

Dual Nueva York. Fantasmas y edificios

Dual New York. Ghosts and Buildings

Fernando Espuelas Cid

Escuela de Arquitectura, Universidad Europea, Madrid

Traducción [Translation](#) Olivier Sterckx

Palabras clave [Keywords](#)

Fantasma, casa, hotel, desdoblamiento, abandono, deshabitado
[Ghost, home, hotel, duplication, abandonment.](#)

Resumen

Del subconsciente colectivo surge un sentimiento atávico de emoción o melancolía cuando se ve una casa abandonada. Un sentimiento que se exterioriza mediante narraciones en las que seres visibles pero no tangibles deambulan por aquélla. Este artículo propone experimentar la arquitectura como si fuera un género literario. Desde esa posición se exploran las variantes del sentimiento de pertenencia mutua entre la casa y el habitante.

La arquitectura es un constructo cultural que juega un papel protagonista en la psicología colectiva. El trabajo que sigue es un pequeño ensayo sobre el desdoblamiento como base de la actividad fantasmática que, apoyado en las apreciaciones de Giorgio Agamben, analiza distintos casos a estudio en la ciudad de Nueva York en los que los lugares interfieren de manera inquietante en la vida de sus habitantes.

Abstract

An atavistic sense of emotion or melancholy in the collective subconscious appears when someone sees an abandoned house. A feeling that expresses itself through fictions in which there are wandering beings. They are visible but not tangible. This paper proposes to understand architecture like a literary genre. Alternatives for the feeling of mutual belonging between the house and the inhabitant are explored from that position.

Architecture is a cultural construct, playing a leading role in the collective psyche. The following paper is a small essay on the duplication as a base for ghostly activities. Giorgio Agamben's findings will be the starting point. Several study cases in New York City will also be analysed: some places interfere disturbingly in the life of their occupants.

A Henry James no le gustaba el tranvía “aquel horrible engendro al que la gente se encarama atropelladamente, como si fueran náufragos luchando aterrados por subirse a un bote salvavidas”. (1) Lo imaginamos caminando por Broadway en octubre, esquivando a los viandantes que andan con prisa, lo imaginamos parándose para observar aquel nuevo edificio demasiado alto y demasiado delgado al que llaman Flatiron. (2) (Fig. 1) No le parece la misma calle por la que paseaba siendo muy joven junto a su hermano William, a la que recordaría así: “Broadway debía de ser entonces una de las calles del Paraíso”. No, Nueva York, cuando regresa en 1905, es una ciudad muy distinta de la que dejó treinta años atrás.

Nueva York se muestra como fondo en el que se desarrollan varias obras de James. La ciudad aparece como un paisaje sublimado en el recuerdo durante su larga ausencia. Pero en ese momento del regreso, Henry James necesitó expresar la contradictoria relación que mantenía con su ciudad, la tensión entre el idealizado ambiente de su juventud y la realidad que encuentra tantos años después. Toda esa extrañeza se condensa en un relato: *The Jolly Corner*. Su protagonista, Spencer Brydon, ha vivido más de treinta años en Europa, como el propio James. A la vuelta no reconoce su ciudad, la encuentra tan cambiada que esas tres décadas de ausencia le parecen un tiempo insuficiente para justificar una transformación tan radical: “no paraba de repetirse a sí mismo que hubiera hecho falta un siglo [...] para asimilar las diferencias, la novedad, la extrañeza que, para bien o para mal, asaltaba en aquellos momentos su vista mirara hacia donde mirara”. (3)

Brydon es dueño de dos propiedades. Una es “simplemente un número en una calle”, un inmueble de dos cuerpos, de aspecto severo y para el que aceptado una propuesta para convertirlo en un alto y moderno edificio. La otra propiedad es la vieja casa familiar, “la casa que tenía en el *rincón feliz* (como cariñosamente solía llamarlo), donde viera la luz por primera vez, donde los miembros de su familia vivieron y murieron, donde había pasado las vacaciones de su infancia (el curso escolar duraba demasiado) y recogido las escasas flores sociales de su adolescencia”. (4) La casa está vacía, sólo la señora Muldoon, una buena mujer

Henry James used to hate tramways, “that hideous monster into which people hurriedly climb, like terrified castaways fighting to get on a lifeboat”. (1) We imagine him walking down Broadway in October, avoiding hurriedly walking pedestrians. We imagine him stopping by and observing this much too high and much too thin new building called Flatiron. (2) (Fig. 1) It is not the same street anymore, in which he used to walk with his brother William when he was very young, and which he would later recall as “Broadway must then have been one of the streets of Paradise”. Indeed, New York, when he returns in 1905, has become a very different city from that which he left thirty years ago.

New York serves as a background in various novels of James. It works like a landscape that memory sublimates through his long absence. However, when Henry James returned, he needed to express the contradictory relationship he was maintaining with his city, the tension between the idealized environment of his youth and the reality he is confronted with many years later. All that strangeness is condensed into a fiction called *The Jolly Corner*. The protagonist, Spencer Brydon, lived more than thirty years in Europe, as James himself. When he comes back, he does not recognize his city and finds it so changed that those three decades seem not enough time to justify such a drastic transformation, a real metamorphosis: “It would have taken a century, he repeatedly said to himself [...] to pile up the differences, the newnesses, the queernesses, above all the bignesses, for the better or the worse, that at present assaulted his vision wherever he looked”. (3)

Brydon owns two properties. One of them is “just a number on a street”, a building of severe aspect consisting of two parts. He agrees on turning it into a modern and high building. The other property is the old family home, “his house on the *jolly*

de la vecindad, se ocupa de abrir los postigos, dejar entrar la luz y barrer de vez en cuando. “Efectivamente había poco que ver en el interior del edificio, grande y desolado, cuyas características principales, la distribución del espacio y el estilo propio de una época, ejercían sobre su dueño el efecto de una súplica honrada. Y le afectaba como si se tratara de la súplica hecha por un buen sirviente, por un criado que se hubiera pasado toda la vida a sus órdenes y ahora le pidiera una carta con buenos informes o, incluso, una pensión de jubilado”. (5)

Imaginamos a Brydon parado en el vestíbulo después de que la llave, guardada en un cajón durante tantos años, haya girado en la cerradura y la puerta haya cedido suavemente ante él. Está de pie en la penumbra; ni la última luz del crepúsculo ni los ruidos de la ciudad llegan hasta allí. El silencio le permite imaginar voces familiares que desbordan el recuerdo mientras el polvo se deposita suavemente sobre sus brillantes botines. Percibe el valor que está oculto detrás de todo, incluso de los leves crujidos del suelo, siente “el tacto de su mano al coger el pomo (pomos antiguos, bañados en plata, adosados a las puertas de caoba; tacto que evoca la presión de la palma de la mano que antes hicieron los muertos)”. (6) El lugar es el mismo pero no lo es. La casa ha seguido existiendo sin él. Se ha ido despoblando mientras estaba lejos, ha seguido viviendo un tiempo paralelo al suyo, ha cumplido el destino que él quiso esquivar.

