



Walter Gropius
Bauatelier

Intrusos, voyeurs y prisioneros voluntarios

Intruders, Voyeurs and Volunteer Prisoners

Fernando Espuelas

Escuela de Arquitectura, Ingeniería y Diseño, Universidad Europea de Madrid

Traducción [Translation](#) Olivier Sterckx

Palabras clave [Keywords](#)

Intrusos, *voyeurs*, prisioneros voluntarios, intimidad, casa
[Intruders, voyeurs, volunteer prisoners, privacy, house.](#)

Resumen

La casa como ámbito prelingüístico de la arquitectura desempeña un papel protagonista en la conformación de la intimidad y resulta, en consecuencia, una colaboradora necesaria de sus anomalías. Introducirse en el interior doméstico —sorprendiendo la intimidad del habitante en su ausencia— robar inadvertidamente la visión de la privacidad ajena o hacer del recinto interior de la casa un mundo completo y autosuficiente en el que recluirse, son las situaciones en las que el espacio resulta, en la sombra, decisivo.

Abstract

The house as a prelinguistic area of architecture plays a leading role in shaping privacy and, consequently, is a necessary collaborator of its anomalies. Entering domestic interior —interrupting the privacy of its inhabitant during his absence—, stealing inadvertently the vision of the privacy of others, or making the interior of the house a complete and self-sufficient world in which to withdraw, are the situations in which space results, in the shadow, decisive.

“En cuanto empecé a profundizar en busca de una definición siquiera provisional de intimidad de la que poder partir, comprendí que se trataba de un concepto especialmente maltratado [...] Para empezar, noté que como en casi todos los asuntos algo descuidados, los tratados acerca de la intimidad que sobrepasan el nivel periodístico y tenían alguna pretensión científica, se ocupaban de ella, fundamentalmente desde perspectivas sociológicas y psicológicas, con gran ventaja cualitativa y cuantitativa de las primeras sobre las segundas”. (1)

Al margen de las acepciones periodísticas o sociológicas, la intimidad no se debe confundir con el solipsismo, ni con la autoconsciencia, ni tampoco con un supuesto ‘fondo inefable’ del yo, sino que la intimidad nace, según Pardo, del reconocimiento que el sujeto encuentra al narrarse a mismo. Paradójicamente, la intimidad sólo aparece gracias a que un agente exterior la percibe. La intimidad es más una forma de comunicación, restringida, arrebatada, que la pura interioridad del ser humano. En este sentido, el uso que las redes sociales hacen de la intimidad exhibida no está lejos de esta concepción de la intimidad como subjetividad reconocida o, y al mismo tiempo, auto reconocida.

La intimidad, por tanto, tiene un contorno exterior, un dominio propio que se blinda con la privacidad. Atributo, el de la privacidad, propio del espacio doméstico cuando se dan las condiciones de impunidad y confort que proporciona la arquitectura. Nos situamos en el recinto en el que la intimidad tiñe el espacio, se hace corpórea y privatiza los objetos. En este espacio en el que se expresa la intimidad, se produce un rico catálogo de actitudes aparentemente anómalas, generadas por la curiosidad, la avidez o el miedo. El propósito de este artículo es analizar cómo la casa se comporta, siendo cómplice de su habitante, en actitudes límites que involucran al habitar y al poseer el lugar. (2) Se analizan tres anomalías (aparentes) producidas alrededor de la intimidad y en las que la casa tiene el papel de colaborador necesario. Intimidad penetrada, intimidad asediada e intimidad exacerbada son los tres tipos situaciones en las que se habilita al campo expandido de la arquitectura (parafraseando a Rosalind Krauss) como herramienta de análisis.

“As soon as I began to look for an even provisional definition of privacy from which I could proceed, I understood it was a particularly mistreated concept [...] To begin with, I noticed that, as in almost all matters that are somewhat neglected, the treatises about intimacy that surpassed the journalistic level and had some scientific pretension, dealt with it fundamentally from sociological and psychological perspectives, with great qualitative and quantitative advantage of the former over the latter”. (1)

Regardless of the journalistic or sociological meanings, privacy should not be confused with solipsism, nor with self-consciousness, nor with a supposedly ‘ineffable background’ of the self. Rather, according to Pardo, privacy is born due to the recognition that the subject finds when he narrates himself. Paradoxically, intimacy only appears because an outside agent perceives it. Intimacy is more a form of communication, restricted, raptured, than the pure interiority of the human being. In this sense, the use that social networks make of the exhibited privacy is not far from this conception of intimacy as a recognized subjectivity or, at the same time, self-recognized.

Intimacy has therefore an external contour, a domain of its own that is protected by privacy. Attribute, that of privacy, typical of the domestic space when the conditions of impunity and comfort that architecture provides exist. We situate ourselves in the place in which intimacy dyes the space, becomes corporeal and privatizes the objects. In this space in which intimacy is expressed, a rich catalogue of apparently anomalous attitudes is produced, generated by curiosity, greed or fear. The purpose of this article is to analyse how the house behaves, being an accomplice of its inhabitant, in uncertain attitudes that involve

Intrusos. La casa supone posesión (*domus/dominus*). Intimidad y posesión hacen de la casa un territorio excluyente. Entrar furtivamente en casa ajena produce una profunda sensación de extrañamiento. La casa ajena es toda una configuración cósmica de espacio y objetos. Al penetrar clandestinamente en otra casa, todos los rincones susurran 'intruso'. 'Violar el domicilio', la expresión que ajusta lo legal a lo real, expresa con crudeza la gravedad de una penetración no consentida.

Visitar sin consentimiento otras casas excita la divertida curiosidad del narrador de *Un día de trabajo* (3) de Truman Capote, que acompaña a su asistente en la tarea de limpiar otros apartamentos. Así, entramos en la habitación de paredes verduzcas de color arsénico en la que vive Trask, un hombre al que su mujer ha abandonado, y en la que se respira el caos con olor a sudor y facturas impagadas. Después, van al apartamento de Edith Shaw, que trabaja en la redacción de una revista y que acumula libros en un orden perfecto que desanima a Mary: "Aquí hay poco que hacer. Quitar un poco el polvo [...]" Como en sus otros lugares de trabajo, ésta se fuma un porro. El desenlace se precipita en el apartamento de los Berkowitz (un matrimonio de judíos jubilados). Allí, Mary y Truman Capote se sirven del arsenal de pastelería guardado en el frigorífico. Fuman porros, ponen música, saborean la tarta de moka y el helado de pistacho, y acaban bailando muertos de risa. En esto aparece la pareja de jubilados, con el desenlace previsible: la expulsión del intruso y el despedido fulminante de Mary.

