

Tratando de

“Ventanas”

Una conversación

*Addressing Windows*

A conversation

Shoja Azari / Octavio Zaya





Shoja Azari nació en Shiraz, Irán, en 1958, y ha vivido en los Estados Unidos desde 1983. En 1998 dirigió y escribió el guión de *The Story of the Merchant and the Indian Parrot*, un film de media hora basado en una parábola de Rumi, el poeta y místico iraní del siglo XIII. También escribió el guión, dirigió y produjo su primer largometraje, *K*, una trilogía basada en tres relatos escritos por Franz Kafka; *La Pareja Casada* (2000), *La Colonia Penitenciaria* (2001) y *Un Fratricidio* (2002).

*K* ha participado en numerosos festivales internacionales de cine, incluyendo el Festival de Venecia 2002, el Festival de Cine de Thessalonika 2002, el Festival de Cine de Moscú 2003 y el Festival de Cine de Belgrado 2002-2003. *K* compitió en el IFP Los Angeles Film Festival 2003.

Desde 1997, Azari ha colaborado con la reconocida artista iraní Shirin Neshat (*Atlántica* n° 8, 1994) en diversas instalaciones fílmicas. Juntos han creado di-

*Shoja Azari was born in Shiraz, Iran, in 1958, and has been living in the United States since 1983. In 1998, he wrote and directed The Story of the Merchant and the Indian Parrot, a half-hour film, based on a parable by Rumi, the 13 Century Iranian poet and mystic. He also wrote, directed and produced his first feature film, K, a trilogy based on three short stories written by Franz Kafka; The Married Couple (2000), In the Penal Colony (2001) and A Fratricide (2002).*

*K has been screened at numerous international film festivals, including Venice Film Festival (2002), Thessaloniki Film Festival (2002), Moscow Film Festival (2003) and Belgrade Film Festival (2002-2003). K was also in competition at IFP Los Angeles Film Festival (2003).*

*Azari has collaborated in a number of film installations with the renowned Iranian-born artist/filmmaker Shirin Neshat (Atlántica #8, 1994) since 1997. Together they have created several projects including Turbulent, which won*



ferentes proyectos, incluyendo *Turbulent*, que recibió el León de Oro, el máximo galardón de la Bienal de Venecia de 1998. Otro corto de Neshat de 18 minutos en el que también participó, *The Last Word* (2000), se estrenó en el Tribeca Film Festival (2003), Nueva York. Y *Mahdokht* (2004), una proyección de tres pantallas que hasta la fecha es la última colaboración de Azari con su compatriota, se exhibió en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Atenas como parte de los eventos de las Olimpiadas del 2004.

También co-dirigió (con Sussan Deyhim, Ghasem Ebrahimian y Shirin Neshat) una performance multimedia, *Logic of the Birds*, que se estrenó en el Festival de Verano del Lincoln Center en Nueva York (2002) y recorrió luego diferentes países europeos, incluyendo Italia, Reino Unido y Bélgica.

Azari acaba de concluir el guión para un nuevo largometraje, *Converted*, que tiene previsto filmar en los Estados Unidos y en Afganistán durante el invierno

*the Golden Lion Prize at the Venice Biennale of Art in 1998. The Last Word (2003), an 18 minute short film was premiered at the Tribeca Film Festival (2003). Mahdokht (2004), a triple screen projection, was exhibited at the National Museum of Contemporary Art in Athens, Greece, as part of the 2004 Olympic events.*

*He co-directed (with Sussan Deyhim, Ghasem Ebrahimian and Shirin Neshat) a multimedia performance, Logic of the Birds, which was premiered at the Lincoln Center summer festival in New York City (2002) and has toured in several countries, including Italy, United Kingdom and Belgium.*

*Azari has just completed a feature film script, Converted, which he plans to shoot in the United States and in Afghanistan in the winter of 2005/2006.*

*Most recently, he premiered his experimental feature film Maria de Los Angeles (2003-2004) at the Kevorkian Center (New York University) and completed production on his new project, Windows, a film in 8 scenes.*



del 2005/2006. Recientemente estrenó el film experimental *Maria de Los Angeles* (2003-2004) en el Kevorkian Center (New York University) y acaba de completar la producción de su nuevo proyecto, *Windows*, un film compuesto de 8 escenas/segmentos diferentes.