Brydon la visita una y otra vez; apurando las tardes de otoño se demora paseando por los salones. A la luz temblorosa de una vela reconoce minuciosamente esa casa desnuda que alguna vez fue cálida en su infancia. Busca sin saber qué, hasta que comienza a sentir algo raro. Al principio parece el simple eco de sus pasos, luego percibe el aire de una presencia a la que decide perseguir. Hasta que en una habitación se encuentra con él, con alguien que tiene su misma estatura y cuyo cuerpo se parece demasiado al suyo, alguien que se tapa el rostro. Y narra el relato de James que cuando lentamente el otro levantó la cabeza “el horror se apoderó de Spencer Brydon [...] ¿El rostro, aquel rostro, era el de Spencer Brydon?”. No. “¿Era un rostro desconocido, inconcebible, espantoso...!”. (7) Efectivamente, se trata de un fantasma, de un ser anómalo, es el Spencer Brydon que pudo haber sido, aquel en el que se hubiera convertido si no hubiera



Fig. 1. Edificio Flatiron. Broadway esquina a la Quinta Avenida, Nueva York.

corner, as he usually, and quite fondly, described it, the one in which he had first seen the light, in which various members of his family had lived and had died, in which the holidays of his overschooled boyhood had been passed and the few social flowers of his chilled adolescence gathered”. (4) The house is empty, only Mrs Muldoon, a good woman living in the neighbourhood, is responsible for opening the windows, letting the light come in, and sweeping from time to time. “There was little indeed to see in the great gaunt shell where the main dispositions and the general apportionment of space, the style of an age of ampler allowances, had nevertheless for its master their honest pleading message, affecting him as some good old servant’s, some lifelong retainer’s appeal for a letter of recommendation, or even for a retirement pension”. (5)

Let us imagine Brydon standing in the great hall after he had turned the key –stored in a drawer for so many years– in the lock and gently opened the door. He stands in the shadow, the last lights of the sunset and the city noises do not reach him. Silence allows him to imagine familiar voices spilling from memory as dust gently settles on his brilliant boots. He sees the value hidden behind everything, including the slight crunches of the floor. He feels the touch of his hand grabbing the knob “the old silver-plated knobs of the several mahogany doors, which suggested the pressure of the palms of the dead”. (6) The place is and is not the same. The house continued to exist without him. It has been abandoned while he was away, it continued to live a time parallel to his own, and it met the fate he wanted to evade.

Brydon visits it again and again during the autumn evenings. He perambulates the huge halls. With the flickering light of a candle, he carefully acknowledges the bare house that had been the one of his childhood. He searches without knowing

abandonado aquella casa y aquella ciudad treinta y tres años atrás. El espanto que esa presencia le produce se acentúa porque tiene sus mismos rasgos. Aquel otro Brydon es la corporeidad de un reproche, se trata de un ser generado por la propia casa como sustituto, como consuelo ante el abandono que sufrió.

Es posible que a Henry James le asaltara, como a todos nos ha sucedido, la extrañeza de encontrar su rostro inesperadamente reflejado en un espejo o en el cristal de un escaparate. Es probable que la extrañeza se fuera acumulando por el hecho de vivir fuera de su país y que esa incómoda sensación se conjurara escribiendo el raro cuento de fantasmas que es *The Jolly Corner*. Henry James parece escribir uno más de los cuentos de fantasmas que son tan propios del siglo XIX, pero en realidad hace una historia de desdoblamiento. Robert Stevenson había publicado en 1886 *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, relato en el que un mismo protagonista alterna dos personalidades contrapuestas. En la narración de James, sin embargo, el protagonista y su doble viven en tiempos paralelos. Y lo que más nos interesa: uno de ellos, el fantasma, se nos aparece como un ser destilado por la casa abandonada, como el trasunto de esa casa, el habitante ficticio que la casa crea para seguir teniendo sentido.

Sobre una situación idéntica, Emily Dickinson había escrito años antes un poema que dice: “Yo después de años lejos de casa / dudando ante la puerta / no me atrevía a entrar, por si un rostro / que jamás había visto antes / me observara fijamente con la mirada vacía / preguntando que buscaba allí / No busco sino la vida que dejé, / ¿aún hay algo de ella aquí?”. (8) Por tanto, el cuento de James recrea una situación que resulta frecuente y atractiva para la sensibilidad de la literatura.

Encontramos en estos casos que el fantasma es la obsesión expulsada, exteriorizada, dotada de figura. El fantasma, la creación del fantasma, permite expulsar al *yo culpable*, dotarlo de una existencia independiente con la que dar salida a aquella obsesión que resulta ser una presencia invasora que se instala sin permiso en nuestro cerebro. Y el *yo* reacciona desdoblándose. Aquel incómodo *otro yo* sale a ese segundo anillo de identidad que es la casa propia.

what, until he begins to feel something strange. At first it seems like the simple echo of his footsteps, then he perceives the air of a presence that he decides to follow. In a room he is then confronted to someone who has the same stature and whose body is too similar to his own, someone who covers his face. And James tells the story that when the other slowly rose his head “Horror, with the sight, had leaped into Brydon’s throat [...] The face, that face, Spencer Brydon’s?”. No. “It was unknown, inconceivable, awful, disconnected from any possibility!”. (7) Indeed, it is a ghost, an anomalous being, it is the Spencer Brydon that could have been, one in which he would have become if he had not left the house and that city thirty-three years ago. The terror is accentuated by the fact that it shows his own features. That other Brydon is a physical reproach. It is an entity generated by the very home as a substitute, as a consolation for the neglect it suffered.

We can assume that Henry James was stricken, as this can happen to everybody, by the strangeness of finding his own face unexpectedly reflected in a mirror or a shop window. The strangeness must have been likely increased by the fact that he lived outside his country. This awkward feeling could nevertheless be conjured by writing that odd ghost story, *The Jolly Corner*. Henry James seems to have written one more of those ghost stories that were so characteristic of the 19th century. Actually he wrote a tale on duplication. In 1886, Robert Stevenson published *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, a story in which one sole character switches constantly between two contrasting personalities. In James’ story, however, the protagonist and his double are living in parallel times. And what most interests us is that one of them, the ghost, appears to us as a creature distilled by an abandoned house, as a transcription of that house, a fictional inhabitant the house creates in order to continue to make sense.