Limpiar es un acto recurrente que debilita la dramaturgia de la intimidad. Pero limpiar es también el salvoconducto más frecuente para entrar en el dominio doméstico de otro. Lucia Berlin ha narrado magistralmente la situación de intrusa consentida que tienen las mujeres de la limpieza. (4) "Linda y Bob son buenos amigos de hace tiempo. Siento su calidez aunque no estén ahí. Esperma y confitura de arándanos en las sábanas. Quinielas del hipódromo y colillas en el cuarto de baño. Notas de Bob a Linda: 'Compra tabaco y lleva el coche a [...] du-duá. Dibujos de Andrea con amor para mamá. Cortezas de pizza. Limpio los restos de coca del espejo con *Wintex*'. (5) La mayor parte de los relatos de Lucia Berlin abordan distintas maneras de expresar la intimidad. (6)

inhabiting and owning the place. (2) Three (apparent) anomalies produced around intimacy will be analysed, in which the house has the role of necessary collaborator. Penetrated intimacy, besieged intimacy and exacerbated intimacy are the three types of situations in which the expanded field of architecture can be an analysis tool (paraphrasing Rosalind Krauss).

Intruders. The house supposes possession (*domus/dominus*). Intimacy and possession make the house an exclusive territory. To step into another's house produces a deep sense of estrangement. The others' house is a cosmic configuration of space and objects. When someone enters clandestinely into another house, all its corners whisper 'intruder'. A 'home invasion', the expression that adjusts the legal to the real, expresses with crudeness the seriousness of a criminal trespassing.

Visiting someone else's houses without his consent excites the funny curiosity of the narrator of Truman Capote's *A day's work*. (3) The narrator accompanies his assistant to clean other apartments. When they enter the arsenic-coloured green room in which Trask lives, a man whose wife has left, they can breathe chaos through the smell of sweat and unpaid bills. Afterwards, they go to Edith Shaw's apartment, who works in a magazine redaction, and who accumulates books in a perfect order that discourages Mary, the assistant: "Here there is little to do. Remove the dust just a little [...]" Like in her other workplaces, she smokes a joint. The ending precipitates in the apartment of the Berkowitz (a couple of retired Jews). There, Mary and Truman Capote use the store of pastry kept in the refrigerator. They smoke joints, they play music, they taste the mocha cake and the pistachio ice cream, and they end up dancing dead with laughter. Suddenly appears the senior's couple, with the anticipated outcome: the expulsion of the intruder and the sudden dismissal of Mary.

La intimidad ha sido un tema recurrente en la obra de la artista Sophie Calle. Penetrar en la intimidad ajena es lo que se propone cuando se contrata el 16 de febrero de 1981 en un hotel de Venecia. Durante tres semanas, con la excusa de hacer las habitaciones, observa, fotografía y anota todo lo que encuentra. El resultado, *The Hotel* es una serie de fotografías (Fig. 1) y unos relatos que, en tono notarial, dan cuenta de lo que ve, pero también sugieren historias encriptadas en los objetos que encuentra. (7) En buena parte de su obra, Sophie Calle se propuso experimentar cómo se percibe la intimidad ajena, pero también cómo es percibida la suya propia, involucrando su persona y su vida privada en las piezas que realiza.

La acción de pintar ha sido una tentativa continuada para representar la intimidad. La mirada intrusa es propia del mundo de la pintura, es la mirada que penetra en el mundo de la intimidad y nos hace participar de ella. Qué otra cosa hace Vermeer cuando nos muestra a esas mujeres que trasiegan leche,

Fig. 1. Calle, Sophie: *The Hotel*, 1981-1984.

Fig. 2. Hockney, David: 'Panamá Hat', 1972.



Cleaning is a recurring act that weakens the dramaturgy of intimacy. Cleaning is however also the most frequent safe conduct that permits to enter someone else's domestic domain. Lucia Berlin masterfully narrated the situation of acknowledged intrusion for housekeepers. (4) "Linda and Bob are good friends for a long time. I feel their warmth even if they are not there. Sperm and blueberry jam on the sheets. Hippodrome pools and cigarette butts in the bathroom. Notes from Bob to Linda: 'Buy tobacco and take the car to [...] du-duá'. Drawings of Andrea with love for mom. Pizza crusts. I clean with Wintex the remains of coca from the mirror". (5) Most of Lucia Berlin's stories address different ways of expressing intimacy. (6)

Intimacy has been a recurring topic in the work of artist Sophie Calle. To penetrate the privacy of others is what she proposed to herself when she is contracted on February 16, 1981, in a hotel in Venice. For three weeks, with the excuse of cleaning the rooms, she observes, takes pictures and writes down everything she finds. The result, *The Hotel*, is a series of photographs (Fig. 1) and some stories that give an account of what she sees in a notarial tone, but also suggest histories encrypted in the objects she finds. (7) In a large part of her work, Sophie Calle set out to experiment how she perceives the intimacy of others, but also how her own intimacy is perceived, involving her person and her private life in the pieces she makes.

The action of painting has been an ongoing attempt to represent intimacy. The intruding gaze characterizes the world of painting, it is the gaze that penetrates the world of intimacy and makes us participate of it. It is what Vermeer does when he shows those women who rack milk, weigh pearls or write letters inside houses that belong to them and where men,

pesan perlas o escriben cartas en interiores que les pertenecen y en los que los hombres, cuando aparecen, sólo están de paso. De otra manera, David Hockney ha tratado la intimidad al referir a sus amigos en ausencia a través de las prendas personales, dejadas al desgaire en la habitación. El pintor se presenta en el dominio del ausente con la curiosidad del intruso, y muestra en sus dibujos los rastros de ese cuerpo que seguramente tan bien conocía. (Fig.2)

Un caso aparte es el de la protagonista de *La intrusa*, la novela de Eric Fayé. (8) Aquí no se da la extrañeza propia de la intrusión, sino la nostalgia. Esta mujer entra en la casa y trata de recordar la propia intimidad, la de su infancia que sucedió en ese mismo escenario, en aquella misma casa que hace años fue la suya. Se muestra así la condición de la casa como contenedor de intimidades yuxtapuestas. En un armario y vive y se esconde Masako, intrusa y habitante al mismo tiempo, de la casa en la que vive el solitario y ascético Shimura, que al notar ligeras alteraciones en su orden rutinario, instala una webcam conectada con su lugar de trabajo. Pronto en la pantalla aparece la presencia de una mujer fantasma de carne y hueso entrando en la cocina, tomando café y sintiendo el sol de la mañana. No es joven, pero tiene cierto encanto. Efectivamente, el fantasma no es sino una mujer con un pasado difícil, que termina por perderlo todo. Deambula por las calles y se introduce en las casas deshabitadas o en las que tienen dueños sordos o viejos. Pero la ocupación de la casa de Shimura no es casual, aquélla fue la casa de la infancia de Masako. El acto de intrusión está guiado por la nostalgia. Se trata de un último gesto para que tomen materialidad sus recuerdos, la única posesión que le queda a esta mujer vencida y vagabunda. (9)

