

Between Bridges  
Adalbertstr. 43  
10179 Berlin  
info@betweenbridges.net  
www.betweenbridges.net

Sofía Reyes  
Alucinación  
11 September–16 November 2025

## Videotape Eyes

*Un remolino mezcla  
Los besos y la ausencia  
Imágenes paganas  
Se desnudan en sueños.*

— Virus  
*Imágenes paganas*  
*Vivo* (1986)

Como dispositivo de representación en movimiento, el cine ha sido siempre vehículo y metáfora del tránsito moderno. En *Week-end* (1967), por ejemplo, Jean-Luc Godard establece un itinerario hacia la descomposición de la burguesía a través de una odisea vial plagada de accidentes, cadáveres y discursos rotos. Décadas más tarde, *Crash* (1996), de David Cronenberg, retoma el accidente automovilístico como núcleo de una experiencia erótica, en la que la colisión se convierte en interfaz entre los cuerpos y la tecnología. En *Holy Motors* (2012), Leos Carax transforma el automóvil en camerino ambulante desde donde emerge la actuación como gesto puro, sin referente ni origen. Por su parte *Koyaanisqatsi* (1982), de Godfrey Reggio, introduce una cinematografía sin palabras, sin personajes, sin narración. A través del montaje de imágenes urbanas, industriales y naturales, aceleradas o ralentizadas, la película construye una sinfonía visual sobre el desequilibrio de la vida moderna.

Aunque distintas en tono, contexto y estilo, estas cuatro películas construyen un políptico sobre el fin de la narración lineal, la descomposición de la identidad humana y la crítica al espectáculo como modo dominante de producción de sentido en la modernidad tardía. Son referentes pertinentes para introducir los cortometrajes *Masses* y *Autotransfusión* de Sofía Reyes Guevara.

### El fin del trayecto burgués

En *Week-end*, Jean-Luc Godard orquesta una sátira feroz sobre la burguesía francesa a través de una odisea por carretera que se va tornando absurda y violenta. Los automóviles se acumulan en atascos eternos, los cadáveres decoran los márgenes del camino, y el lenguaje cinematográfico se fragmenta: los personajes rompen la cuarta pared, los diálogos se llenan de citas literarias y el montaje se desestructura. Aquí, el automóvil simboliza no sólo el confort moderno, sino también su violencia estructural. El viaje es una alegoría del desplazamiento de una clase social hacia su autodestrucción, incapaz de leer los signos de su propia decadencia.

El tiempo se vuelve inerte, el espacio se desborda, y el movimiento —en apariencia progresivo—

revela su carácter terminal. En *Masses*, la ubicación de la cámara y el sentido sur-norte de la vía que registra, revela información del nivel socioeconómico de quienes la transitan. De vez en cuando se ve un camión, pero viene vacío —habrá dejado todas sus provisiones en los abastos de la ciudad—. También hay taxis y furgones, pero, en su gran mayoría, son vehículos de lujo. La cámara se concentra en el carril de automóviles y es ahí donde Sofía concentra su mirada para ver las distintas contorsiones de conductores y copilotos en medio del embotellamiento. Masas de carros y volúmenes de seres humanos: una ecuación que no arroja nada más que una densa capa de *smog* que representa más del 70% de emisiones de CO2 a nivel global.

### *Vorsprung durch Technik*

Con *Crash*, David Cronenberg traslada el motivo del accidente automovilístico a una dimensión erótica y posthumana. Basada en la novela de J. G. Ballard, la película narra cómo los protagonistas encuentran placer sexual en la colisión entre cuerpo y máquina. Las cicatrices, las prótesis y las carrocerías retorcidas no son síntomas de trauma, sino zonas donde habita el deseo. En este universo, el automóvil no es ya una herramienta de movilidad, es una extensión fetichizada del cuerpo, una tecnología de intensificación del placer. Cronenberg documenta fríamente esta mutación: el cuerpo humano deja de ser una unidad cerrada y se convierte en superficie perforada por la técnica.

La colisión es el nuevo ritual: una forma de reinscribir el cuerpo en un orden simbólico donde ya no hay alma, ni sentido, sólo interfaces. Aquí es oportuno recordar una serie fotográfica de Sofía, titulada *Yo te hubiera querido hasta el fin* (2019), compuesta por ocho copias idénticas que registran el detalle de dos autos colisionados. La repetición de Sofía hace eco a la obsesión de Vaughan en *Crash*, que desea repetir una y otra vez el placer fecundo de los choques automovilísticos.