El fantasma, así entendido, es la condensación de la “memoria herida” (diría Ricoeur), la respuesta a la amnesia deseada, provocada.

Giorgio Agamben encuentra que es la melancolía el motor de la actividad fantasmática, el sentimiento que hace posible “una apropiación en ese momento en el que ninguna posesión es posible en el ámbito de la realidad. Desde esta perspectiva la melancolía no sería una reacción regresiva ante la pérdida del objeto, sino el estado previo que permite a la capacidad fantasmática hacer aparecer lo perdido, aquello que, en la realidad, es el objeto inapropiable”. (9) La melancolía genera mediante el fantasma una situación en la que lo perdido puede aparecer de nuevo pero, sobre todo, puede ser poseído. La melancolía hace del objeto algo que, sin olvidar su pérdida, resulta alcanzable “y debe esta contradicción a su propio estatuto fantasmático”. (10) El fantasma, mediante su apariencia exterior, proporciona algún atisbo de realidad a una que resulta situación difícil de soportar.

La literatura ha consagrado todo un género a estas figuras inquietantes. Por ella sabemos que no hay fantasmas a la intemperie sino que siempre se alojan en edificios abandonados. (11) Yendo más allá podríamos concluir que la arquitectura no sólo aparece como cómplice o colaboradora necesaria, sino que es a la que se atribuye la creación del fantasma. Y es, en conclusión, la que propicia el terror. Porque ‘terror’, que procede del verbo latino *terreo*, temblar, es un miedo físico que sucede en el espacio. Frente al horror o al pánico, el terror tiene escenario (tiene la “t” de tierra, de topes). Terror es lo contrario a confort que en su origen inglés (*comfort*) significa consuelo. Ambos, terror y confort, son los extremos del espectro de las sensaciones que proporciona lo doméstico, la casa. Llegamos aquí al objetivo de este ensayo: examinar la capacidad de sugestión que la arquitectura tiene para ser un factor determinante de la espacialización de miedos, obsesiones y culpas, pues la casa se presta ser albergue del *yo desdoblado*, incluso a identificarse con ella, con la arquitectura de la casa, algo que tan próximo y conocido lo envuelve en silencio. Cuando ese desdoblamiento se produce por culpa del abandono aparece el fantasma al que se le atribuye la posesión de esa casa para mitigar su vulnerabilidad.

Years before, Emily Dickinson wrote a similar situation in a poem: “I Years had been from Home / And now before / I dared not enter, lest a Face / I never saw before / Stare vacant into me. And ask my Business / My business just a Life I left / Was such still dwelling there?”. (8) The story of James recreates in fact a common and attractive situation for the sensibility of the literature of that time.

We found in all those cases that the ghost is an expelled and externalized obsession that possesses a figure. The ghost, the creation of a ghost, is able to expel the guilty *me*, provides him with an independent existence with which to dispose of this obsession that turns out to be an invasive presence fixed into our brain without permission. And the *me* reacts by division. This awkward *other me* transfers itself to a second ring of identity that is its own home. The ghost is thus the condensation of the “wounded memory” (Ricoeur), the answer to a desired and induced amnesia.

For Giorgio Agamben melancholy is the motor of the phantasmagorical activity. It is the feeling that makes possible “an appropriation when no possession is possible in the realm of reality. From this perspective, melancholy would not be a regressive reaction to the loss of the object but the previous state that allows the ghostly capacity to make appear what it lost, something that cannot be grasped in the reality”. (9) Melancholy generates through the ghost a situation where something lost may reappear and may above all be possessed. Melancholy transforms the object into something that, without forgetting its loss, is reachable, “and it possesses this contradiction through his own phantasmagorical status”. (10) The ghost, through its outward appearance, provides a glimpse of reality to a situation difficult to handle.

El cuento de James es una perfecta ilustración de cómo la casa es un *alter ego* de su habitante. El imaginario colectivo identifica las casas con quienes la habitan. La casa no tiene alma hasta que no participa del alma, del neuma, del aliento de su habitante. Esta es una percepción generalizada que, de manera inversa, hace percibir que las casas abandonadas crean sus propios habitantes, seres silenciosos y conspicuos que no las transforman, sino que sólo vagan por sus estancias, seres a los que llamamos fantasmas. Dice Ángel González García: “si cuentan que éstas (las casas vacías) las habitan fantasmas es porque creemos que no hay casa tan mísera como para merecer estar deshabitada”. (12) Los fantasmas son la plasmación de la piedad que sienten los humanos por las casas deshabitadas.

Chantal Maillard propone otra variante de lo que puede ser el fantasma como presencia dependiente de la casa: “cada noche recorro los lugares que habité. No los desalojo. Quién sabe si ellos notarán mi presencia nocturna. Fantasma es el nombre que damos a los seres que, como yo, vuelven a recorrer en sus sueños las casa que habitaron”. (13) Esta otra forma de desdoblamiento se da en la distancia. Sentirse fantasma es haber perdido el dominio sobre la propia casa, ser el habitante quimérico que destila la casa, como antes ésta fue el *alter ego* del habitante en presencia.

También es frecuente la apreciación de que la casa no siempre tiene un papel pasivo. Dice la misma Chantal Maillard: “Una casa es un ente insólito y puede adquirir sobre sus habitantes un extraño poder y ejercerlo con tiranía”. (14) Edgar Allan Poe trasladó a un cuento de terror gótico la apreciación de que la casa tiene su razón de ser en el hecho de estar habitada y, en consecuencia, cuando los habitantes finalmente la dejan se sume en la desolación y acaba en la ruina. Pero la narración también admite el sentido de que es la propia casa la que tiene presos a sus habitantes en su enfermizo ambiente. Roderick y Lady Madeline son dos hermanos que viven el fatal término de una familia. Presos ambos de enfermedades neurológicas (del alma) sufren un simultáneo acabamiento confinados en su vieja mansión. La muerte de Roderick sobreviene tras la de su hermana, abrumado por

Literature devoted an entire genre to these worrying figures. For instance, we know that there are no ghosts in the open air but that they are always staying in abandoned buildings. (11) Going further we could conclude that architecture is not only an essential accomplice or collaborator, but that it also contributes to the creation of the ghost. In conclusion, it cultivates terror. Since ‘terror’ –which comes from the Latin verb *terreo*, to shake- is a physical fear that occurs spatially. Confronted to horror or panic, terror has a place (it has a “*t*” like in, *terra*, *topos*). Terror is the contrary of comfort, which in its English origin (comfort) means consolation. Both terror and comfort are the extremes of a spectrum of sensations that provide domestic things, the very home. Here we reach the aim of this paper: to examine the ability of suggestion that architecture has to possess in order to be a determining factor for the spatialization of fears, obsessions and guilt. A house is able to foster a duplicated *me*, which it contains inside its architecture, something near and known that wraps it in silence. That duplication happens when the house is abandoned and the ghost appears in order to mitigate its vulnerability.