La pareja protagonista de *Hierro 3* entra en las casas sin intención ni codicia, como un simple juego. Incluso sin demasiada curiosidad. (10) Allí perturban un orden ajeno, objetos, fotografías, ropa que aún guarda el gesto y el olor de quien la usó. Lavar alguna prenda tomada de los cestos de ropa sucia, oír los mensajes del contestador, acostarse en la cama, arreglar algún artefacto que no funciona o poner en hora un reloj parado, son las acciones de inocente perturbación que realizan en sus incursiones. Algo que no

when they appear, are just passing through. Otherwise, David Hockney treated intimacy by referring his absent friends through personal garments left in rooms. The painter represents himself in the domain of the absent one with the curiosity of the intruder and shows in his drawings the traces of that body that he surely so well knew. (Fig. 2)

A separate can be found with the protagonist of *The Intruder*, a novel by Eric Fayé. (8) There is no strangeness of intrusion, but nostalgia. This woman enters the house and tries to remember her own intimacy, that of her childhood, that happened in that same scenario, in that same house which was her years ago. It thus shows the house condition like container of juxtaposed intimacies. Masako lives and hides herself in a closet, intruder and inhabitant at the same time, in a house where lives Shimura, lonely and ascetic. He notes slight alterations in his routine order and installs a webcam connected to his workplace. Shortly on the screen appears the presence of a woman. Ghost of flesh and blood, who enters the kitchen, drinks coffee and enjoys the morning sun. She's not young, but she has a certain charm. Indeed, the ghost is a woman with a difficult past and who lost everything. She walks on the streets and enters into uninhabited houses or where deaf or old owners live. However, the occupation of the house of Shimura is not accidental: it was Masako's childhood home. The act of intrusion is guided by nostalgia. It is a last gesture to materialise her memories, the only possession left to this defeated and homeless woman. (9)

The protagonist couple of *Iron 3* enters the houses without intention or greed, like a simple game. Even without much curiosity. (10) There they disturb a foreign order, objects, photographs, clothes that still keep the gesture and the smell of the owners. They wash a garment taken from the laundry baskets, they hear the messages from the answer-

cambia el orden doméstico, pero deja un inquietante indicio que altera esa atmósfera que llamamos privacidad. Así, casa tras casa, hasta que de pronto encuentran a una esposa confinada y maltratada que da a una particular acción justiciera. Los intrusos deben superar el rechazo que produce el lugar sorprendido en el sopor de la ausencia. Deben acomodarse a la extrañeza y a la fealdad, que parecen mecanismos de defensa, como las púas del erizo que se cierra sobre sí mismo. Kim Ki-Duk analiza la capacidad para generar intimidad en circunstancias nada propicias y también para explorar las anomalías de la intimidad y también su destrucción. (Fig. 3)

Llama la atención a los profanos que en las fotografías de arquitectura los lugares captados aparezcan siempre vacíos. Hay una razón para ello. La presencia del habitante evita la ilusión perceptiva por la que el observador de la fotografía se apropia del espacio representado. Dice Vicente Núñez: “toda presencia es ladrona”. Cuando aparece el poseedor ya no hay arquitectura, sino lugar. Cualquier presencia, la mínima acción, se convierte automáticamente en protagonista. ¿Qué importa la arquitectura ante cualquier vida dichosa o desgraciada? La casa habitada resulta esquiva como una bella esposa

Fig. 3. Ki_Duk, Kim: *Hierro 3*, 2004.



ing machine, they lie on the bed, they fix an item that does not work, or they put a clock on standstill, etc. All kind of actions of innocent disturbance performed during their incursions. Something that does not change the domestic order, but leaves a disturbing indication that alters the atmosphere that we call privacy. They do like this, house after house, until they find a beaten and captive wife confined and battered, which leaves to a particular action of justice. Intruders must overcome the rebuff that produces the dwelling surprised in the laziness of the absence. They must accommodate to the strangeness and ugliness, which seem mechanisms of defence, like the spines of the hedgehog that closes on itself. Kim Ki-Duk analyses the ability to generate intimacy in unpropitious circumstances and he also explores the anomalies of intimacy as well as its destruction. (Fig. 3)

It draws to one's attention that in the architecture photographs the dwellings snapped always appear empty. There is a reason for that. A presence avoids the perceptive illusion by which the observer appropriates the space represented. Following Vicente Núñez: “any presence is a burglar”. When the owner appears, there is no architecture but place. Any presence, any minimal action, automatically becomes protagonist. What does architecture matter in front of any idyllic or unfortunate life? An inhabited house is as elusive as a beautiful wife who says “Don't look at me, don't be attracted by my figure, by my beauty; I'm engaged, I totally belong to him”. People who occupy buildings relegate the architecture to a more or less discreet background. Owned by its inhabitants, architecture is already a home. The place which belongs to someone else rejects the observer. It nullifies the illusion of ownership through the gaze. When a place is inhabited, the aesthetic comment that photography makes on an empty building loses sense and is perceived as the look of an intruder.

que dice “no me mires, no te sientas atraído por mi figura, por mi belleza; estoy ocupada, a él le pertenezco totalmente”. Las personas que pueblan los edificios relegan la arquitectura a ser un fondo más o menos discreto. Poseída por sus habitantes, la arquitectura es ya morada. El lugar que pertenece a otro rechaza al observador. Se anula la ilusión de poseerlo por medio de la mirada. Allí donde se habita el comentario estético que la fotografía hace de un edificio vacío pierde sentido y se percibe como la mirada de un intruso.



Fig. 4. Leconte, Patrice. *Monsieur Hire*. 1989.

Voyeurs. Nada desencadena tanta ávida curiosidad como la intimidad ajena, de manera que no sé sabe si lo que más excita al *voyeur* es la deslumbrante confianza de la persona observada o los objetos, tan banales y semejantes a los suyos, que pueblan el espacio asediado. Cuando la curiosidad deviene en obsesión hasta invadir mórbidamente la intimidad con el solo instrumento de la mirada, la casa muestra su vulnerabilidad. El sentido de la vista actúa a distancia, y por tanto permite la intromisión silenciosa e impune. La figura del *voyeur* es eminentemente moderna pues se potencia con dos cuestiones propias de la ciudad contemporánea: el anonimato y la luz eléctrica. Ya Marcel Proust expresó la atracción que sentía hacia las ventanas iluminadas en las calles de París en las que la vida discurría como en grandes peceras de luz.

La prometida del señor Hire (1933) (11) es la novela de Georges Simenon en la que se consagra la figura del *voyeur*. Mr. Hire personifica un aspecto exacerbado del carácter masculino, la timidez adolescente que teme asumir el rol de la virilidad, y que acaba en una introversión radical. De la misma manera, Mr. Hire, bajo la máscara de una rutina minuciosa, recluye el deseo en los pliegues más escondidos de la consciencia. (Fig. 4) El *voyeur* se alimenta con la vista, pero llega al orgasmo con el olor, sólo los sentidos que descartan el contacto físico superan su timidez absoluta. *La prometida del señor Hire* es, bajo la etiqueta policial, una historia de pasión reprimida. El estilo distante y frío de Simenon es sumamente eficaz para dar cuenta de la sensualidad en sordina que amplía el erotismo de un roce, de la visión fugaz de un desnudo, del cruce casual de miradas.

