que apuntan Higbee y Lim: el riesgo de que ese cine transnacional no pueda entenderse más que como algo en los márgenes del cine dominante (Higbee y Lim 2010, 7-2). En este caso, esa limitación se sostiene porque, por un lado, el cine de Llansó, como el de la mayoría de sus epígonos citados, es un cine por naturaleza alternativo, producido al margen de la industria y distribuido en sus propios circuitos, que, por otra parte, no tienen nada de precario en el contexto del cine español. A este respecto, es importante señalar que *Jesus Shows You the Way to the Highway* tuvo presencia en numerosos festivales internacionales de prestigio¹ y una edición de lujo en formato físico en el sello *boutique* Arrow Video.² Es, en efecto, casi imposible evaluar el impacto que la película ha tenido en el cine comercial o popular en el marco institucional del cine nacional español, pero sí puede trazarse su huella en el contexto del cine independiente transnacional (Naficy 2001).

Los debates teóricos sobre cine transnacional ayudan, por tanto, a empezar a comprender los matices de la densidad conceptual que propone la película de Llansó, pero más útil, si cabe, resulta acudir a la aproximación cosmopolita al cine contemporáneo de Celestino Deleyto, cuando propone «en lugar de especular sobre qué películas ofrecen significados transnacionales y cuáles no, (...) esbozar una perspectiva crítica que ve todas las películas, al menos potencialmente, como parte de una cultura transnacional con fronteras, cruces de fronteras y otras experiencias fronterizas en su centro» (Deleyto 2017, 96). Esta mirada implica «destacar especialmente las formas en que los relatos filmicos

1. Como Fantasia International Film Festival (Montreal, Canadá), NIFFF Neuchâtel International Fantastic Film Festival (Suiza), Chicago International Film Festival, Mórbido Fest (Méjico), Festival de Trieste (Italia) o el Sitges - Festival Internacional de Cine de Catalunya (España).

2. Arrow Video es uno de los sellos de Arrow Films, distribuidora y restauradora de cine independiente británica especializada en *world cinema*, cine de autor, terror y películas clásicas.

se estructuran alrededor de fronteras y tierras fronterizas, así como las maneras en que las fronteras, tanto materiales como metafóricas, se visualizan como parte de la espacialidad del cine» (Delyeto 2017, 100). *Jesus Shows You the Way to the Highway* es un claro ejemplo de lo que Delyeto llama «trabajo fronterizo performativo», en el sentido en que construye mediante mecanismos formales un espacio definido por su condición fronteriza y por un discurso fronterizo. Así, mientras los personajes se ven atrapados en las cada vez más extrañas marañas de mundos de la película, el espectador se ve abrumado con misterios que no se resuelven, sino que tan solo prometen seguir desarrollándose y eludiendo la comprensión y resolución total. Todos esos misterios implican una estrategia discursiva y una estructura narrativa marcadas por el pensamiento fronterizo.

Los tránsitos de fronteras en la película son varios. El primero de ellos se ha mencionado ya de forma implícita. Se trata del tránsito del afrofuturismo del que Llansó había participado en su primera obra larga al cosmopolitismo de su segundo largometraje, que implica un nuevo enfoque de lo espacial en el relato. De la Etiopía postapocalíptica de *Crumbs* a la geografía ecléctica e imposible de *Jesus Shows You the Way to the Highway*, cuyo espacio ficcional se articula entre mundos, a la manera de *Matrix* (The Matrix, The Wachowskis 1999) y de tantas otras ficciones sobre universos virtuales que han poblado el cine comercial estadounidense desde *Tron* (Steven Lisberger 1982),³ con un primer contraste entre el plano de la realidad, que en la ficción es la capital estonia Tallin (pero que en realidad es Madrid) y sus laboratorios equipados con ordenadores vintage –que al cargar producen los efectos sonoros que los espectadores de más edad sabrán asociar a los flujos de datos de los módems de los primeros tiempos de internet– y el mundo virtual de PsychoBook, en el que se destaca la naturaleza irreal mediante el uso de una técnica que provoca el máximo extrañamiento en el espectador, la pixilación, y se dota a los personajes con máscaras de cartón que los convierten en celebridades de la cultura popular, como Robert Redford y Richard Prior.⁴