James’s story is a perfect illustration of how a house is an *alter ego* of its inhabitants. The collective imagination uses to identifies the house with its occupants. The house has no soul until it participates from the soul, the pneuma, and the breath of its dwellers. This is a widespread perception, which contrariwise makes believe that the abandoned houses create their own people, silent and conspicuous creatures who do not transform them: they just wander through the rooms and we call them ghosts. Ángel González García says: “If they say that those (empty houses) are occupied by ghosts, it is because we believe that there exists no house so miserable as to deserve to be vacant”. (12) Ghosts are the materialization of the pity humans beings feel for abandoned houses.

las truculentas circunstancias de aquélla. La casa familiar, la Casa Usher, se derrumba pocos minutos después de la muerte del último superviviente de la familia, dejando apenas tiempo al narrador para salir y ver cómo los escombros ciegan el estanque. (15) La casa del cuento de Poe, al desaparecer sus habitantes, pierde su razón de ser y por tanto su estabilidad física. La pérdida de los habitantes supone no ya la obsolescencia lenta y paulatina, sino el súbito derrumbe.

La casa es el reducto de la intimidad, como constructo de la individualidad burguesa. En ella cesan las amenazas exteriores, pero su lugar lo ocupan las ansiedades y las culpas. La neurosis necesita la catarsis de sacar al exterior cada uno de esos incómodos visitantes, su exteriorización toma la forma del fantasma. La casa, como lugar adscrito a la seguridad y al confort, es donde se produce la intimidad, pero la intimidad, en palabras

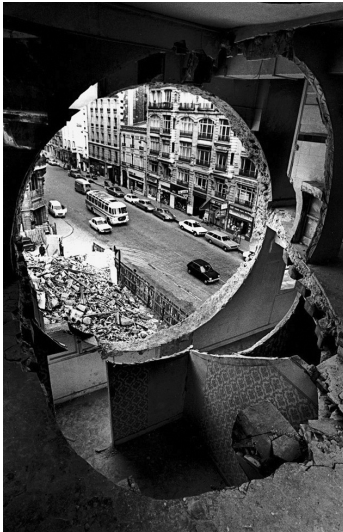


Fig. 2. Matta-Clark, Gordon: *Conical Intersect*. Paris, 1975.

Fig. 3. Matta-Clark, Gordon: *Office Baroque*, 1977.

Chantal Maillard proposes another variant of what may be the ghost, as a contingent presence of the house: “Every night I walk in the places where I used to live. I do not evict them. Who knows if they will notice my nocturnal presence? Ghost is the name we give to the people who, like me, go back to their former houses in their dreams”. (13) This other form of duplication occurs in the distance. Feeling as a ghost means losing control over one's own home, being the chimeric inhabitants that the house distils, as this was before the alter ego of the present inhabitant.

It is also a common appreciation that the house has not always a passive role. Chantal Maillard herself adds: “A house is a rare entity and it can acquire a strange power over its inhabitants, and exercise it despotically”. (14) Edgar Allan Poe, in a gothic horror tale, translated his appreciation that the house has its own reason of being by the fact of being inhabited. Therefore, when people finally leave it, it sinks into despair and ends in ruins. Nonetheless the fiction also admits the option that it is the house itself that has imprisoned its occupants in its unhealthy atmosphere. Roderick and Lady Madeline are the two siblings who live the fatal conclusion of a family. Both prisoners of neurological diseases (of the soul) and confined to their old house, they suffer a simultaneous end. Roderick's death comes after his sister's, which occurs in the mid of gruesome circumstances. The family house, the House of Usher, collapses few minutes after the death of the last survivor of the family, leaving little time for the narrator to escape and to see how its debris cover a pond. (15) The house, in Poe's tale, with the disappearance of its inhabitants, loses its reason to be, consequently its physical stability. The loss of its inhabitants means not only a slow and gradual obsolescence but also a sudden collapse.

de Peter Sloterdijk, “más allá de un primer acceso edulcorado, únicamente puede ser entendida como inmersión abismal en lo más cercano”. (16) Por eso, el campo más fértil para el terror es el de lo cotidiano, lo doméstico. La literatura, desde Poe hasta Kafka, ha manejado magistralmente este principio. La obra de Gordon Matta-Clark expresa con una gran contundencia poética en el ámbito del arte esta subversión de lo doméstico. Matta-Clark penetraba en edificios abandonados para cortar, perforar y mutilar sus interiores de manera que transformaba una casa en un lugar literalmente peligroso. A través de sus obras anula la melancolía propia de los edificios deshabitados para forzar, de manera desgarrada, los efectos del abandono. En las casas en las que opera se ponen continuamente en cuestión los valores de la privacidad y de la seguridad. Lo hace activando la materia, hiriendo los edificios para expresar el abandono que han sufrido. El abismo del que habla Sloterdijk en metáfora espera realmente al abrir una inofensiva puerta en estas obras de Matta-Clark. Matta-Clark rompe la ensoñación de una dependencia latente entre el habitante ido y la casa, a la que convierte en un ser autónomo, en pura materia desposeída de los atributos filantrópicos del habitar. (Figs. 2 y 3)



Fig. 4. Las Torres Gemelas del World Trade Center.

Spencer Brydom, en el relato de Henry James, presenta dos personalidades: una real y consciente, otra culpabilizada mediante el fantasma. Y tiene también dos casas. Una es la casa familiar (*el rincón feliz*), la otra es una propiedad que simplemente le produce rentas. En términos marxistas, la primera representa el valor de uso y la segunda el valor de cambio. En paralelo, Brydom es el habitante en la primera mientras que en la segunda se comporta como un empresario. Como habitante le pide a la casa familiar claves para entender lo que ha sido su vida, mientras que respecto a la otra propiedad, inmersa en un proceso de renovación, su papel es el de un constructor activo que interviene con determinación en la obra. Tiene, en definitiva, los dos roles que se le atribuyen al arquitecto: como intelectual que interroga e interpreta la realidad y como técnico que la construye. Es decir, la dualidad que subyace en un hipotético doble origen del término arquitecto: *arjé-tektón* (el que da sentido de lo que va a construir) y *archi-tektón* (el que dirige la obra).