Voyeurs. Nothing triggers as much avid curiosity as the intimacy of others. People do not know if what excites most the *voyeur* is the dazzling confidence of the person observed or objects, so banal and similar to theirs, that occupy the besieged space. When curiosity becomes an obsession until the point of invading perversely intimacy with the gaze as sole instrument, houses show vulnerability. The sense of vision acts distantly and therefore allows silent and unpunished intrusiveness. The figure of the *voyeur* is eminently modern as it is driven by two typical issues of the contemporary city: anonymity and electric light.

The fiancée of Mister Hire (1933) (11) is a Georges Simenon novel in which the figure of the *voyeur* is consecrated. Mr. Hire personifies an exacerbated aspect of the masculine character, the adolescent shyness that fears to assume the role of virility, and which ends in a radical introversion. In the same way, Mr. Hire, under the mask of a thorough routine, holds the desire in the most hidden folds of consciousness. (Fig. 4) The *voyeur* feeds himself with the eye, but comes to orgasm with the smell; only senses that avoid physical contact balance his absolute shyness. *The fiancée of Mister Hire* is, under a crime novel, the story of a repressed passion. The distant and cold style of Simenon is extremely effective in giving an account of the muted sensuality that extends the eroticism of a touch, nudity fugitive vision, and casual crossings of glances.

Fifty-five years later, the novel is adapted to the cinema by the director Patrice Leconte (*Mr. Hire*, 1989). (11) This one stripped the Simenon's novel of many of the circumstantial traits (starting with the title) and leaves the history naked,

Cincuenta y cinco años después, la novela es llevada al cine por el director Patrice Leconte (*Mr. Hire*, 1989). (11) Éste despoja la novela de Simenon de muchos de los rasgos circunstanciales (comenzando por el título) para dejar la historia desnuda, dolorosamente nítida. Laconte sitúa la acción en un tiempo indefinido, más cerca de 1980 que de 1933. Se prescinde asimismo de las cuestiones que, en la novela, hacen desde el principio sospechoso a Mr. Hire (como en el entrañable fraude de las cajas de acuarela). Sin embargo, en la película se acentúan los rasgos morbosos, como la presencia de la jaula de ratones blancos, que constituyen la única compañía habitual en la solitaria ocupación como sastre. Una buena parte de la fuerza de la película se debe a los dos protagonistas. El pálido Michel Blanc goza y sufre de manera impasible. Su pasión apenas asoma a sus grandes ojos de color miel, mientras que el resto de su persona se mantiene impecable, austero y metódico. Sandrine Bonnaire, en el papel de Alice, aporta una sensualidad nada inmediata, perfectamente desdoblada entre su novio (el verdadero asesino) y Mr. Hire.



Fig. 5. Hopper, Edward: 'Habitación en Nueva York', 1930.

La propia condición del habitante de la ciudad contemporánea, que tan bien supo captar Baudelaire en la figura del *flâneur*, comporta una variante del voyerismo. Buena parte de los cuadros de Hopper tienen la visión del *voyeur*, que a través de la ventana contempla la intimidad de una pareja (Fig. 5) o la soledad ensimismada de la viajera en un hotel.

En *My Blueberry Nights*, la película de Wong Kar-Wai, Lizzy (Norah Jones) se acerca cada noche a su antigua casa para mirar, entre ansiosa y dolida, la única luz encendida en el oscuro edificio donde fue feliz, y donde tal vez él, de ahí la punzada de dolor, lo sigue siendo con otra. En *Wakefield*, la narración de Nathaniel Hawthorne, un marido abandona con la excusa de un viaje de negocios su casa de Londres. Desaparece durante veinte años. Sin embargo, no ha huido a un lugar lejano, sino que se esconde en el propio barrio y todos los días se acerca a la casa. Allí, furtivo en la sombra, espía el interior del que fue su hogar y a su mujer dentro de él.

painfully clear. Leconte places the action in an indefinite time, closer to 1980 than 1933. It also ignores the questions that, in the novel, make Mr. Hire prime suspect from the beginning (as in the endearing fraud of the watercolour boxes). However, the film accentuates morbid aspects, as the presence of the white rats' cage, which are the only company in his solitary occupation as a tailor. Good part of the strength of the movie is due to the two protagonists. The pale Michel Blanc enjoys and suffers in an impassive way. His passion barely peeks into his large honey-coloured eyes, while the rest of his person remains impeccable, austere, and methodical. Sandrine Bonnaire, in the role of Alice, brings a distant sensuality, perfectly unfolded between her boyfriend (the real murderer) and Mr. Hire.

The very condition of the inhabitant of contemporary cities, who Baudelaire so well knew how to capture in the figure of *flâneur*, involves a part of *voyeur*. Much of Hopper's paintings adopt the vision of the *voyeur*, who contemplates the intimacy of a couple through the window, (Fig. 5) or the dreamlike loneliness of a traveller in a hotel.

In *My Blueberry Nights*, a movie by Wong Kar-Wai, Lizzy (Norah Jones) come closer every night to his old house to look, between anxious and hurtful, the only light lit in the dark building where she was happy, and where perhaps he (hence the pang of pain) still is with another. In *Wakefield*, a Nathaniel Hawthorne's narration, a husband leaves his London home with the excuse of a business trip. He disappears for twenty years. Yet he has not fled to a distant place, but he hides in the neighbourhood and comes every day nearby the house. There, furtive in the shadow, he spies the interior of his home and his wife.

Prisioneros voluntarios. La tercera exacerbación de la intimidad es la que aqueja a los recluidos, a los prisioneros voluntarios en la propia casa. La casa puede sustituir al mundo, ya sea por elección o por coacción. Para todos nosotros la casa ha sido, en determinados momentos, el mundo. Se percibe en ella una unidad primordial, un espejismo de plenitud producido por la inmunidad y el confort. Asterión, el Minotaur en la versión de Borges es un ser anómalo, un monstruo que se oculta para evitar las miradas de temor y de repulsión que la gente le dirige cuando prueba a salir de su no menos monstruosa casa, el Laberinto. Se siente único, anómalo, y desea la muerte que Teseo le da. De alguna manera, los adolescentes sienten también como algo monstruoso los cambios que se producen en su cuerpo. La reclusión, desde hace algún tiempo, se compensa mediante la vida pasiva que llega a través de la pantalla del ordenador. En Japón, a estos jóvenes que permanecen todo el tiempo en su habitación únicamente unidos al mundo por Internet, se les denomina *hikikomori*. Y constituyen un importante caso de estudio para psicología.