**Octavio Zaya:** Aunque soy consciente de que tus películas anteriores, *K* (2000-2003) y *Maria de los Angeles* (2003-2004), son producciones seriamente complejas y a veces herméticas, llenas de estratos y lecturas variadas y seductoras, creo que sucintamente podemos decir que ambas visualizan y se aproximan a la alienación/el terror/el miedo, una en referencia al poder/conocimiento y nuestras relaciones con éstos, y la otra en la manera que negociamos y cruzamos, como creadores, las barreras y fronteras entre “la realidad” y “la ficción”. En su conjunto, ¿*Windows* (*Ventanas*) (2004) es otro ejemplo de esta preocupación tuya con las opciones y preferencias formales significantes

**Octavio Zaya:** *Although I'm aware that your previous personal film works, K (2000-2003) and Maria de Los Angeles (2003-2004), are seriously complex and sometimes hermetic productions full of layers and varying and intriguing readings, we can succinctly say both formally approach and visualize alienation/terror/fear, one in reference to power/knowledge and our relations to it, and the other in the way we negotiate and cross, as creators, the boundaries between "reality" and "fiction". Is Windows (2004), as a whole, another instance of this preoccupation with the signifying formal options and choices you make and with questions regarding presentation and representation? How do you think these 8 fragments or scenes should be addressed?*

**Shoja Azari:** *I think, in some ways, I am more or less obsessed with the question of "border." Now the term "border," of course, is one of those mammoth notions. In the most general sense, "border" is the thing that by its very*

*que asumes y con cuestiones relacionadas con la presentación y la representación? ¿Cómo crees que deberíamos tratar estos 8 fragmentos o escenas?*

**Shoja Azari:** En cierta medida, creo que estoy más o menos obsesionado con la cuestión de “la frontera”. Por supuesto, el término ‘frontera’ es una de las grandes nociones del momento. En el sentido más general, “frontera” es lo que, por su mismísima función, demarca, distingue o separa una categoría, objeto, fenómeno o espacio de otro. Así, esto puede entenderse como que, por su propia naturaleza, dicha noción no puede ser impermeable, a pesar de la creencia habitual en la solidez e impenetrabilidad de tales fronteras. Esas nociones, como las de solidez e impermeabilidad de las fronteras, se tienen por verdaderas, particularmente a niveles sociales, psicológicos y culturales.

Nosotros somos quienes erigimos esas paredes entre nosotros. Físicamente levantamos paredes para

*function demarks, distinguishes or separates one category, object, phenomenon or space from another. This then can be readily understood that such a notion in its very nature cannot be impermeable, despite the common belief in the solidity and impenetrability of such boundaries. Such notions, such as solidity and impenetrability of borders, are believed to be true, more so at social, psychological and cultural levels.*

*We go about, erecting such walls among each other. Physically, we erect walls to demarcate ourselves as a race, culture, ideology, etc., from the other, and psychologically as a defense mechanism to protect ourselves. However, any close observation will show that notions such as rigidity and imperviousness of a border are a false consciousness or, more precisely, a construct, which stems from a very complex psycho and sociopolitical reality of human relationship and mind.*

*In all my film work so far, it has been this attempt and obsession with this false wall and the shattering of this*

demarcarnos como raza, cultura, ideología, etc. y psicológicamente como mecanismo de defensa para protegernos. Sin embargo, si observamos con atención, todo apunta a que la rigidez y la impermeabilidad de una frontera no son sino falsa conciencia o, con más precisión, una fabricación que deriva de una compleja realidad psico y socio-política de la relación y la mente humanas.

En toda mi obra cinematográfica, hasta el momento, existe este intento y obsesión con la pared falsa y con hacer añicos esta noción de impenetrabilidad de las fronteras y las barreras. En *K*, por ejemplo, el papel intercambiable del fiscal/víctima es invertir la base misma del poder/terror como una construcción a menudo considerada como axioma primordial. *María de Los Angeles* se concentra de nuevo en mostrar la permeabilidad de “las fronteras”, esta vez entre lo que se conoce como “ficción” versus “realidad”.

Especialmente en este momento, quiero decir nuestro momento, donde toda la cultura parece obsesionada e hipnotizada con lo que le gusta percibir como “real” y “realidad” (aquí, por supuesto, realidad se entiende y equivale a menudo a “verdad” y ficción a “no-verdad”), es necesario, pensé, realizar un film que empañe o emborrone esas presunciones horripilantes. *María de Los Angeles* se propone dejar a la audiencia en la mismísima “frontera” entre “la realidad” y “la ficción”. Creo que posicionándonos en esta frontera es desde donde podemos aproximarnos a un entendimiento más cercano a “la verdad”.