The house is the stronghold of intimacy, a construct of middleclass individuality. Inside there are no threats, but its place is taken by anxieties and guilt. Neurosis needs catharsis to expel each one of these unwelcome visitors. Its exteriorization takes a ghostly aspect. The house, as a place linked to security and comfort, is where intimacy happens. However, intimacy, following Peter Sloterdijk, “beyond a first sweetened access can only be understood as an abysmal immersion into the nearest”. (16) Consequently the most fertile field for terror is the day-to-day terror, the domestic one. In literature, this principle has been masterfully handled from Kafka to Poe. The work of Gordon Matta-Clark expresses with a poetic vigour this domestic subversion. Matta-Clark used to penetrate in abandoned buildings, in order to cut, drill and maul their interiors, so that he transformed a house into a literally dangerous place. In his works, he cancels the melancholy of abandonment and turns to force the effects of abandonment. He continually questions the values of privacy and security inside the houses in which he operates. He does so by activating the substance, wounding buildings to express the abandonment they suffered. The metaphorical abyss of Sloterdijk really intends to open a harmless door in these works of Matta-Clark. Matta-Clark breaks the dream of a latent dependency between the house and its former inhabitants; it becomes an autonomous being, pure substance dispossessed of the philanthropic attributes of inhabiting it. (Figs. 2 and 3)

Spencer Brydom, in Henry James's story, has two personalities, one real and conscious, another guilt-ridden through the ghost. He also possesses two houses. One is the family home (*the jolly corner*); the other is a property that simply produces income. In Marxist terminologies, the first represents the use value and the second the exchange value. In parallel, in

Ser otro es a veces una aspiración, a veces una expiación. Verse desde fuera despierta siempre una curiosidad fascinante. Vemos que el dos, lo dual, está en la base de la realidad fantasmal entendida, según propone Henry James, como desdoblamiento. Y también lo doble, lo duplicado, lo desdoblado, se manifiesta reiteradamente en la ciudad de Nueva York. Posiblemente lo facilite su especial normativa urbanística que intenta armonizar el máximo aprovechamiento edificatorio con unas aceptables condiciones de soleamiento y ventilación. Son ejemplos de esa reiterada dualidad: las Torres Gemelas (de trágica memoria) (Fig. 4) y los edificios bicéfalos, los *twin towers block*, como el San Remo (Fig. 5) o el Majestic, que desde la Octava Avenida se asoman a Central Park.

También es una historia de desdoblamiento y fantasmagoría la del Hotel Waldorf-Astoria. Rem Koolhaas la cuenta con incisiva ironía en *Delirio de Nueva York*. El solar (Quinta avenida, entre las calles 33 y 34) fue adquirido por William B. Astor en 1827 y construye sobre él su mansión familiar con pretensión netamente representativa de su estatus de próspero burgués. Al morir, la propiedad se divide en dos debido al distanciamiento que existía entre sus herederos. En la década de 1880 en la esquina de la calle 33 está la mansión Astor original, habitada por William Waldorf (nieto de William B. Astor), y en la otra esquina se levanta la casa de su primo, Jacob Astor; separadas ambas por un jardín vallado. William Waldorf Astor se va a Europa hacia 1890 y decide aprovechar el auge imparable de una nueva clase enriquecida que quiere lujo prestado y pedigrí inmediato. Y decide, además, que el prestigio de la antigua mansión de los Astor pase a un nuevo y suntuoso edificio: el Hotel Waldorf, de manera que “el derribo de una construcción no impide la conservación de su espíritu; y, así con su Waldorf, inyecta en la arquitectura el concepto de reencarnación.” (17)

El nuevo hotel pretende dar las mismas prestaciones de una lujosa mansión sin necesidad de poseerla: allí las fiestas, los encuentros con amigos o los bailes de debutantes tendrían el escenario ideal que deseaban los nuevos ricos de Manhattan. Waldorf da instrucciones para que el nuevo hotel se perciba,

the first one, Brydon is the occupant when in the second one he acts as an entrepreneur. As a resident he asks the family home to give him keys to understand what his life has been. While for the other property, which is undergoing a renewal process, he acts as a builder determinedly involved in the work. He has, in short, the two roles that are attributed to the architect: an intellectual who questions and interprets reality and a technical specialist who builds it. That is the duality that underlies a hypothetical double origin of the term architect: *arjé-tektón* (the one who gives a sense to what he builds) and *archi-tektón* (the one who leads the work).

Being another is sometimes aspiration, sometimes expiation. To see oneself from outside always arouses a fascinating curiosity. We see that the number two, the duality, is at the base of the ghostly reality understood as a duplication, as proposed by Henry James. Likewise the double, replicated, repeatedly manifested itself in the city of New York. Possibly it is favoured by its special planning regulations that attempt to maximize the harmony between building use with sun and ventilation conditions. Examples of such repeated duality are the Twin Towers (of tragic memory) (Fig. 4) and the two-headed buildings, the *Twin Towers Blocks*, such as San Remo (Fig. 5) or the Majestic, which look out to Central Park from Eighth Avenue.

The Waldorf-Astoria Hotel is also a story of duplication and phantasmagoria. Rem Koolhaas recalls it with incisive irony in *Delirious New York*. William B. Astor purchased the lot (5th Avenue between 33 and 34 Streets) in 1827 and built his family mansion on it, i.e., five floors high, with the distinct claim to represent the status of a prosperous bour-



Fig. 5. Edificio San Remo. *Twin towers block*.

según sus propias palabras, como “una casa donde los rasgos típicos de hotel sean tan poco evidentes como sea posible”. (18) Nombra como director a George Bolt que, poco después de la inauguración, se aplica en negociar con Jacob Astor para que venda su propiedad y pueda “construirse el Astoria, gemelo postergado del Waldorf”. En 1896 (tres años después de la inauguración del Hotel Waldorf se completan las dieciséis plantas del Astoria. Ambos edificios, como hermanos siameses, conforman el flamante Waldorf-Astoria, (Fig. 6) y se comunican en planta baja por el pasaje del Pavo Real. “En las plantas segunda y tercera está el salón de baile –una ampliación democrática del famoso salón de los Astor– [...] Los trasplantes de la mansión de los Astor –literales o simplemente de nomenclatura– indican que el Waldorf-Astoria está concebido por sus promotores como una casa embrujada, poblada por los fantasmas de sus predecesores”. (19)

Desde su inauguración el Waldorf-Astoria se convirtió en “el palacio oficioso de Nueva York” durante los años veinte. Paradójicamente, el éxito del Waldorf-

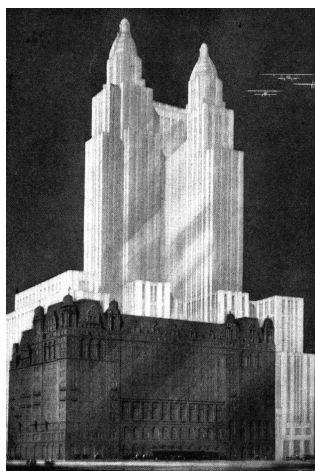


Fig. 6. El primer Waldorf-Astoria.
Fig. 7. El fantasma del antiguo sobre el nuevo Waldorf-Astoria.