Pero la reclusión voluntaria se da también en la última etapa de la vida, como sucedió con el millonario Howard Hughes. Hughes tuvo una exitosa trayectoria pública hasta los 47 años. A partir de un determinado momento decide ocultarse del mundo, y así permanece durante otros 24 años. Renuncia a ser el hombre más rico del mundo, renuncia a estar en los medios, a presumir de sus hazañas como aviador y de sus conquistas amorosas. Paul Virilio contó la historia en su *Estética de la desaparición*: “Para Hughes, ‘ser no es habitar’: *polytropos* como el Ulises de Homero, sin ocupar lugar preciso, desea no ser identificable, y por encima de todo, no identificarse con nada”. (12) Y no es que permaneciera todo el tiempo en el mismo lugar, sino que los lugares que ocupaba eran todos verdaderos enclaustramientos. “Las habitaciones donde desea estar son exiguas y todas parecidas, aun si se hallan en las antípodas. [...] Las ventanas estaban ocultas, en el interior de esas cámaras oscuras no debía penetrar la luz solar, ni la imagen imprevista de un paisaje diferente. Al eliminar así toda incertidumbre, Hughes podía creerse en todas partes y en ninguna, ayer y mañana, porque todas las refe-

Volunteer prisoners. The third exacerbation of intimacy is that which afflicts detainees, voluntary prisoners in their own homes. The house can replace the world, either by choice or by coercion. For all of us the house has been the world at certain times. One perceives in it a primordial unit, a mirage of plenitude produced by immunity and comfort. Asterion, the Minotaur in the version of Borges is an anomalous being, a monster that is hidden in order to avoid the looks of fear and repulsion that people direct to him when he tries to leave his no less monstrous house, the Labyrinth. He feels unique, anomalous and wishes the death that Theseus gives him. In some ways, teenagers also feel something monstrous about the changes that occur in their bodies. Seclusion for some time is compensated by the passive life that comes through the computer screen. In Japan these young people, who stay all the time in their room only linked to the world through Internet, are called *hikikomori* and constitute an important case study for psychosociology.

But voluntary seclusion also occurs during the last stage of life. Like for billionaire Howard Hughes. Hughes had a successful public record until he was 47 years old. From a certain moment he decides to hide from the world, and so he stays for another 24 years. He renounces to be the world richest man, renounces to appear in the media, to boast of his exploits as aviator and of his amorous conquests. Paul Virilio told the story in his *Disappearance Aesthetics*: “For Hughes, ‘to be is not to inhabit’: *polytropos* like Homer’s Ulysses, without occupying a precise place, he wishes to be unidentifiable, and above all, not to identify himself with anything”. (12) It was not that he remained in the same place all the time, but the places he occupied were all true confinements. “The rooms where he wanted to be were ex-

rencias a un espacio o a un tiempo astronómico habían sido eliminadas. Al pie de la cama, en la que vivía echado, había, sin embargo, una ventana artificial: una pantalla de cine”. (13) Virilio concluye que todo comenzó prescindiendo del reloj, hasta que a fuerza de esconderse de manera extravagante, Hughes fue considerado por sus contemporáneos como un iluminado, una especie ‘monje tecnológico’.

También Hugh Hefner, el creador de *Playboy*, acabó constituyéndose en ‘hombre de interior’. “A partir de 1961, Hefner abandona las oficinas de East Ohio Street y traslada su despacho a su habitación, o más exactamente a su cama. (Fig. 6) Comienza así una nueva etapa, en la que se convierte, tal como lo describe su biógrafo Steven Watts, en un recluso voluntario en su propio paraíso”, (14) que no es otra cosa que el centro de la Maison Playboy. Beatriz Preciado, en su ensayo, *Pornotopía*, hace un análisis muy revelador sobre cómo la reclusión de Hefner era una coherente estrategia ideológico-publicitaria. Tom Wolfe, tras visitarlo, describió aquel lugar como una “celda multimedia”. Preciado habla de “prisión alcachofa”, en la que el director de *Playboy* yacía cómodamente encerrado. Teniendo la cama como centro, las capas de casa, cortinas, paredes, puertas, pero también cables, pantallas y altavoces, se despliegan unas sobre otras haciendo que la habitación sea, al mismo tiempo, absolutamente opaca y totalmente conectada, impenetrable y virtualmente expandida”. (15) La aparente extravagancia de su director constituía un paso más en la línea seguida por *Playboy* para implantar la consecución del derecho masculino a un espacio doméstico, desvinculado de las leyes sexuales y morales del matrimonio. (16) En definitiva, según Preciado, “la estrategia de desplazamiento hacia el interior podría entenderse como parte de un proceso más amplio de extensión del ámbito del mercado hacia el interior doméstico”. (17) Hugh Hefner acaba siendo un modelo alternativo al paradigma del personaje público en el siglo xx, alguien con fuerte presencia en los medios de comunicación pero con la imagen de un ‘hombre de interior’. “El suyo habría sido el primer cuerpo masculino en entrar en la historia llevando por único traje un impecable pijama de seda y un batín corto de terciopelo”. (18)



Fig. 6. Hugh Hefner en su habitación de la Maison Playboy, años 60.

iguous and all similar, even if he was in the antipodes. [...] The windows were hidden; sunlight or the unforeseen image of a different landscape should not penetrate inside those dark chambers. By eliminating all uncertainty, Hughes could believe to be everywhere and nowhere, yesterday and tomorrow, as all references to space or astronomical time had been eliminated. At his bedside, in which he used to live, there was however an artificial window: a movie screen”. (13) Virilio concludes that it all began when he renounced to use a clock, until, by continuously hiding so extravagantly, Hughes was considered by his contemporaries as an enlightened, a sort ‘tech monk’.

Hugh Hefner also, the creator of *Playboy*, ended up becoming an ‘indoor man’. “From 1961 Hefner leaves East Ohio Street and moves his office to his room, or more exactly to his bed. (Fig. 6) Thus, begins a new stage in which he becomes, as described by his biographer Steven Watts, in a voluntary prisoner in his own paradise”, (14) which is nothing other than the centre of the Playboy House. Beatriz Preciado, in her essay, *Pornotopía*, proceeds to a very revealing analysis on how the seclusion of Hefner was a coherent ideological-advertising strategy. Tom Wolfe, after visiting him, described that place as a “multimedia cell”. Preciado speaks of an “artichoke prison” in which the director of *Playboy* was comfortably enclosed. Being the bed the centre, the layers of house, curtains, walls, doors, but also cables, screens and loudspeakers, etc. unfold on each other and makes the room at the same time absolutely opaque and totally connected, impenetrable and virtually expanded”. (15) The apparent extravagance of its director was another step in the line followed by *Playboy* to implement the achievement of the male right to a domestic space disconnected from the sexual and moral laws of marriage. (16) In short, according to Preciado, “the inward displacement strategy could be understood as part of a wider process of extending