Además, el mundo virtual tiene «conexiones» visuales con el mundo real, en interfaces que también aluden a la cultura popular, como dispositivos holográficos –que el espectador reconocerá de *La guerra de las galaxias* (Star Wars, George Lucas 1977)– o antenas parabólicas que se utilizan como medio de transporte entre realidades. Todo ello mostrado sin mayor explicación de su lógica de uso ni de su función, de un modo que redunda en lo que sería una perfecta ilustración del fetichismo tecnológico (Harvey 2003). De ese modo, los espacios son esenciales en *Jesus Shows You the Way to the Highway* por su variedad y por su ambivalencia: el Madrid bañado por luces tenues del amanecer que simula ser Tallin, los interiores de laboratorios y apartamentos

decorados al estilo de los años setenta, los espacios industriales en estado semiruinoso que evocan una Europa oriental en las postimerías del Sovietismo, esa playa etíope que podría ser mediterránea, el desierto del Cuerno de África, el laboratorio que simula ser las instalaciones del MIT, cohabitán con espacios en los que se corporiza lo virtual, como el televisor portátil en el que el agente especial Gagano vive en forma electrónica tras sufrir una aparente muerte cerebral en PsychoBook. Esa combinación desjerarquizada de una miríada de lugares y no lugares da forma a un relato que se desarrolla a la vez en todas partes y ninguna, se desarrolla, de hecho, en un espacio liminal.

4. Arqueología de los medios en el dispositivo cinematográfico

Otro tránsito de fronteras es el que propone la permanente fricción entre códigos genéricos que la película de Llansó despliega. De nuevo, conviene observar el desplazamiento de un afrofuturismo más puro –que se mantiene en las múltiples alusiones de la película a códigos de ficción histórica, fantasía y realismo mágico de cosmogonías africanas– a otros dispositivos discursivos híbridos como el *techno-thriller*, la ciencia ficción televisiva retro, el *slapstick* o la comedia popular, el cine de kung-fu hongkonés, las versiones turcas de explotación del cine comercial occidental y el *media art*, todo ello enmarcado en el anachronismo del escenario de la Guerra Fría. A toda esa mezcla de referentes se le da un último y definitivo giro cuando la película se revela no solo como una sátira a propósito de materiales de serie B, sino que también muestra su naturaleza de adaptación de *Los tres estigmas de Palmer Eldritch* (The Three Stigmata of Palmer Eldritch, Phillip K. Dick 1964) –de hecho, la operación de Llansó es incorporar una versión de la trama de la novela de Phillip K. Dick como una subtrama en su película–.

Toda esta amalgama tiene un correlato directo en un desfile de formatos expresivos. Como se ha mencionado, *Jesus Shows You the Way to the Highway* comienza con una apelación directa a la pantalla de carga del ZX Spectrum, para emplear después un auténtico arsenal de estrategias y formas expresivas del *media art*, el *pixel art* y de otras formas artísticas que desbordan los márgenes del cine institucional, por no volver a mencionar su apuesta por la pixilación, una forma técnica de animación especialmente sugerente desde el punto de vista de la práctica artística, dado que produce inevitablemente «una dialéctica entre la agencia del actor y la del animador» (Ivins-Hulley 2013, 267-282). Paradójicamente, todo este despliegue formal se realiza sin que la película se aleje en ningún momento de los límites de la forma propia

3. En un subgénero que, de hecho, hunde sus raíces hasta obras esenciales de la literatura en lengua inglesa como *Alicia en el país de las maravillas* (Alice's Adventures in Wonderland, Lewis Carroll 1865) y en *El maravilloso mago de Oz* (The Wonderful Wizard of Oz, Lyman Frank Baum 1900).

4. Al entrar en la realidad alternativa de Psychobook, los agentes van equipados con máscaras de cartón de estrellas de Hollywood y sus figuras se adentran en un régimen visual que no es exactamente ni animación ni imagen real, sino un híbrido de ambas realizado mediante la técnica de la pixilación, que consiste en la animación fotograma a fotograma de actores reales (Gasek 2013, 31-34).

del cine, puesto que está rodada en soporte fílmico de 16 mm, un formato obsoleto en el contexto del cine *mainstream* actual. De ese modo, la película de Llansó se convierte en un diálogo con la propia forma cinematográfica que se enuncia desde la arqueología de los medios.