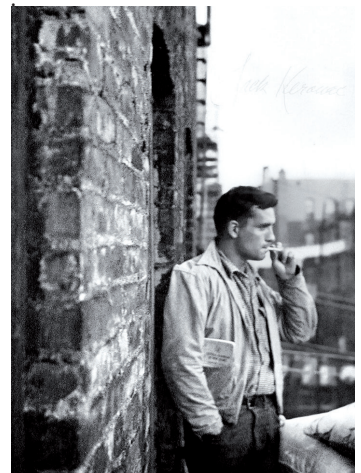
geois. At his death, the property is divided into two because of the estrangement between his heirs. Around 1880, at the corner of 33rd Street, there is the original Astor mansion, inhabited by William Warldorf (grandson of William B. Astor), and the other corner is the house of his cousin, Jacob Astor, both separated by a walled garden. William Waldorf Astor goes to Europe around 1890 and decides to take advantage of the unstoppable rise of a new rich class that wants luxury and immediate pedigree. He also decides that the prestige of the former Astor mansion has to be a new, sumptuous building: the Waldorf Hotel, so that “the demolition of a construction does not prevent the preservation of its spirit; and thus with his Waldorf, he injects the concept of reincarnation into architecture”. (17)

The new hotel aims to provide the same benefits of a luxurious mansion without owning it: parties, gatherings with friends or debutante balls would have the ideal scenario desired by Manhattan’s nouveau riches. Astor gives instructions for the new hotel to be perceived, in his own words, as “a house in which the typical features of a hotel must be as slightly obvious as possible”. (18) He appoints George Bolt as director. Shortly after the opening he tries to negotiate with Jacob Astor to sell his property and to “build the Astoria as a postponed Waldorf twin”. In 1896 (three years after the opening of the Waldorf) sixteen floors of the Astoria are completed. Both buildings, like Siamese twins, constitute the brand new Waldorf-Astoria. (Fig. 6) They communicate by the ground floor through the Peacock passage. “The second and third floors compose the ballroom –a democratic extension of the famous Astor Hall– [...] Transplants of the Astor Mansion –literally or simply nomenclature– indicate that the Waldorf-Astoria is designed by its promoters as a haunted house occupied by ghosts of its predecessors”. (19)

Astoria lo acerca a su destrucción. El valor del suelo se multiplica y se pone de manifiesto que “el verdadero problema del Waldorf-Astoria es que no es un rascacielos”. (20) El nuevo actor que sustituirá al mítico hotel en su emplazamiento original se va a llamar Empire State. Pero Boldt que, junto con su socio Lucius Boomer, tiene los derechos de la marca Waldorf-Astoria, decide construir un nuevo y moderno edificio en una manzana situada entre las avenidas Park y Lexington y las calles 49 y 50. El nuevo Waldorf-Astoria amplía su programa (ahora destina un buen paquete de plantas a viviendas), incorpora instalaciones más sofisticadas, y consigue seguir siendo el lugar elegante en el que se deposita todo el glamour de los felices años treinta. Con la peculiaridad de que esta ‘reencarnación’ del Waldorf-Astoria se hace muy cinematográfica, encarna un lujo que ya no es tan secreto ni tan exclusivo como el del primero; sin embargo, resulta el escenario perfecto de las aspiraciones populares que se canalizan a través del cine. En sí mismo “el hotel se convierte en el tema favorito de Hollywood [...] En cierto sentido esto libera al guionista de inventarse una trama. (21) El nuevo Waldorf tiene una estructura simétrica y se remata con dos temples cupulados e idénticos. La dualidad es algo que subyace en las distintas ‘vidas’ del hotel (Fig. 7) “Construir una casa que esté embrujada por su propio pasado y por el de los otros edificios: esta es la estrategia manhattanista para producir un sucedáneo de historia, de edad, respetabilidad”. (22) La historia del Hotel Waldorf-Astoria es una muestra de cómo se rentabiliza la nostalgia, en este caso provocada y sucesiva, primero respecto a la mansión de los Astoria, después respecto al primer Waldorf, para hacer que el fantasma del anterior edificio se instale en el nuevo.

Hablando de hoteles y fantasmas aparece la figura del Chelsea Hotel que está lejos de tener el glamour del Waldorf-Astoria pero que no es menos mítico desde que los escritores de la generación Beat lo hicieron sede de sus encuentros. Está situado en el 222 Oeste de la calle 23, entre la Séptima y la Octava avenida. Su año de construcción es 1883. Durante diecinueve años fue el edificio más alto de Nueva York hasta que fue superado por el Flatiron. Su concepción inicial era la de bloque de apartamentos y no se convertiría en hotel hasta 1905. En sus habitaciones se alojaron William

Fig. 8. Jack Kerouac fumando en el Chelsea Hotel



Since the opening the Waldorf-Astoria became “the unofficial New York Palace” of the 20’s. Paradoxically, the success of the Waldorf-Astoria leads to its destruction. The land value increases and reveals “the real problem is that the Waldorf-Astoria is not a skyscraper”. (20) The newcomer that will replace the legendary hotel will be called Empire State. Nonetheless Boldt, who with his partner Lucius Boomer, has the rights to the Waldorf-Astoria brand, decides to build a new modern building in a block between Park and Lexington avenues and the 49th and 50th Streets. The new Waldorf-Astoria magnifies its program (now it devotes some floors to apartments) and incorporates more sophisticated facilities. It remains the elegant place where all the glamour of the Roaring Thirty is placed. With the peculiarity that this ‘reincarnation’ of the Waldorf-Astoria is very cinematographic, it incarnates a luxury that is not longer so secret, nor so exclusive, like the first complex. It becomes the perfect setting for the popular aspirations channelled through movies. In itself “the hotel becomes the favourite subject of Hollywood [...] In a sense that frees a writer to invent a plot”. (21) The new Waldorf has a symmetrical structure and is topped with two identical and domed temples. It thus maintains the duality that underlies the different ‘lives’ of the Hotel. (Fig. 7) “To build a house that is haunted by its own past and that of other buildings: this is the Manhattan’s strategy to produce a substitute for history, age, respectability”. (22) The history of the Waldorf-Astoria is a sample of how nostalgia – in this case caused and consecutive, first regarding the Astoria mansion, and then regarding the first Waldorf–, makes the ghost of a former building establish itself in the new one.