La reclusión, más o menos voluntaria, como microcosmos autosuficiente ha sido un tema que ha dado a literatura obras tan destacadas como *Viaje alrededor de mi habitación*, de Xavier de Maistre (1794), libro inclasificable lleno de vitalidad libertaria, o la novela *Oblómov* de Iván A. Goncharov (1859). (19) Oblómov, embutido en un amplio batín de tela persa, mangas anchas y vivos colores, es alguien sin afanes, sin codicia, sin curiosidad, sin lascivia, sin orgullo, sin presunción. Se trata de un recluso por hastío, un nihilista práctico, un expulsado de la sociedad moderna que renuncia a los estímulos, incentivos y novedades sin pausa que ella produce. Nunca sale de su casa sin que nada se lo impida. Y aunque la novela comienza con tono sarcástico, va adquiriendo un tinte existencial a raíz de comentarios como: “No, mi vida comenzó apagándose”. (20) De manera que esa apatía incurable se percibe como una especie de ataraxia sin ética. “O no entendí esta vida, o sirve para nada [...]”. (21)

La reclusión voluntaria ha formado también parte del aura con el que se ratifica el genio de ciertos escritores. Hölderlin escoge la locura como refugio frente al mundo, y hace de la reclusión el estuche que preserva su sensibilidad poética. El apasionado, el idealista Friedrich Hölderlin recurre a la reclusión voluntaria frustrado en el amor, menospreciado por sus contemporáneos, Schiller y Goethe, tiranizado por su madre, que no duda en tildarlo de loco. Así, como loco es tratado con calmantes (belladona, mercurio, opio...) que le introducen en una máscara de hierro. Al final, un carpintero de Tubinga,

Fig. 7. Torre de Zimmerman en la que vivió Hölderlin en Tubinga.



the scope of the market to domestic interior”. (17) Hugh Hefner ends up being an alternative model to the paradigm of the public figure in the 20th Century, someone with strong presence in the media but with the image of an ‘indoor man’. “He would have been the first male body to enter history by wearing only a flawless silk pyjama and a short velvet robe”. (18)

Seclusion, more or less voluntary, as a self-sufficient microcosm has been an issue that has given such outstanding literary works such as *Travel around my Room* of Xavier de Maistre (1794), an unclassifiable book full of libertarian vitality, or *Oblomov* by Iván A. Goncharov (1859). (19) Oblomov, wrapped in a wide robe of Persian fabric, with wide sleeves and vivid colours, is someone without worries, greed, curiosity, lust, pride nor presumption. He is secluded by boredom, a practical nihilist, expelled from modern society, who renounces to continuous *stimuli*, incentives and news. He never leaves his house without anything which would stop him to do so. And although the novel begins with some sarcastic tone, it acquires an existential hint with comments like: “No, my life began extinguishing itself”. (20) That incurable apathy is perceived as a sort of unethical ataraxy. “Either I did not understand this life, or it serves to nothing [...]”. (21)

Voluntary seclusion also formed part of the aura that ratifies the genius of some writers. Hölderlin chooses madness as a refuge against the world and transform his seclusion into the etui that preserves his poetic sensibility. Passionate, idealistic Friedrich Hölderlin uses voluntary seclusion against love frustration and the scorns of his contemporaries, like Schiller and Goethe, the tyranny of his mother, who does not hesitate to call him crazy. As a madman, he is treated with painkillers (belladonna, mercury, opium, ...) that he takes through an iron mask. In the end, a carpenter from

Ernst Friedrich Zimmer, le acoge en su casa, una torre junto al río Neckar. (Fig. 7) Allí, durante cerca de cuarenta años (de mayo de 1807 a junio de 1843), desde su habitación ve pasar el río, las estaciones, la vida. Escribe sumisas cartas a su madre, que ella contesta persuadiéndole para que renuncie a su herencia paterna. A ratos, canta y toca la flauta, se le regatea el papel con la excusa de que escribir excita su locura. Se expresa en interminables soliloquios en un idioma propio, mezcla de griego, latín y alemán.

Emily Dickinson fue, a su manera, una reclusa voluntaria. Pasó toda su vida en la casa familiar de Amherst, Massachusetts. En su habitación escribió 1775 poemas, de los que sólo vio publicados siete y de manera anónima. Rehuía a la gente que visitaba la casa y a veces, hablaba con ellos a través de la puerta. “El color de mis ojos recuerda al del jerez que queda en la copa del invitado”. (22)

El arte contemporáneo también ha tratado el tema de la reclusión voluntaria. El arte como acción extrema ha sido una modalidad seguida por Tehching Hsieh (Taiwan, 1950), artista que se da a conocer por acciones que aúnan la minuciosidad y la resistencia. *Performance de un año 1978-1979 (Cage Piece)* es una pieza de acción que duró desde el 29 de septiembre de 1978 hasta el 30 de septiembre de 1979. El artista se encerró en una jaula de madera de 3,5 por 2,7 por 2,4 metros, amueblada sólo con un lavabo, un cubo y una cama individual. (Fig. 8) Durante ese tiempo se prohibió a sí mismo hablar, leer, escribir, escuchar la radio o ver la televisión. Sólo a un asistente le era permitido, una vez al día, llevarle comida, limpiar el lugar y sacar una fotografía. (23)

Aunque se escapa de planteamiento hecho en este ensayo, no podemos cerrar este apartado sin mencionar a los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura que ideó Rem Koolhaas con su inagotable ironía. *Exodus or the Voluntary Prisoners of the Architecture* (23) fue el título de su proyecto de graduación (1972) en la Architectural Association de Londres. Estos prisioneros voluntarios, más voluntarios que prisioneros, también aceptaban que esa arquitectura encerrada en interminables muros sustituyera al mundo. (Fig.9)

Tübingen, Ernst Friedrich Zimmer, welcomes him in his house, a tower by the river Neckar. (Fig. 7) There, for about forty years (May 1807 to June 1843) he sees the river passing from his room, seasons, life. He writes submissive letters to his mother, and she answers begging him to renounce to his paternal inheritance. From time to time, he sings and plays the flute. Paper is haggled with the excuse that writing excites his madness. He expresses himself in endless soliloquies in a language of his own, a mixture of Greek, Latin and German.

Emily Dickinson was a voluntary recluse in her own way. She spent her whole life in the family home in Amherst, Massachusetts. She wrote 1775 poems in her room, of which she only published seven, and anonymously. She was avoiding people who visited the house and sometimes was talking to them through the door. “The colour of my eyes reminds of the sherry in a glass that the guest leaves”. (22)

Contemporary art has also dealt with the issue of voluntary seclusion. Art as an extreme action has been a modality followed by Tehching Hsieh (Taiwan, 1950), an artist who is known by actions that combine thoroughness and resistance. *One-year Performance 1978-1979 (Cage Piece)* is an action piece that lasted from September 29th, 1978, to September 30th, 1979. The artist locked himself in a wood cage from 3.5 by 2.7 by 2.4 meters, only furnished with a sink, a bucket and a single bed. (Fig. 8) During that time, he forbade himself to talk, read, write or listen to radio or watching television. Only one assistant was allowed, once a day, to bring him food, cleans the place and take a picture. (23)

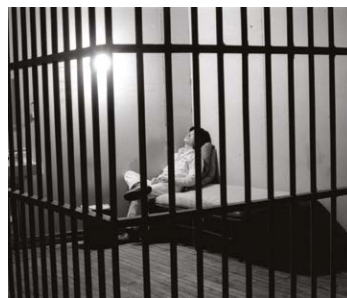
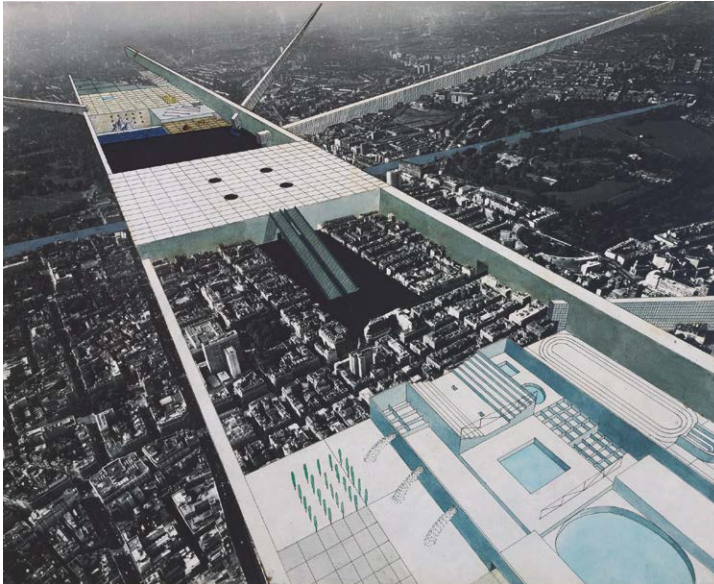


Fig. 8. Hsieh, Tehching: ‘Performance de un año, 1978-1979 (Cage Piece)’, 1978-1979.

Conclusiones. La expresión de la intimidad requiere de un espacio que opere como confesión física de sí mismo, como pulpa externalizada del yo. Los intrusos que acceden o los *voyeurs* que asedian son de alguna manera esperados por la intimidad y rechazados por el pudor. El recluso voluntario convierte su exacerbada intimidad hasta hacerla sucedáneo del mundo. El papel del artista es comentar la realidad más allá de lo evidente. El artista es el gran artífice de la revelación de la intimidad, o mejor, de la constitución de la intimidad como concepto comunicable (y volvemos a Pardo). La literatura, la pintura y el cine han coincidido en utilizar la intrusión, el asedio visual y el enclaustramiento como formas de expresar lo íntimo espacial. También la arquitectura se siente involucrada para ocuparse de la intimidad, cuando ya tiene la responsabilidad de generar las condiciones para que ésta se produzca.

Fig. 9. Koolhaas, Rem y Zenghelis, Elia: *Exodus*, 1972.



Although it escapes from the approach made in this essay, we cannot close this part without mentioning the Volunteer Prisoners of Architecture that Rem Koolhaas devised with his inexhaustible irony. *Exodus or the Voluntary Prisoners of the Architecture* (23) was the title of his graduation project (1972) for the London Architectural Association. These voluntary prisoners —more volunteers than prisoners— also accepted that the architecture enclosed in endless walls would replace the world. (Fig. 9)

Conclusion. The expression of intimacy requires a space that operates as a physical confession of itself, as an externalized pulp of the self. Intruders who accede or besieged voyeurs who besiege are somehow expected by intimacy and rejected by modesty. The volunteer recluse transforms his exacerbated intimacy to a substitute for the world. The artist's role is to explain reality beyond the obvious. The artist is the great architect of the unveiling of intimacy, or better, of the constitution of identity as a communicative concept (and we go back to Pardo). Literature, painting and movies have coincided in using the intrusion, the visual siege and the confinement as ways to express intimate space. In the same ways, architecture feels involved to take care of intimacy when it has already the responsibility to generate the conditions for it to occur.

NOTAS

1. PARDO, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos. 1996. p. 10.
2. Dice Ángel González García que “todo habitar es poseer”.
3. CAPOTE, Truman. “Un día de trabajo”. En *Música para camaleones*. Barcelona: Anagrama, 2003.
4. BERLIN, Lucia. “Manual para mujeres de la limpieza” en *Manual para mujeres de la limpieza*. Barcelona: Alfaguara, 2016.
5. *Ibidem*. p. 52.
6. En otro de sus cuentos, *Luto*, trata una situación no por repetida menos penosa, la de deshacer una casa ajena. Descolgar la ropa de un difunto, que instantáneamente se convierte en deshecho al amontonarse en una caja de cartón. Sacar vajillas de los estantes, vaciar los muebles, acumular viejas fotografías y todo tipo de gadgets. Todo aquello que constituyó un universo completo, estratos de tiempo, residuos de sucesos felices o luctuosos, y que por la simple acción de ingresar en el orden carcelario de unas cajas de mudanza, pierden toda su condición de símbolos para ser simplemente material de segunda mano. Al perder su lugar en aquel espacio ya sin habitante, pierden también su sentido.
7. En uno de los textos que comprende la obra *The Hotel* (1983), Sophie Calle dice: “Martes, 4 de marzo de 1981. Voy a la habitación 30. Sólo se ha dormido en una cama, la derecha. Hay una bolsa de viajes. Un camión perfectamente planchado se encuentra en la silla que está junto a la cama: es evidente que nunca se ha usado. Lo demás está en la bolsa de viaje. Todo lo que veo es ropa de hombre: pantalones grises, calcetines, un kit de aseo (navaja, crema de afeitar, loción para después del afeitado), un pasaporte a nombre de ML, sexo masculino, nacido en 1946, en Roma, su lugar de residencia, ojos azules”. Y sigue enumerando las cosas que ve, una fotografía de boda que muestra a ML con una mujer rubia, cartas, [...] “También un hay un viejo recibo del Hotel C, fechado el 4 de marzo de 1979, a nombre del señor y la señora L y de la misma habitación, la número 30. Exactamente hace dos años ML pasó la noche en el Hotel C con su esposa. Ha regresado solo, con el camión bordado en la maleta. Su reserva es por una noche. Se va hoy. Haré la habitación más tarde”.
8. FAYE, Éric. *La intrusa*. Barcelona: Salamandra, 2013.
9. En una carta que Masako envía a Shimura al final del relato, dice: “Pienso que todas las constituciones del mundo deberían reconocer el derecho inalienable de cualquier persona a ingresar cuando guste en los escenarios más entrañables de su pasado”. *Ibidem*. p. 105.
10. KI-DUK, Kim. *Hierro 3*. [DVD]. Barcelona: Cameo D.L., 2004.
11. SIMENON, Georges. *La prometida del señor Hire*. Barcelona: Tusquets, 2001.
12. VIRILO, Paul. *Estética de la desaparición*. p. 26.
13. *Ibidem*. p. 28.
14. PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Play-boy durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010. p. 160.
15. *Ibidem*. p. 166.
16. *Ibidem*. p. 33.
17. *Ibidem*. p. 44.
18. GONCHAROV, Ivan A. *Oblómov*. Barcelona: Alba, 2014.
19. *Ibidem*. p. 242.
20. *Ibidem*. p. 243.
21. Tomado de LUQUE, Aurora. *Personal & Político de Aurora Luque*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. p. 95.
22. Tehching Hsieh es autor de otra acción: *One Year Performance 1981–1982* (Outdoor Piece). Del 26 de septiembre de 1981 al 26 de septiembre de 1982 Hsieh pasó un año al aire libre, sin entrar en ningún tipo de edificio, ni siquiera en una tienda de campaña. Se movió por la ciudad de Nueva York con una mochila y un saco de dormir. Sólo una vez incumplió su propósito, ya que durante una riña tumultuaria fue detenido por unas horas.
23. *Exodus* fue inicialmente publicado por Rem Koolhaas y Elia Zenghelis en ‘Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture’, en *Casabella*, n. 378. Junio, 1973. pp. 42-45.