**O. Z.:** En cierta medida, creo que en ambos films la estructura-como-concepto de “la frontera” es todavía una proposición en curso ambigua y heterogénea. Sin embargo, en *Windows* funciona como metáfora, entendiendo metáfora, en este caso, no solo como un efecto de significado sino también, paradójicamente, como un mecanismo para evitar una interpretación estable o la cohesión/transparencia de su significado, como sugieres cuando te refieres a hacer añicos la noción de impenetrabilidad y solidez, o cuando

*notion of impenetrability and solidness of borders and boundaries. In K for instance, the interchangeable role of prosecutor/victim is to invert the very basis of power/terror as a construct often seen as a primordial axiom. María de Los Angeles again concentrates on showing the permeability of “borders,” this time the so-called “border” between what is known as “fiction” versus “reality.” I felt, especially at this time, I mean our time, where the entire culture seems to be obsessed and hypnotized with what it likes to perceive as “real” and “reality” (of course here reality is often seen and equated with the “truth” and fiction with that of “non-truth”), it is necessary, I thought, to make a film to blur such horrifying presumptions. María de Los Angeles is meant to leave the audience at the very “border” of “reality” and “fiction.” It is by standing at this very border that I believe we might approximate a closer understanding of the “truth.”*

**O. Z.:** *In a way, in both of these films, I believe the framework-as-concept of “border” is still an ambiguous and heterogeneous proposition in progress. However, in Windows it functions as a metaphor, understanding metaphor, in this case, not only as a meaning effect but also, paradoxically, as a device to avoid a stable interpretation or the cohesion/transparency of its meaning, as you are suggesting when you refer to the shattering of the notion of impenetrability and solidness, or when you use concepts such as interchange, permeability. Two important theoreticians of the problematics of the border, respectively Norma Alarcón and Gloria Anzaldúa, have used these concepts before, referring to its geographical, political and cultural conditions. So, what is Windows really about, considering that the window operates structurally, conceptually and visually as some sort of elliptical syllogism?*

**S. A.:** *Windows, as the title might suggest, is a film all about windows. It is 8 complete stories, each seen through the medium of a window, either looking “in” through a window or looking “out” through a window. In some instances, it is the very shift of perspective from the “inner”*

utilizas conceptos como intercambiable, permeabilidad. Dos importantes escritoras y teóricas de la problemática de la frontera, Norma Alarcón y Gloria Anzaldúa, han utilizado estos conceptos con anterioridad, refiriéndose a las condiciones geográficas, políticas y culturales. Entonces, ¿de qué trata *Windows* realmente, considerando que la ventana funciona estructuralmente, conceptualmente y visualmente como una especie de silogismo elíptico?

S. A.: Como el título puede sugerir, *Windows* es un film todo sobre ventanas. Se trata de 8 historietas completas, cada una vista a través de una ventana, ya sea mirando hacia “adentro” a través de una ventana o mirando hacia “afuera” a través de una ventana. En algunas ocasiones, el mismo cambio de perspectiva de “externa” a “interna” o de “interna” a “externa” es lo que representa el núcleo de la historia. Aquí es obvio que las “ventanas” de cada historia se usan como metáforas.

Por su propia función, una pared separa un “interior” de un “exterior”. Tal separación pretende hacer un espacio privado, crear cobijo y proveer un sentido de seguridad a través de la exclusión. Una pared excluye obstruyendo o, en cualquier caso, limitando el campo de visión. En este sentido, una pared estafa a la mente anulando lo que se sitúa más allá de ella. Vacía el exterior de su inmediatez. Una mente atrapada dentro de un espacio cerrado como el de una celda o calabozo, sin conexión visual, termina por perder todo sentido de la permanencia y la definición que se abarcan en el mundo real.

Así pues, una ventana misma, confinada dentro de una pared, es un ancla, el punto de orientación. Es una apertura a la permanencia del mundo y la inmediatez de la vida. El significado de la pared se realiza a través de una ventana. Las ventanas son los límites de la pared. Las ventanas aseguran la interioridad del espacio. Las ventanas son campos de visión que se abren a un mundo más allá del confinamiento de las paredes. Las ventanas son términos de negociación

to the “outer” or, conversely, “outer” to the “inner” that becomes the core of the story. It is obvious here that “windows” in each story is used as a metaphor.

*A wall by its very function is to separate an “interior” from “exterior.” Such separation is meant to make a space private, create shelter and provide a sense of security through exclusion. A wall excludes by obstructing or otherwise limiting the field of vision. In this sense, a wall plays a trick on the mind by nullifying what stands beyond it. It empties an exterior of its immediacy. A mind trapped inside an enclosed space such as a prison cell with no visual connection to the external world will eventually lose all sense of permanence and definition contained in the real world.*

*A window itself, confined within a wall, is then an anchor, the point of orientation. It is an opening to the permanence of the world and the immediacy of life. It is through a window that the walls’ meaning is realized. Windows are delimiters of wall’s. Windows make the interiority of space safe. Windows are fields of vision opening to a world beyond the confinement of walls. Windows are terms of negotiation between the private and public, between the private and the world; they are borders between the subjective and objective. When looking out, they are wings of imagination, vehicles of transcendence, a gaze into infinitude. Conversely, looking in, windows are gateways to an endless voyeuristic thirst into the enigma of the other, the private. As you can see, once again, and here more directly through the metaphor of the window, I am attempting to shatter the notion of the solidness and impenetrability of the “border.”*

**O. Z.: The issues that *Windows*’s 8 stories are dealing with are emotionally charged, painful conditions of contemporary American/global social malaise —including not only incarceration, family dysfunction, rape, terrorism but, in consequence, alienation, loneliness, indifference, hopelessness, violence. Are you looking at these issues from the “border” (as in Maria de Los Angeles) or are they “border” issues?**

entre lo privado y lo público, entre lo privado y el mundo; son fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo. Cuando miran hacia afuera, son las alas de la imaginación, vehículos de trascendencia, una mirada fija en el infinito. A la inversa, mirando adentro, las ventanas son entradas a una sed voyeurística infinita en el enigma del otro, lo privado. Como ves, una vez más, y aquí más directamente a través de la metáfora de la ventana, estoy tratando de destrozr la noción de la solidez y la impenetrabilidad de “la frontera”.

**O. Z.:** Los temas de los que tratan las 8 historias de *Windows* son condiciones emocionalmente cargadas y dolorosas de la enfermedad social contemporánea norteamericana/global, incluyendo no solo el encarcelamiento, la disfunción familiar, la violación, el terrorismo, la enfermedad, sino también, en consecuencia, el enajenamiento, la soledad, la indiferencia, la desesperanza, la violencia. ¿Estás considerando estos temas desde “la frontera” (como en *María de Los Angeles*) o son temas de “la frontera”?

**S. A.:** En esencia, supongo que es lo primero, aunque puedo entender que algunas de las historias pueden considerarse que abordan temas de “la frontera”.

Ahora bien, considero que la identidad exiliada es la visión primordial de “la frontera”. Si quieres, es una identidad atrapada entre “aquí” y “allí”. “Aquí”, en “tierra de nadie”, un área del ser entre-medio, una especie de estar en tránsito permanente, un estado de no pertenecer, una condición correctamente formulada por el gobierno norteamericano como una existencia “extranjera (extraterrestre)”. Y “allí”, en una búsqueda constante del horizonte que se disipa, la dulce idea del “hogar/patria” ahora reducida sólo a una memoria nostálgica distante. De modo que, como ves, la identidad exiliada es la misma existencia de atascarse en “la frontera”. Pero esto es también el punto privilegiado de un exiliado, una ventaja a través de la que la misma idea de “la frontera” se hace permisible, lícita, una “ventana”, o una apertura dentro de mundos diversos. Una visión desde una distancia, o mejor, un

**S. A.:** *I guess, in essence, it is the former. However, I can see that some of the stories can be seen tackling the “border” issues.*

*Now, I think the exilic identity is the ultimate view from the “border.” It is an identity caught, if you wish, between “here” and “there.” “Here,” in the “no man’s land,” an area of being in-between, sort of as being in permanent transit, a state of not belonging, a condition correctly formulated by the US government as an “alien” existence. And “there,” in a constant search of a fading horizon, once the sweet idea of “home”, now reduced to nothing but a distant nostalgic memory. So, as you can see, the exilic identity is the very existence of being stuck at the “border.” But this is also the very vantage point of an exile, a vantage point by means of which the very idea of “border” becomes permissible, a “window,” or an opening into diverse worlds. A view from a distance, or rather a distancing from the often comfortable, familiar and colloquial views of “here” and “there.” In this respect, then, Windows can be seen as*

distanciarse de las visiones confortables, familiares y coloquiales de “aquí” y de “allí”. En este sentido, por consiguiente, *Windows* puede considerarse como visiones desde esta identidad exiliada, y el acto del “distanciamiento” como una búsqueda de los elementos y las impresiones contenidas en estos aparentes mundos diversos.

Creo que aunque las historias consideran, como correctamente mencionas, las condiciones de la enfermedad social de Norteamérica, donde resido desde hace veinte años, estas historias no solo están influenciadas por la identidad exiliada sino también por la misma formación de mi carácter, que es esencialmente iraní. En este sentido, pues, es la confluencia e interpenetración de estas dos culturas y realidades encontradas en la coyuntura de “la frontera” que busca un lenguaje universal. Por tanto, aunque algunas de las historias de *Windows* sean una visión particular de la cultura y la sociedad de Norteamérica, otras son como

*views from this exilic identity and the act of “distancing,” a search for elements and impressions contained in these seemingly diverse worlds.*

*I think while the stories, as you accurately mentioned, look at the conditions of contemporary American social malice, where I have resided for the past twenty years, these stories are very much informed by not only the exilic identity but also the very formation of my character, which is essentially Iranian. In this sense, then, it is the confluence and the inter-penetration of these two cultures and realities meeting at the juncture of “border” that searches for a universal language. Hence, although some stories of Windows are in particular a view into American culture and society, others are glances into more universal and existential questions, such as alienation, hopelessness, absurdity, fragmentation etc., which are becoming increasingly the human global condition.*

**O. Z.:** *Is this kind of “distancing” you’re talking about —as some sort of intermingling, conjunction,*



Windows / Ventanas, 2004. A Family / Una familia

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC - Biblioteca de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.



ojeadas en cuestiones más universales y existenciales, como la enajenación, la desesperanza, lo absurdo, la fragmentación, etc., que cada vez más son la condición global humana.

**O. Z.:** Esta clase de “distanciamiento” del que hablas –como una especie de entremezcla, conjunción, sincretización– ¿es un requisito cultural para acceder, para aspirar a lo que tú llamas “lenguaje universal”? ¿Podrías precisar?

**S. A.:** Creo que estar en “la distancia” es uña y carne del ser en el cruce-cultural. Sin embargo, “el distanciamiento” es una intervención consciente del artista. Es una especie de “distanciamiento” brechtiano, que supone recordar constantemente al espectador que lo que ella o él se encuentra y experimenta no es sino una “representación”, para evitar el ser engullido y destañido por el realismo del acto. De modo que entonces, quizás, al ser arrojado a “la frontera” o en “la distancia”, es cuando uno puede ser capaz de observar

*syncretization—a cultural requirement to access, to aspire to what you call “universal language”? Could you elaborate?*

**S. A.:** *I think to be at a “distance” is part and parcel of being cross-cultural. “Distancing,” however, I think is the conscious intervention of the artist. It is sort of like Brechtian “distancing,” that is meant to constantly remind the viewer that what he or she is encountering and experiencing is in fact nothing but a “play,” a work of “fiction,” in order to avoid being swallowed and washed by the realism of the act. So it is, then, perhaps by being thrown at the “border” or at a “distance,” that you become capable of observing supposedly disparate, cultural, political and geographical realities. But then, it is through the act of “distancing” as a creator that you can arrive at points of conjunction, syncretization and hence a “universal language.”*

**O. Z.:** *Aren’t all films windows, metaphors, if you like, which present their subject and present the way in which they*

las realidades culturales, políticas, y geográficas supuestamente dispares. Pero entonces, a través del acto de “distanciamiento” como creador, es como uno puede llegar a los puntos de conjunción, sincretización y por lo tanto al “lenguaje universal”.

**O. Z.:** Todos los films, ¿no son ventanas, metáforas si prefieres, que presentan su tema y presentan la manera en que lo presentan? ¿No son todas las metáforas una “frontera”, solicitando ser desempacada, para encontrar ese “eslabón perdido”, ese término medio, esa fisura/brecha, esa mismísima frontera entre “aquí” y “allí”, entre “realidad” y “ficción”? ¿Cómo lo ves?

**S. A.:** Cuando rodaba *Windows* tomé una importante decisión formal con respecto a la estática de los 8 segmentos. La decisión era que cada film fuera un rodaje sin corte. El corte desempeña muchas funciones, pero creo que la fundamental es condensar el tiempo y dilatar el espacio. De aquí que en el cine puedas cru-

*present it? Aren’t all metaphors a “border,” searching to be unpacked, to find that “missing link,” that middle term, that gap, that very border between “here” and “there,” “reality” and “fiction”? How do you see it?*

**S. A.:** *When shooting Windows, I made one important formal decision regarding the static of all 8 films. That decision was that each film would be one long shot without cut. Cutting in film serves many functions, but I think the most fundamental one is to condense time and expand space. Hence in film medium you can, in a very short time, cross many borders and boundaries and be at many places without ever knowing when and how borders were crossed. I guess, then, cutting is an effective way of telling a story. But what if your story itself is that of being at the “border?” What if it is the “middle term,” the “gap” which is your very subject?*

*It became obvious to me that any magical application (cutting) would make the “border” disappear. It would*

zar muchas fronteras y barreras en poco tiempo y estar en muchos lugares sin nunca saber cuándo y cómo se cruzaron las fronteras. Supongo, entonces, que cortar es una forma efectiva de contar una historia. ¿Pero qué pasa si tu historia es la de estar en “la frontera”? ¿Pero qué si ese “término medio”, esa “brecha”, es tu tema?

Para mí era obvio que una aplicación mágica (cortar) haría desaparecer “la frontera”. Nos trasladaría a y más allá de esa barrera, que para empezar se asumía “impenetrable”. Si, como sugieres, la intención era “desempaquetar” el significado de “la frontera” misma, entonces era esencial permanecer en “tiempo real” y mirar a través de los ojos de la lente de la cámara mientras la metáfora de “la ventana” revelaba su contenido como “frontera”.