Speaking about hotels and ghosts, the Chelsea Hotel is far from the glamour of the Waldorf-Astoria but appears to be nonetheless mythical since the writers of the Beat Generation made their headquarters of it. Located at 222 West 23rd

S. Burroughs, Arthur Miller, Gore Vidal, Tennessee Williams, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, (Fig. 8) Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre y Thomas Wolfe y también Dennis Hopper, Uma Thurman, Jane Fonda, Keith Richards, Frida Kahlo, Diego Rivera, Henri Cartier-Bresson, Tom Waits, Patti Smith, Iggy Pop, John Cale, Édith Piaf, Joni Mitchell, Bob Dylan, Alice Cooper y Jimi Hendrix. Andy Warhol lo utilizó como escenario para su película *The Chelsea Girls* (1966). El primer disco de Nico se tituló, a la sombra del maestro, *Chelsea Girl* (1967). Patti Smith, en su estupendo libro *Éramos unos niños* (1969), cuenta cómo se traslada al Hotel Chelsea llevando consigo a un Robert Mapplethorpe agotado y febril. “El ángel morfínmano había dicho que, a veces, podías conseguir habitación en el Chelsea Hotel a cambio de arte”. (23) Y así fue, a cambio de sus carpetas de dibujos ocuparon la habitación más pequeña de todo el hotel, la 1017.

Bob Dylan, Jon Bon Jovi, Jefferson Airplane o Bill Morrissey le dedicaron canciones, pero sobre todo recordamos la mítica *Chelsea Hotel n°2* que compuso Leonard Cohen tras su encuentro con Janis Joplin. Él iba en busca de Brigitte Bardot pero en el ascensor se encontró con Janis y el azar le proporcionó una inolvidable noche de amor y sexo que inspiró la canción: “Te recuerdo bien en el Chelsea Hotel, / hablabas tan valiente y tan dulce, / mi cabeza sobre la cama deshecha / mientras las limusinas esperaban en la calle [...] / Ah pero te fuiste, amor, / me diste la espalda y te perdiste en la multitud. / Te fuiste y ya nunca volveré a oírte decir: / Te necesito: / No te necesito [...] / Te recuerdo bien en el Chelsea Hotel. Eso es todo. No pienso en ti a menudo”.

El escritor Dylan Thomas encontró allí la muerte por envenenamiento étlico el 4 de noviembre de 1953. También en otoño, pero años más tarde, el 12 de octubre de 1978, Nancy Spungen, la novia de Sed Vicious, apareció muerta en la habitación que compartía con el líder de los Sex Pistols. Él dijo no recordar nada, pero fue enviado a prisión para poco después salir bajo fianza. (Fig. 9) En la fiesta de celebración de su puesta en libertad, el 2 de febrero de 1979, Vicious murió a causa de una sobredosis de heroína que su

*Street, between Seventh and Eighth Avenue, it was built in 1883. For 19 years it was the tallest building in New York until the Flatiron. Its initial design was to be a block of apartments and it would not become a hotel until 1905. In its rooms stayed William S. Burroughs, Arthur Miller, Gore Vidal, Tennessee Williams, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, (Fig. 8) Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre and Thomas Wolfe, and Dennis Hopper, Uma Thurman, Jane Fonda, Keith Richards, Frida Kahlo, Diego, Henri Cartier-Bresson, Tom Waits, Patti Smith, Iggy Pop, John Cale, Edith Piaf, Joni Mitchell, Bob Dylan, Jimi Hendrix and Alice Cooper. Andy Warhol used it as the setting for his film *The Chelsea Girls* (1966). Nico's first album was entitled, in the shadow of the master, *Chelsea Girl* (1967). Patti Smith, in her wonderful book *Just Kids*, tells (1969) how she moved to the Chelsea Hotel carrying an exhausted and feverish Robert Mapplethorpe. “The morphine angel had said that sometimes, in exchange for art, you could get a room at the Chelsea Hotel”. (23) And so, thanks to their portfolios they occupied the smaller room of the hotel, the 1017.*

Bob Dylan, Jon Bon Jovi, Jefferson Airplane or Bill Morrissey dedicated songs to it, but we mostly remember the mythical *Chelsea Hotel No. 2* Leonard Cohen wrote after his encounter with Janis Joplin. He was looking for Brigitte Bardot but instead he met Janis in the elevator and chance gave him an unforgettable night of love and sex that inspired the song, “I remember well in the Chelsea Hotel, / you were talking so brave and so sweet / giving my head on the unmade bed / while the limousines wait in the street / Those were the reasons and that was New York / we were running for the money and the flesh [...] / Ah but you got away, didn't you babe / you just turned your back to the crowd / you got away, I never once heard you say / I need you / I don't need you [...] / I remember you well in the Chelsea Hotel. That's all, I don't even think of you that often”.

propia madre le administró para “mitigar su sufrimiento por la muerte de Nancy”. Ello sucedió no lejos del Hotel Chelsea.

El más trágico y famoso asesinato en Nueva York es, sin duda, el de John Lennon a manos de Mark David Chapman el 8 de diciembre de 1980 en la puerta del edificio Dakota. (Fig. 10) Sería demasiado fácil asociar el severo aire victoriano de este edificio con un terrible destino que diera lugar a la nómina de sucesos inquietantes acaecidos, según se cuenta, en su interior. Pero ciertamente, la extrañeza que esa arquitectura de espesos muros, empinadas cubiertas y agudos hastiales, produce en la capital de lo diáfano no debe ser algo ajeno a la acumulación de leyendas siniestras inspiradas por el lugar.

La firma de arquitectos de Henry Janeway Hardenbergh realizó el diseño del edificio por encargo de Edward Clark, director de la Singer Sewing Machine Company, la famosa marca de máquinas de coser. Se construyó entre 1880 y 1884. Se sitúa en 1 West 72nd Street, en la esquina noroeste de la calle 72 y frente a Central Park. En sus apartamentos han habitado muchos actores famosos: desde Judy Garland a Boris Karloff pasando por José Ferrer y Lauren Bacall. También vivió allí un misterioso brujo, Gerald Brossau Gardner, que aseguraba poder invocar a las fuerzas ocultas de la naturaleza. Esta historia movió a Roman Polanski a rodar allí su célebre película *Rosemary's Baby*, que en España se tituló *La semilla del diablo*.