### Colapso de la identidad

En *Holy Motors*, Leos Carax toma una limusina como teatro itinerante desde el cual Monsieur Oscar interpreta múltiples identidades a lo largo del día. No hay lógica narrativa ni arco del personaje: el protagonista se transforma continuamente en padre, asesino, anciana moribunda, criatura fantástica. Los papeles se suceden sin contexto, sin motivación, sin audiencia visible. La limusina sustituye al hogar, al camerino, a la escena. El tránsito aquí no va hacia el descubrimiento, lleva a la desintegración del yo. El actor ya no representa; encarna sin origen ni destino. El espectáculo ha devorado a la experiencia.

Carax plantea una existencia en bucle, donde el sujeto se convierte en residuo de roles, en imagen sin cuerpo, en performance sin público. *Masses* opera de una forma similar: en cualquiera (o en ninguno) de los automóviles que vemos andar, se da la conversación que leemos en los subtítulos. Es algo que imaginamos; una consecuencia del montaje.

### Movilidad y ruina del mundo

*Koyaanisqatsi* —voz tomada del idioma hopi— significa literalmente «vida fuera de balance». Los flujos de tránsito urbano, las fábricas, los rascacielos, los rostros alienados: todo forma parte de un paisaje donde el tiempo ha sido colonizado por la eficiencia. El automóvil, omnipresente en su repetición y velocidad, no es aquí vehículo de deseo o relato, sino parte de una coreografía sin alma. A diferencia de las otras películas, *Koyaanisqatsi* prescinde del drama humano para mostrar el mundo como un sistema que se mueve demasiado rápido para entenderse a sí mismo. No hay personajes destacados, sólo entorno; no hay tragedia o moraleja, sólo un flujo incesante que mantiene los ciclos productivos del capitalismo. *Masses* parece ser como su versión ralentizada,

donde los vehículos son el plano de establecimiento (*establishing shot*) de una movilidad alienante. Puede ser incluso el inicio y el fin de un *road-movie* desencantado.

Conducir un vehículo desde el centro de una ciudad como Bogotá para llegar a pernoctar en la suburbia es un martirio que, para muchos, vale la pena. Lo mismo sucede para llegar al centro en horas de la mañana desde la periferia: horas de pisar y liberar el *clutch*. Ya no caben más carros en las vías, pero en un año ingresan cerca de 20.000 vehículos nuevos a Bogotá. Con tanto tiempo dentro de un automóvil, Sofía sugiere una conexión *cuasiterapéutica*: en su habitáculo incómodo y caliente, alguien medita en cómo desear o dejar a alguien.

### *The Sound and the Fury*

En el corto *Masses*, de Sofía Reyes, tanto el conductor —en plena marcha— como el copiloto y los pasajeros van absortos en sus dispositivos digitales. Con la llegada de las pantallas de entretenimiento —o incluso los celulares que son adaptados a funciones similares—, el automóvil se ha convertido en un habitáculo de información y entretenimiento. Esto es algo que Marc Augé habría desarrollado con el concepto de *no-lugar*. El automóvil, como las salas de espera o los aeropuertos, puede considerarse un espacio de tránsito donde la identidad del sujeto se suspende, dominado por la función de ir de un punto a otro. A diferencia de los *no-lugares* más convencionales, el automóvil es un espacio privado; dimensión de control e intimidad en medio del flujo de la movilidad.

Este doble estatus —vehículo y lugar— plantea preguntas sobre la manera en que experimentamos, producimos y narramos el territorio. En *La invención de lo cotidiano* (1980) Michel de Certeau analiza cómo los desplazamientos producen «espacios practicados» que se diferencian de los espacios planificados. Aunque su atención se centra en el caminar, su noción puede aplicarse al automóvil: conducir es una experiencia singular del espacio, mediada por la velocidad, el encuadre de la ventanilla y la desconexión física con el entorno. El coche transforma la ciudad en una sucesión de imágenes, ritmos y trayectorias, de la que se deriva una narrativa personal del trayecto.

Richard Sennett, estudia cómo la configuración física de la ciudad y las infraestructuras modernas condicionan las formas de sociabilidad. Desde su perspectiva, el automóvil se inscribe en una tendencia a la fragmentación y privatización de la experiencia urbana, en la que el desplazamiento se convierte en un intervalo protegido, aislado del contacto social y del azar del espacio público.

*Masses* se desarrolla en las típicas horas pico de la ciudad de Bogotá. Se concentra en la carrera 30, en una zona muy cercana a la bifurcación hacia la autopista norte o la carrera 19. Sofía escudriña las expresiones de los pasajeros —recordemos al personaje de James Ballard en *Crash*, quien observa el tráfico de las autopistas con unos binoculares— y articula, en formato de subtítulos, diálogos que parecen venir de una plataforma de mensajería digital.

Es ya sabido que los medios digitales han afectado el modo en que nos comunicamos. La brevedad de los mensajes que escribimos suplanta a las —casi inexistentes— llamadas telefónicas. Los constantes vacíos en la respuesta de los usuarios son parte de una comunicación entrecortada y errática donde se ha normalizado el descuido del hilo de la conversación. El montaje responde también a esta fragmentación (o frustración).

Las secuencias funcionan como episodios sin orden lineal y la música alude al sonido de las cornetas de aire de camiones y buses. Esto último recuerda a la *Sinfonía de las cornetas industriales* (1922) de Arseny Avraamov, una de las obras más radicales de la vanguardia soviética en la posguerra civil. Concebida como una celebración sonora del primer aniversario de la Revolución de Octubre, no empleó una orquesta tradicional, sino que organizó una masa sonora urbana

compuesta por sirenas de fábricas, bocinas de barcos, silbatos de tren, cañones, ametralladoras y coros obreros, en un paisaje acústico total que transformaba el caos de la ciudad en una sinfonía industrial.

### *Eyes Without a Face*

Una impresión de gran formato con la imagen de dos ojos sirve como telón de fondo para *Autotransfusión*, un *collage* audiovisual muy *típico* de Sofía, compuesto de sonidos y *clips modernos* que recoge (y fabrica) en horas de anemia digital. *Muscle-cars* derrapan y dan giros produciendo una nube tóxica: un *rodeo* mecánico que una muchedumbre celebra. Asiáticas digitales danzan con una voluptuosidad de salchicha de pollo, flores plásticas se insertan en un mar abierto, *moving heads* circulan con espíritu propio, sus haces de luz en espacios vacíos. *The show must go on*.

Por la ubicación del monitor podemos pensar en un tercer ojo, aquí cinematográfico, como el que en su momento propuso Dziga Vertov. Para el esoterismo occidental, este punto guarda el eco de la glándula pineal, llave de acceso a otras dimensiones de la conciencia. Su significado es ver más allá de lo aparente, reunir razón y presentimiento, y mirar el mundo con la certeza de que en cada forma hay un fondo que espera ser revelado. En las tradiciones de la India, en este tercer ojo late el *ajna chakra*, o centro de visión interior y claridad mental. En la frente de Shiva —parte de la trinidad (Trimurti) que incluye también a Brahma (el creador) y Vishnu (el preservador)— es un ojo de fuego que destruye lo ilusorio o corrupto para permitir la regeneración y el ciclo eterno de creación.

Cierro este breve texto con una referencia a las piezas escultóricas tituladas *DAPHF* (acrónimo secreto de una pieza realizada en 2022). Compuesta por bastones adornados sostenidos por chupas de hule, este conjunto muestra ese interés animista de Sofía por entender estas piezas como un ejército de espíritus protectores. Su *bricolaje* no parte de un plan preestablecido con recursos especializados, más bien es una combinación en la que se reutiliza y adapta aquello disponible a nuevos usos y significados.

En su seminario sobre *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), Jacques Lacan introduce la idea de que la mirada no es sólo eso que el sujeto dirige hacia el mundo. En la experiencia perceptiva hay algo del objeto que se escapa al control del ojo: una dimensión que nos devuelve la mirada, que nos interpela. Esto lo formula a partir de su concepto del objeto «a» (objeto como causa del deseo). Los objetos nunca son sólo cosas externas: llevan una dimensión inconsciente que inquieta, que nos hace sentir observados o atrapados por ellos. Un cuadro, un reflejo, una luz inesperada pueden producir esa sensación: no somos únicamente sujetos que miramos, también somos sujetos mirados desde el campo del *otro*. Para Lacan, los objetos «nos miran» porque revelan las carencias y el deseo que nos constituyen. Nos muestran que la visión no es un acto unilateral: atravesada por la mirada del *otro*, está inscrita en los mismos objetos del mundo.

Los bastones dan soporte a una persona al caminar y los amuletos lo protegen en su errancia. ¿Qué nos comunican las chupas de hule? Quizá sean ventosas que, por su función y materialidad, nos remontan a un pasado de abuso colonial o a su continuidad en un presente en autotransfusión, en el que nos succionamos a nosotros mismos.

Nicolás Consuegra