El uso de Llansó de esa panoplia de medios percluidados y técnicas y formas en desuso es una aproximación, al mismo tiempo teórica y artística, en la que se hace evidente la voluntad de investigar y reflexionar sobre los orígenes, presupuestos y elementos particulares que pueden ser leídos y rastreados en los dispositivos tecnológicos. La película pone en escena una crítica a la idea de un progreso lineal en el desarrollo de las tecnologías de lo más simple a lo más complejo y de lo más primitivo a lo más sofisticado, al mismo tiempo que, de algún modo, está prestando atención a un episodio técnico de la historia de los medios que ha sido subvalorado o poco estudiado, como sería la técnica de la pixilación, que Llansó desenterra como arqueólogo de los medios para ofrecernos una mirada alternativa e iluminadora.

En perfecta sintonía con lo que propone en el plano narrativo en términos de mezcla de géneros y referencias, *Jesus Shows You the Way to the Highway* es, en el plano técnico, un trabajo de arqueología mediática en cuya esencia metodológica se encuentra la excavación de capas sin la aspiración de una suma histórica o teleológica. Una aportación sugerente al «cine como arqueología de los medios» (Elsaesser 2018, 23-34) hecha desde el propio cine. Y ese es, en efecto, otro de los fructíferos territorios fronterizos en los que se sitúa la película, aunque en este caso se trata de una frontera temporal. En la obra de Llansó resuena con fuerza la consideración de Elsaesser (2016) de la arqueología de medios como un acercamiento a las múltiples temporalidades del cine y a las diferentes zonas temporales de la historia, ya residan estas en la historia de la tecnología, la historia de los discursos institucionales o la historia de la percepción.

Conclusiones

La combinación, *a priori* contraintuitiva, de una perspectiva cosmopolita y una mirada impulsada por la arqueología de los medios para adentrarnos en el análisis de las obras de Miguel Llansó se ha llevado a cabo con la misma actitud con la que estamos seguros que el propio director realiza su cine: con la idea de emprender, tal como Siegfried Zielinski entiende la arqueología prospectiva, como «una actividad placentera en el aquí y el ahora» (2021, 225) y con el convencimiento de que, como señala Natale a propósito del pensamiento de Zielinski, abriendo el espectro de objetos y senderos potenciales, aceptamos «el riesgo de búsquedas infructuosas», pero también la recompensa de «hallazgos inesperados, y por ende, particularmente valiosos» (Natale 2012, 525).

Los casos estudiados revelan que ciertas prácticas cinematográficas solo pueden comenzar a comprenderse en el marco de dinámicas culturales que añaden complejidad a los contextos nacionales, estilísticos o de pertenencia a una escuela o escena en concreto. La com-

binación de una mirada desde el cosmopolitismo y el afrofuturismo, con la hipótesis de la pertenencia de las películas de Llansó a una estética de frontera y la perspectiva de entenderlos como ejercicios de arqueología de los medios, nos permite profundizar en el contexto en el que se crearon, y nos proporciona información valiosa sobre las influencias, los acontecimientos y las actitudes que pueden haberles dado forma. Aunque las páginas precedentes no se han ocupado de la postura del cineasta frente a su realidad, sus intenciones y su contexto personal más que de una forma incipiente e intuitiva, el tipo de análisis que se ha realizado puede arrojar luz sobre las intenciones de la obra y su mensaje en un contexto cultural y comunitario. Un objeto en apariencia desconectado de la realidad institucional del cine español nos habla, en realidad, de una forma de estar en el mundo. El análisis de los complejos entramados narrativos, temáticos, técnicos, iconográficos y de puesta en escena de estas películas nos permite entenderlas como propuestas especulativas originales y singulares sobre un mundo ontológicamente inestable y sobre las implicaciones culturales de los flujos transnacionales de conceptos socio-técnicos y políticos y de objetos, recolectados, recordados y almacenados de formas alternativas a las que propone el cine institucional.

Es en ese sentido que el análisis realizado confirma la naturaleza anachivística de las películas de Llansó. *Crumbs y Jesus Shows You the Way to the Highway* se presentan como ejemplos de la manera en que el cine contemporáneo puede llegar a establecer un diálogo potencialmente infinito con tradiciones narrativas y estéticas aparentemente incompatibles entre sí, y con la propia historia del medio, lo cual sin duda nos invita a reflexionar sobre las posibilidades y los límites de la representación fílmica en el futuro. El análisis de las películas de Miguel Llansó que aquí se ha propuesto nos comina a considerar que el medio cinematográfico aún tiene algo que decir en aquellos aspectos que apuntaba Thomas Elsaesser a propósito de las promesas de la arqueología de medios (2018, 29-30): hurgar en el pasado y descubrir un futuro todavía no realizado, ofrecer una perspectiva histórica capaz de contrarrestar los riesgos de pérdida de memoria de la cultura digital, y exponer que la reapropiación del pasado puede ser tanto un recordatorio resistente del potencial no alcanzado como el depósito de la promesa utópica.

Reconocimientos

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación Del espacio social al espacio cinematográfico: *Mise-en-scènes de lo transnacional en el cine contemporáneo* (PID2021-123836NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (AEI, MCIN/AEI/10.13039/501100011033).

Referencias bibliográficas

Abycine Lanza. *Catálogo*. Albacete: Abycine-Festival de cine de Albacete (2016). <http://www.abycine.com/wp-content/uploads/2023/01/Catalogo-ABYCINE-LANZA-2016.pdf>

Archer, Neil. «Transnational Science Fiction at the End of the World: Consensus, Conflict, and the Politics of Climate Change». *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, vol. 58, n.º 3, (2019): 1-25. DOI: <http://doi.org/10.1353/cj.2019.0020>

Bergfelder, Tim, Sue Harris y Sarah Street. *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.5117/9789053569801>

Bould, Mark. «Afrofuturism and the archive. Robots of Brixton and Crumbs». *Science Fiction Film and Television*, vol. 12, n.º 2, (2019): 171-193. DOI: <http://doi.org/10.3828/sfftv.2019.11>

Deleyto, Celestino. «Looking from the border: a cosmopolitan approach to contemporary cinema». *Transnational Cinemas*, vol. 8, n.º 2, (2017): 95-112. DOI: <http://doi.org/10.1080/20403526.2016.1168117>

Dick, Phillip K. *Los tres estigmas de Palmer Eldritch*. Traducción de Marcelo Tombetta. Barcelona: Minotauro, 2003. *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, 1964.

Elsaesser, Thomas. *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.

Elsaesser, Thomas. «Arqueología de los medios: ¿una disciplina viable o un síntoma valioso?». *Artnodes*, n.º 21, (2018): 23-34. DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3204>

Gasek, Tom. *Frame by Frame Stop Motion: NonTraditional Approaches to Stop Motion Animation*. Burlington, MA: CRC Press, 2013. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780240817293>

Gómez-Muñoz, Pablo. *Science Fiction Cinema in the Twenty-first Century: Transnational Futures, Cosmopolitan Concerns*. Abingdon: Routledge, 2022. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003164517>

Hanna, Monica y Rebecca A. Sheehan. *Border cinema: Reimagining identity through aesthetics*. Rutgers University Press, 2019. DOI: <https://doi.org/10.36019/9781978803190>

Härtung, Heike y Johannes Riquet. «Cinematic Im/mobilities in the Planetary Now». *TransText(e)s Transcultures* 跨文本跨文化, n.º 17, (2022). DOI: <https://doi.org/10.4000/transtexts.2190>

Harvey, David. «The Fetish of Technology: Causes and Consequences». *Macalester International*, vol. 13, art. 7 (2003). <http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol13/iss1/7>

Hageman, Andy. «The critical surrealism of Jesus shows you the way to the highway». *Film Obsessive* (2023). <http://filmobsessive.com/film/film-analysis/film-genres/sci-fi/the-critical-surrealism-of-jesus-shows-you-the-way-to-the-highway/>

Higson, Andrew D. (2000) «The Limiting Imagination of National Cinema». M. Hjort y S. MacKenzie (eds.). *Cinema and Nation*. (Routledge, 2000), 63-74.

Hozic, Aida A. «Between "National" and "Transnational": Film Diffusion as World Politics». *International Studies Review*, vol. 16, n.º 2 (2014): 229-239. DOI: <https://doi.org/10.1111/misr.12134>

Keightley, Emily y Anna Reading. (2014). «Mediated mobilities». *Media, Culture & Society*, vol. 36, n.º 3, (2014): 285-301. DOI: <https://doi.org/10.1177/0163443713517731>

Ivins-Hulley, Laura. «A Universe of Boundaries: Pixilated Performances in Jan Švankmajer's Food». *Animation*, vol. 8, n.º 3, (2013): 267-282. DOI: <http://doi.org/10.1177/1746847713504185>

Lens (2023). «Miguel Llansó». *Lens*. <http://lensescuela.es/escuela-de-arte-visuales/profesores/miguel-llanso/>

Lu, Sheldon Hsiao-peng (ed.). *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.

Marks, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press, 2000. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822381372>

Miller, James. «Media and mobility: Two fields, one subject». *The Journal of Transport History*, vol. 39, n.º 3, (2018): 381-397. DOI: <https://doi.org/10.1177/0022526618793396>

Naficy, Hamid. «Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre». En: Rob Wilson y Wimal Dissanayake (eds.). *Global-Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. (Durham: Duke University Press, 1996), 119-144. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw21n.8>

Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780691186214>

Natale, Simone. «Understanding Media Archaeology». *Canadian Journal of Communication*, vol. 37, n.º 3, (2012): 523-528. DOI: <https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n3a2577>

Schimanski, Johan y Stephen F. Wolfe (ed.). *Border aesthetics: Concepts and intersections*. Nueva York: Berghahn Books, 2013.

Vroman, Nicholas. «'Something Stupid, Like Ninja Turtles, Could Be Something Magical in the Future': Miguel Llansó on Crumbs». *Filmmaker*, (2015, 9 de noviembre). <https://filmmakermagazine.com/95985-something-stupid-like-ninja-turtles-could-be-something-magical-in-the-future-miguel-llanso-on-crumbs/>

Womack, Ytasha L. *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture*. Chicago: Lawrence Hill, 2013.

Zielinski, Siegfried. «AnArcheology for AnArchives: Why Do We Need—Especially for the Arts—A Complementary Concept to the Archive?». *Journal of Contemporary Archaeology*, vol. 2, n.º 1, (2015): 116-125. DOI: <https://doi.org/10.1558/jca.v2i1.27144>

Zielinski, Siegfried. «Arqueología prospectiva». *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 8, (2021): 217-243. DOI: <https://doi.org/10.25025/hart08.2021.11>

CV

**Jordi Sánchez-Navarro**

Universitat Oberta de Catalunya

jsancheznav@uoc.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0311-1385><https://scholar.google.es/citations?user=ZvcyiKcAAAAJ&hl=es>

Profesor agregado de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Actualmente, es director de los Estudios de Ciencias de la Información y la Comunicación, imparte docencia e investiga en Cultura Visual, Historia Cultural del Cine y la Televisión, Animación y Cultura del Diseño. Coordinador del Grupo de investigación en Aprendizajes, Medios y Entretenimiento (GAME) –reconocido por la Agencia de Gestión de Ayudas Universitarias y de Investigación (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya como grupo de investigación consolidado (2017 SGR 293)–, y director de la colección de libros de divulgación sobre cine *Filmografías esenciales* (Editorial UOC). Su trayectoria de investigación cuenta con una producción científica de 30 artículos en revistas indexadas, 10 libros como autor y 14 como editor o coeditor, y 40 capítulos en libros de autoría colectiva. En el marco del Grupo de Investigación en Aprendizaje, Medios y Entretenimiento (GAME), ha obtenido tres proyectos de investigación como investigador principal: Cultura lúdica, competencia digital y aprendizaje (LUDOLITERACY) (2015-2018) (CSO2014-57302-P), School Break (2018-2020) (2018-1-DE03-KA201-047321) y Culturas narrativas: narración digital, acción social y creación de públicos (D-STORIES) (2019-2021) (RTI2018-098417-B-I00). Actualmente forma parte del equipo de investigación del proyecto Del espacio social al espacio cinematográfico: Mise-en-scènes de lo transnacional en el cine contemporáneo (PID2021-123836NB-I00).