Tras aquellos muros, en los lujosos y añejos apartamentos, discurre la película de Polanski que está basada en una novela de Ira Levin. Narra la historia de una joven pareja (los Woodhouse) que comienzan su vida en común llena de esperanzas y proyectos en la ciudad de Nueva York. Rosemary (Mia Farrow) y Guy (John Cassavetes) se mudan a uno de los lujosos apartamentos confiados en el deseado éxito de él como actor. Parece que con la ilusionada pareja, el aire ligero de los años sesenta penetra dentro del severo edificio. El simpático acoso de un matrimonio de estafalarios vecinos va interfiriendo poco a poco en la vida de la pareja. Estos amigables vecinos resultan ser un grupo de brujos satánicos y

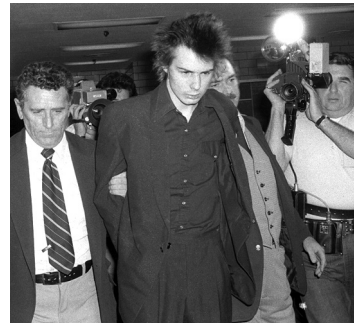


Fig. 9. Sed Vicious detenido tras la muerte de Nancy Spungen.



Fig. 10. Edificio Dakota.

Writer Dylan Thomas found ethylic death on November 4, 1953. Also in Autumn, but years later, on October 12, 1978, Nancy Spungen, the girlfriend of Sed Vicious, was found dead in the room she occupied with the leader of the Sex Pistols. He claimed he did not remember anything, was sent to prison but got out on bail shortly after. (Fig. 9) During the party celebrating his release, on February 2, 1979, Vicious died of a heroin overdose that his own mother administered him to “alleviate his suffering cause by the death of Nancy”. This happened not far from the Chelsea Hotel.

The most tragic and famous murder in New York is undoubtedly the one of John Lennon by Mark David Chapman on December 8, 1980, in front of the Dakota building. (Fig.10) It would be too easy to associate the severe air of this Victorian building to a terrible fate that could foster the list of strange events occurred, as rumour says, within its walls. Certainly the strangeness that this architecture of thick walls, steep roofs and acute gables produces in the capital of the diaphanous should not be alien to the accumulation of disturbing legends, if not sinister, inspired by this site.

The architectural firm of Henry Janeway Hardenbergh signed a design the contract with Edward Clark, director of the Singer Sewing Machine Company design. It was built between 1880 and 1884. It is located in the northwest corner of 72nd Street and Central Park West. That means that it participates in the natural opening to Central Park (as later would the *Twin Towers Blocks* in the same stretch of Eighth Avenue). Many famous actors lived there, from Judy Garland to Boris Karloff, Jose Ferrer and Lauren Bacall. There lived also a mysterious witch, Brossau Gerald Gardner, who claimed to be able to invoke the hidden forces of nature. The story inspired Roman Polanski for his famous film *Rosemary's Baby*.

no tardan en conseguir captar a Guy, el marido, a cambio de obtener el papel protagonista en una relevante obra de teatro. Con la frialdad de un entomólogo, Polanski nos muestra como Rose comienza a percibir cosas extrañas, como la sospecha va venciendo su inicial ingenuidad. Pero no hay certezas y los sucesos se precipitan hasta acabar llevando en su vientre a un ser siniestro. (Fig. 11) La eficacia de un terror sin aspavientos, que administra magistralmente Polanski, tiene como actor fundamental al edificio y adquiere la plenitud de su clímax porque al fondo, apenas unos metros más allá, está la cosmopolita, ajetreada, ruidosa, liberal, pragmática y mercantilista ciudad de Nueva York. En esta historia el edificio funciona como un filtro, una válvula de retención que deja pasar la vida inocua para después retener sin posible escapatoria a las víctimas. Aquí lo que separa el sombrío interior de la ajetreada ciudad no es el silencio, como en *The Jolly Corner*, sino el monótono run-run del aire acondicionado convertido en cómplice siniestro.



Fig. 11. Rosemary (Mia Farrow) corre por los pasillos del edificio Dakota.

Behind those walls, among the vintage luxury apartments runs Polanski's film, based on a novel by Ira Levin. It tells the story of a young couple (the Woodhouse). They begin their life together in New York City full of hopes and plans. Rosemary (Mia Farrow) and Guy (John Cassavetes) move to one of the luxury apartments, confident in the future success of him as an actor. It seems that with the passionate couple, the light air of the 60's penetrates into the severe building. The sympathetic harassment of quirky neighbours is interfering with the the couple's life. These friendly neighbours happen to be a group of satanic witches and they soon get to grab Guy, the husband, in exchange for the starring role in a relevant theatre play. With the coldness of an entomologist, Polanski shows us how Rose begins to perceive strange things and to overcome her initial naivety. But there are no certainties, and events end up with her carrying a sinister creature in her womb. (Fig. 11) The effectiveness of terror without fuss, which Polanski manages masterfully, has the building as key player. It acquires the fullness of its climax because in the background, just a few meters away, there is the cosmopolitan, busy, noisy, liberal, pragmatic and mercantile city of New York. In this story the building functions as a filter, a check valve that permits innocents to enter and retain them later as victims. What separates here the interior and the city is not the silence, as in *The Jolly Corner*, but the monotonous noise of the air conditioning that becomes a sinister accomplice.

NOTAS

1. JAMES, Henry. *The Jolly Coner*. Narración que publica en *The English Review* en 1908. La edición manejada es la contenida en *Relatos*, con traducción de Eduardo Lago. Madrid: Cátedra, 1985. p. 218.
2. El Flatiron se sitúa en la aguda confluencia entre Broadway y la Quinta Avenida y fue proyectado por Daniel Burnham. Pronto el zangolotino Flatiron con sus 22 pisos y 87 metros de altura será superado, no sólo en altura sino también en tipología. El bloque en altura importado de Chicago será pronto sustituido por el rascacielos que se consolida como fruto perfecto de la condensación edificatoria neoyorkina.
3. JAMES, Henry. *The Jolly Coner*. *Opus cit.* p. 216.
4. *Ibidem*. p. 216.
5. *Ibidem*. p. 220.
6. *Ibidem*. p. 222.
7. *Ibidem*. p. 246.
8. "I Years had been from Home / And now before / I dared not enter, lest a Face / I never saw before / Stare vacant into me. And ask my Business / My business just a Life I left / Was such still dwelling there?". Traducción del autor del texto en inglés. DICKINSON, Emily. *Poemas*. Madrid: Cátedra, 1997. pp. 197-198.
9. AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2006. p. 53.
10. *Ibidem*. p. 54.
11. *Pedro Páramo*, la genial novela de Juan Rulfo, pone en cuestión esta constante. Aquí el fantasma es colectivo, habla (el fantasma es el pueblo de Comala, todos sus habitantes) y sucede en la calcinante luz del mediodía mexicano.
12. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *El Resto. Una historia invisible del arte occidental*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000. p. 243.
13. MAILLARD, Chantal. *Bélgica: Cuadernos de la memoria*. Valencia: Pre-Textos, 2011. p. 136.
14. *Ibidem*. p. 228.
15. POE, