

## **Albert Bayona. Hacer evidente el engaño.**

En la década de los 80 Albert Bayona reprodujo a mano una serie de texturas industriales, quizás con el objetivo de enfriar el resultado o de restar a la pintura un poco de esa carga relativa al gesto y a la autoría que la suele acompañar. Existe un espacio a veces difuso entre lo creíble y lo no creíble, que no siempre responde a una intención predefinida de engaño. A menudo evitamos correr la cortina para no descubrir la trampa y otras veces articulamos sesudas explicaciones para dar forma a algo que sin embargo tiene pocas opciones de haber sido organizado en base a un plan perfectamente urdido. Aquellas pinturas que Bayona reprodujo a partir de patrones mecánicamente impresos, evidenciaban el hecho de que no había sido la máquina, sino la mano del pintor quien las había ejecutado. No había engaño, sino más bien un deseo, no sé si de confirmárselo a sí mismo o al espectador, de que por muy verosímil que pretendiese ser el resultado, existían claras diferencias entre hacerlo de uno u otro modo.

En los últimos trabajos de Bayona, concretamente en los que toma imágenes provenientes de archivos audiovisuales desde los que plantea sus propios montajes, existe de nuevo esa dualidad engaño/no-engaño que recupera la idea inicial de mostrar al espectador la evidencia de algunos procesos. Concretamente en *Movies*, una película iniciada en 2014, se reúnen una serie de escenas de cine clásico en que las maquetas posibilitaron el rodaje de una serie de desastres ligados a catástrofes naturales. En muchos de estos fragmentos se confirma ese engaño mediante la evidencia del cambio de escala que Bayona en ningún momento pretende ocultar. Ese es quizás el vínculo más claro con otros trabajos que, aunque pudiesen haber partido de intereses diferentes, hallarán en ese punto la posibilidad de un diálogo que sobreviva a los más de treinta años que separan muchas de sus producciones.

En ese orden de intereses, en 2015 Bayona dispuso de una serie de secuencias de la malograda película *El Cosmonauta* (2013), rodada a partir de una accidentada campaña de financiación colectiva que finalmente no la llevó a ser el éxito que se auguraba, pero sí a entrar en ese estante en que se agrupan las películas de culto. Bayona parte de la existencia de un croma en una de las escenas que el propio equipo de la película puso a disposición del público. De nuevo se comienza eludiendo el engaño y a continuación se superponen dos planos que unidos dotan la acción de cierto patetismo. El cosmonauta realiza una serie de movimientos que no se coordinan con los que en la escena superpuesta parecen dirigir las manos de otro cosmonauta espectador. El resultado es un filme homónimo de cinco minutos en el que Bayona convierte la experiencia de esa supuesta primera llegada del hombre a la luna en un sketch frustrado, del mismo modo que lo serían la supuesta expedición rusa en que se basa y la película que lo quiso narrar.

La aparición de ese patetismo pretendido nos lleva nuevamente a la serie de pinturas en que Bayona reproducía cuidadosamente los patrones con el fin de evidenciar algo que él previamente sabía. En *Cosmonaut* (2015) la intención es clara y el fallo en la comunicación se suma a esa falta de nociones acerca del espacio exterior como escenario. Surge también esa duda acerca de si la llegada a la luna ha tenido lugar realmente en algún momento de la historia o si, por lo contrario, todo lo que hemos visto hasta hoy no habrá sido un burdo croma que reproduce ese perfecto hondear de la bandera, la amplia zancada del astronauta y la frase perfecta con que culminar tal proeza.

En la exposición *Los márgenes. Producciones afectivas, políticas y estéticas desde dentro y fuera de un territorio*, Cosmonaut convive con otra pieza audiovisual de Bayona, quizás la más reciente hasta la fecha. *Insensatez* (2018) se compone de dos escenas proyectadas de forma simultánea. Una presenta la secuencia final de *La Noche*, de Michelangelo Antonioni, en que Marcello Mastroianni y Jeanne Moreau se adentran en el bosque de la mansión en que han pasado la noche y dialogan acerca del fin de su matrimonio. *Ya no te quiero*, dice ella. La otra escena muestra la paulatina tala de un árbol, rama a rama, hasta despejar el paisaje que estas habían tapado durante gran parte de la proyección.

Harun Farocki destacaba en uno de sus escritos la sucesión y simultaneidad que implicaba una doble proyección, el vínculo entre una imagen con la siguiente y con la que se proyecta a su lado. Se trata de un *vínculo con lo previo y lo simultáneo*. Farocki añade: *Imaginemos tres enlaces covalentes saltando en cualquier dirección entre los seis átomos de carbono de un anillo de benceno. Así de plural me imagino la relación entre un elemento de un canal de imagen con el elemento siguiente o con el que se encuentra a su lado.*

Bayona crea establece también un paralelismo entre proyecciones, las une y las reproduce simultáneamente, afectando de un modo consciente al significado de ambas en conjunto, pero también de ambas por separado. Pensar en la escena de *La Noche* tras haberla visto en este trabajo de Bayona jamás tendrá el mismo significado. Se volverá inevitable pensar en lo que esos árboles del bosque ocultan. Consciente de esas mismas notas que Farocki escribe, Bayona desvía la atención de ese diálogo final y nos asoma a la trasera de la escena, concretamente donde con toda certeza el equipo espera a que el trabajo concluya con éxito.

La duda suele ser lo que nos mantiene atentos a la acción, a no ser capaces de apartar la mirada por miedo a perdernos el guiño que nos convierte en testigos de ese falso señuelo. Es quizás un juego de ilusión ante el cual nos seguimos sorprendiendo, del mismo modo que se sorprendieron aquellos primeros espectadores del cinematógrafo con la llegada del tren a la estación de La Ciotat. Al final, frente a la imagen, es engañado quien no opone resistencia a que eso ocurra.

Ángel Calvo Ulloa