NOTES

1. PARDO, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 1996. p. 10.
2. Following Ángel González García, “To inhabit is to possess”.
3. CAPOTE, Truman. “Un día de trabajo” in *Música para camaleones*. Barcelona: Anagrama, 2003.
4. BERLIN, Lucia. “Manual para mujeres de la limpieza” in *Manual para mujeres de la limpieza*. Barcelona: Alfaguara, 2016.
5. *Ibidem*. p. 52.
6. In another of his tales, *Mourning*, he treats a situation no less painful, that of undoing an alien house. To pick up the clothes of a deceased, which instantly becomes waste by piling them up in a cardboard box. To take out tableware from the shelves, to empty the furniture, to accumulate old photographs and all kinds of gadgets. Everything that constituted a complete universe, strata of time, residues of happy or sad events, and that, by the simple action of entering the carceral order of moving boxes, lose all their condition of symbols to be simply second hand material. Losing their place in that space and without an inhabitant, they also lose their sense
7. In one of the texts that includes *The Hotel* (1983), Sophie Calle writes: “I go into room 30. Only one bed has been slept in, the one on the right. There is a small bag on the luggage stand. A beautifully ironed silk nightgown lies on the chair that has been pulled up near the bed: it clearly has never been worn. Everything else is still in the traveling bag. All I see there is men’s clothing: grey trousers, a grey striped shirt, a pair of socks, a toilet kit (razor, shaving cream, comb, aftershave lotion), a dog-eared photograph of a group of young people surrounding an older woman, a passport in the name of M.L., male sex, Italian nationality, born in 1946 in Rome, his place of residence, five foot seven, blue eyes”. And she keeps listing the things she sees: a wedding photograph showing ML and a blond woman. “There is also an old bill from the Hotel C., dated March 4, 1979, in the name of Mr. and Mrs. L for the same room, number 30. Exactly two years ago, M.L. spent the night in the Hotel C. with his wife. He has come back alone with the embroidered nightgown in his suitcase. His reservation was for last night only. He is leaving today. I’ll do the room later”.
8. FAYE, Éric. *La intrusa*. Barcelona: Salamandra, 2013.
9. In a letter that Masako Sends to Shimura at the end of the story, she says: “I think all the constitutions of the world should recognize the inalienable right of anyone to enter whenever they like in the fondest scenarios of their past”. *Ibidem*. p.105.
10. KI-DUK, Kim. *Hierro 3*. [DVD]. Barcelona: Cameo D.L., 2004.
11. SIMENON, Georges. *La prometida del señor Hire*. Barcelona: Tusquets, 2001.
12. VIRILO, Paul. *Estética de la desaparición*. p. 26.
13. *Ibidem*. p. 28.
14. PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Play-boy durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010. p. 160.
15. *Ibidem*. p. 166.
16. *Ibidem*. p. 33.
17. *Ibidem*. p. 44.
18. GONCHAROV, Ivan A. *Oblómov*. Barcelona: Alba, 2014.
19. *Ibidem*. p. 242.
20. *Ibidem*. p. 243.
21. Tomado de LUQUE, Aurora. *Personal & Político de Aurora Luque*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. p. 95.
22. Tehching Hsieh is the author of another action: *One Year Performance 1981–1982* (Outdoor Piece). From September 26, 1981, to September 26, 1982, Hsieh spent a year in the open air, without entering any building of any type, not even in a tent. He moved thorough New York City with a backpack and a sleeping bag. He breached his purpose only once, since during a mob he was arrested for a few hours.
23. *Exodus* was initially published by Rem Koolhaas and Elia Zenghelis in ‘Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture’ in *Casabella*, n. 378. June, 1973. pp. 42-45.

REFERENCIAS

- BERLIN, Lucía. *Manual para mujeres de la limpieza*. Barcelona: Alfaguara, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1983.
- CALLE; Sophie. *Double game*. Londres: Violette, 2007.
- CAPOTE, Truman. *Música para camaleones*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- FAYE, Éric. *La intrusa*. Barcelona: Salamandra, 2013.
- GONCHAROV, Iván A. *Oblómov*. Barcelona: Alba, 2014.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Antología Poética*. Bermúdez Cañete, F. (ed. lit.). Madrid: Cátedra, 2002.
- KAR_WAI, Wong. *My blueberry nights* [DVD]. Barcelona: Planeta, 2009.
- KI-DUK, Kim. *Hierro 3*. [DVD]. Barcelona: Cameo D.L., 2004.
- LECONTE, Patrice. *Monsieur Hire*. [DVD]. Barcelona: Sogedasa Filmax Home Video, D.L., 2004.
- MAISTRE, Xavier de. *Viaje alrededor de mi habitación*. Madrid: El Funambulista, 2007.
- PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- SIMENON, Georges. *La prometida del señor Hire*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- SPERANZA, Graciela. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama, 2017.

REFERENCES

- BERLIN, Lucía. *Manual para mujeres de la limpieza*. Barcelona: Alfaguara, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1983.
- CALLE; Sophie. *Double game*. London: Violette, 2007.
- CAPOTE, Truman. *Música para camaleones*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- FAYE, Éric. *La intrusa*. Barcelona: Salamandra, 2013.
- GONCHAROV, Iván A. *Oblómov*. Barcelona: Alba, 2014.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Antología Poética*. Bermúdez Cañete, F. (ed. lit.). Madrid: Cátedra, 2002.
- KAR_WAI, Wong. *My Blueberry Nights* [DVD]. Barcelona: Planeta, 2009.
- KI-DUK, Kim. *Hierro 3*. [DVD]. Barcelona: Cameo D.L., 2004.
- LECONTE, Patrice. *Monsieur Hire*. [DVD]. Barcelona: Sogedasa Filmax Home Video, D.L., 2004.
- MAISTRE, Xavier de. *Viaje alrededor de mi habitación*. Madrid: El Funambulista, 2007.
- PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- SIMENON, Georges. *La prometida del señor Hire*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- SPERANZA, Graciela. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama, 2017.