Así, en *Windows*, en cada film, uno puede percibir que, de hecho, a través del realismo del tiempo, los espacios de los dos lados de “la frontera” empiezan a desmoronarse como entidades sólidas y se enredan entre sí. La narrativa exige que el espectador se incorpore con frecuencia a los dos planos espaciales para introducirse en el tiempo narrativo. En consecuencia, el espectador asume simultáneamente el espacio de la ficción (donde se desarrolla el acto) y más allá de su “frontera” (la ventana), que se esconde de los protagonistas de la historia. En algunas de las historias-films la continuidad del espacio al otro lado de “la frontera” se realiza a través del sonido y por lo tanto el espacio visual tiene que evocarse en la mente del espectador. Creo que, quizás, a través de esta decisión formal y del uso del tiempo cinematográfico, es donde se desarrolla el efecto de transportación que, si prefieres, empaña o emborrona “la frontera” y la distinción entre “ficción” y “realidad”, entre “el tema” y su “representación”.

**O. Z.:** Tres de los segmentos/historias de *Windows* me vienen a la memoria, respectivamente *A Room with a View*, *The View* y *A Family*. Esta última podría ilustrar perfectamente lo

*move us to and beyond that boundary that was assumed “impenetrable” to begin with. If, as you suggest, the intention was to “unpack” the meaning of the “border” itself, then it seemed essential to stay in “real time” and watch through the eyes of the camera lens as the metaphor of “window” revealed its content as “border.”*

*In Windows, then, one can view in each film that it is in fact through the realism of time that the spaces on the two sides of the “border” start to collapse as a solid entity and mesh into each other. The narrative demands the audience to join the two spatial planes often to enter the narrative time. Hence, the audience becomes simultaneously aware of a fictional space, (where the act actually takes place) and beyond its “border” (the window), where it is hidden from the story’s protagonists. In some of the films the continuity of the space on the other side of the “border” is realized through sound and hence the visual space has to be conjured up in the audience’s mind.*

que dices sobre los dos lados de la frontera/ventana: el espacio ficticio donde se desarrolla la historia y el de este lado de la frontera, donde se supone que se sitúa la cámara y el que evocamos a través de los sonidos (fuera de la pantalla). Al final, en *A Family*, la frontera literalmente explota ante nuestros ojos.

*The View* es una historia más apremiante, insinuante, mágica. *The View* es una historia borgiana, casi como un episodio de *Twilight Zone* (programa de televisión). Trata cuestiones de la representación y la distancia/ frontera entre la experiencia y el lenguaje, la visión y el lenguaje. Parfraseando a Foucault: lo visto no reside jamás en lo que se dice; y lo que se dice no resplandece en el espacio que despliega la vista, sino en el que define la sintaxis. *The View* es un corto, no un poema.

*A Room with a View*, una historia sencilla a primera vista, tiene la complejidad, la densidad y la simultaneidad espacial de una obra dispuesta para una tesis doctoral.

*I think it is perhaps through this formal decision and use of film time that a transpositional effect takes place, which, if you wish, blurs the very “border” and distinction between the “fiction” and “reality;” “subject” and its “representation.”*

**O. Z.:** *Three of the segments/stories from Windows come to mind, respectively A Room with a View, The View and A Family. This last one could perfectly illustrate what you say about the two sides of the border/window: the fictional space where the story takes place and the one on this side of the border, where the camera supposedly stands and the one we conjure up through the (off-screen) sounds of the street. In “A Family,” eventually, the border literally blows up in front of our eyes.*

*The View is a more compelling, engaging, magical story. The View is a Borgesian story, almost like a Twilight Zone episode. It deals with questions of representation and the*



Windows / Ventanas, 2004. A Family / Una familia



No sólo aborda tres espacios paralelos y tres momentos simultáneos, condensados en el tiempo; trata también de la frontera o, más específicamente, con la brecha/fisura, el vacío entre los tres: el tema principal (los dos personajes en la habitación), el tema secundario más allá de la ventana (la vista, la violación en pandilla) y la razón que motiva a los personajes (la película que están viendo en la televisión, que nosotros los espectadores solo experimentamos como sonido; el "término medio" real que conmueve a los personajes; el lugar de la cámara y, entonces también, el lugar desde donde miramos, el lugar donde se sitúa lo que ellos ven). ¿Tú consideras *A Room with a View* una historia moral sobre nuestro lugar entre la realidad y la representación? Tal vez lo lleses a un extremo, como representando la representación, como representando un vacío esencial. O tal vez debería decir que confrontas la mala fe de nuestra cultura, la ideología; es decir: lo que pensamos lo vemos sin realmente mirar. Disculpa que me haya extendido tanto.

S. A.: Creo que la mayoría de las ocho historias de *Windows* son narraciones sencillas. La complejidad está de nuevo en la presentación formal de las historias. En *A Family*, durante unos minutos físgamos voyeurísticamente en la vida de una familia a través de una ventana; el padre ocupado trabajando en su ordenador, la madre haciendo las tareas del hogar y la hija pegada a la tele. Es el momento de una crisis, una pelea doméstica, con la pareja a punto de llegar a las manos y la niña atrapada en medio.

Es un suceso común y realista. De nuevo, lo que da complejidad a la película es la relación del "interior" y el "exterior", tanto visual como sónicamente, al combinar las dos esferas simultáneamente a través de la transparencia del cristal de la ventana y de su obstrucción. El reflejo del atareado mundo urbano exterior, con su confusión y bullicio en el cristal de la ventana, coincide con la pelea que culmina intensamente en el interior, fundiendo las dos realidades (privada/pública) aparentemente dispares, demoliendo el "realismo" de ambos mundos como entidades separadas por una "frontera" impenetrable. En *A Family*, es espacio ficti-

*distance/border between experience and language, vision and language. Paraphrasing Foucault: what we see never resides in what we say; what we say doesn't achieve its splendor in the space deployed by our eyes, but the one defined by syntax. The View is a short film; it's not a poem.*

*A Room with a View, although at first glance a simple story, has the complexity, density and spatial simultaneity of a work ready for a Ph.D. dissertation. It doesn't only deal with three parallel spaces and three simultaneous, condensed moments in time; it deals with the border, or, more specifically, with the gap, the void between all three: the main subject (the 2 characters in the room), the secondary subject beyond the window (the view, the gang rape) and the reason that motivates the characters (the TV movie they are watching that we/viewers only experience as off-camera sound; the real "middle term" that moves the main subjects to tears; the place of the camera, and thus, the place from where we watch, the place where what they are watching stands). Do you see A Room with a View as a morality story about our place between reality and representation? Perhaps you take it to an extreme, as if representing representation, as if representing an essential void. Or perhaps I should say that you are confronting the bad faith of our culture, ideology; that is: what we think we see without really looking. Sorry I got carried away.*

S. A.: *I think most of the 8 stories of Windows have rather simple narratives. The complexity is again in the formal presentation of these stories. In "A Family," we voyeuristically peep through a window into the life of a nuclear family for a few minutes; A father busy at work on his computer, a mother doing chores around the house and a daughter glued to the TV. The moment is that of a crisis, a domestic feud, where the couple are at each other's throats and the child is caught in between.*

*The event is quite ordinary and realistic. Once again, what brings complexity into the picture is the relationship of the "interior" and the "exterior," both visually and sonically; as the two spheres are combined through the transparency of the windowpane and its obstruction at the same time. The reflection of a busy urban outside world,*

cio es el cristal mismo de la ventana. Aquí es donde se realiza la abstracción visual. Mientras los dos mundos se funden entre sí a través de la abstracción visual, aquí es el sonido, como correctamente mencionas, lo que conduce a la verdadera construcción del mundo exterior en la mente del espectador.

*A Family* es la última historia del largometraje. Aquí la explosión de “la ventana” debe considerarse simplemente como una licencia artística para concluir la película.

Creo que tu lectura de *The View* es muy acertada. Como sugieres, en esta historia la narrativa misma es el punto de enfoque o la frontera misma. En *The View*, la cámara se coloca en el exterior de la celda mirando adentro a través de la ventana con barrotes de una prisión. Aquí solo podemos saber lo que sucede fuera (detrás de la cámara) a través de las descripciones (sintaxis) de los presos que con mucho esfuerzo tratan de alcanzar la ventana y mirar afuera. En el recorrido del film (12 minutos), la cámara, despacio e ininterrumpidamente, se entromete en la celda para revelar el punto de vista de los presos. La discrepancia, entre la visión del espectador y la de las palabras de los presos, es exactamente cómo “la frontera” se traslada al centro de la narrativa.

Por lo tanto, creo que el film explora la relación entre la visión y el lenguaje, pero a diferencia de Foucault, lo que resplandece reside aquí en la imaginación que expresan las palabras y no en la realidad horripilante que aguarda a nuestros presos al otro lado de la ventana. De hecho, *The View* puede entenderse como un triunfo de la imaginación/ficción sobre la realidad, de acuerdo con la narrativa borgiana.

Creo que, como sugieres, para delinear el significado de “la frontera” en *A Room with a View*, la propia atención al término “fisura/brecha” o “vacío” es probablemente central para el entendimiento, o al menos para hacer una lectura correcta, del film.

En *A Room with a View* la lente de la cámara transporta por desplazamiento el espacio interior/exterior,

*with its hustle and bustle on the window pane, coincides with the intensely climaxing feud inside, fusing the two seemingly disparate realities (private/public) by demolishing the “realism” of both worlds as entities separated by an impenetrable “border.”*

*In A Family, the fictional space is the very windowpane itself. It is where the visual abstraction takes place. Here, while the two worlds mesh into each other through visual abstraction, it is the sound, as you correctly mention, which leads to the actual construction of the world outside in the viewer’s mind.*

*A Family is the last story of the feature. Here the blowing up of the “window” should be seen simply as an artistic license as the film comes to an end.*

*I think your reading of The View is quite accurate. In this story, the narrative itself, as you suggest, is the point of focus or the border itself. In The View, the camera is placed in the exterior of a cell looking in through the barred window of a prison. Here we can only learn about the world outside (behind the camera) through the descriptive words (syntax) of the prisoners who, with much struggle, reach the window and look out.*

*In the course of the film (12 minutes), the camera slowly and uninterruptedly moves inside the prison to reveal the prisoners’ point of view. Here the discrepancy between the audience’s view and that of the prisoners’ words is exactly how the “border” is shifted to the very center of the narrative.*

*Hence, I think the film explores the relationship of vision and language, but unlike Foucault, here the splendor really resides in the imagination expressed in words and not the horrifying reality, which awaits our prisoners on the other side of the window. The View, in fact, can be seen as the triumph of imagination/fiction over reality, more in accordance with Borgesian narrative.*

*I think the proper attention to the word “gap” or “void” to delineate the meaning of “border” in A Room with a View is probably, as you suggest, central in understanding or at least having a correct reading of the film.*



privado/público. A través de una inversión en múltiples niveles de diferentes pares de opuestos, como nuestra relación con nuestros protagonistas, ellos mismos espectadores de otra pareja más de protagonistas que reconocemos al escuchar la banda sonora de *An Affair to Remember*, la clásica película de Hollywood.

A través de la lente de la cámara, mientras mira a través de una ventana con vista a un parque, vemos a nuestros protagonistas, un hombre y una mujer sentados de espaldas a la ventana, embebidos frente al televisor.

Entonces, como espectadores, a través de la ventana, vemos el paisaje tan encantador y romántico de un parque cubierto con la más bella florescencia de la primavera. Esta es la vista de la habitación, que en todo momento permanece oculta para la pareja. La banda sonora del film sirve de complemento a nuestra visión con una tonada romántica, mientras nuestros protagonistas se sumergen absortos en el destino de sus héroes.

*In A Room with a View, the camera's lens transposes the interior/exterior, the private/public space by displacement.*

*Through a multilayer inversion of pairs of opposites, such as time/space, fiction/reality, fantastic/dire, we explore our relationship as an audience to those of our protagonists, themselves an audience of yet another pair of protagonists whom we recognize through hearing the soundtrack of the classic Hollywood movie An Affair to Remember. We see through the camera's lens as it looks through a window with the view of a park, our protagonists, a man and a woman seated, looking away from the window into the interior of a room transfixed by a TV monitor.*

*We, the audience, then see through the window the most charming and romantic landscape of a park covered with the most beautiful spring blooms. This is the view of the room, which remains hidden from the couple all the time. The movie soundtrack compliments our view with its heart-*

Y pronto, mientras las lágrimas se deslizan por las mejillas de nuestros protagonistas, a través de la ventana somos testigos de una violación brutal, en pandilla, que se desenvuelve sobre el glorioso lecho floral del césped del parque. A la vez que concluye la banda sonora de *An Affair to Remember* con el final feliz y alegre de sus héroes unidos, presenciamos la nostalgia y soledad de nuestros propios héroes apagando la tele mientras tararean la música de la película que vieron. Detrás de ellos, en el parque, a través de la ventana, vemos a la mujer violada, que desolada se compone y sale del marco de la pantalla.

En *A Room with a View* nos situamos al borde de la "fisura/brecha", un "vacío". Este vacío es quizás la frontera que ofrece la posibilidad de una mirada en algunos aspectos de la cultura americana. Una visión en lo esquizoide de una cultura dividida entre su ansia de auto-decepción, grandeza, felicidad y su enajenada realidad.

*felt romantic tune as our protagonists are drawn into and engrossed in the fate of their own heroes. Soon, as tears roll down our protagonists' cheeks, we witness through the window a brutal gang rape unveiling the heavenly flowerbed of the park lawn. As the soundtrack of "An Affair to Remember" comes to an end with the joyous and happy ending of its heroes united, we watch the longing and the loneliness of our own heroes turning the TV off while humming to the tune of the movie they just watched. Through the window behind them in the park, we see the raped woman, devastated, pulls herself together and walks out of the frame.*

*In A Room with a View, we stand at the fringe of a "gap," a "void." This void is perhaps the very border that provides the possibility of a glance at some aspects of the American culture. A view into the schizoid of a culture divided between its thirsts for self-deception, grandeur, happiness and its alienated reality.*

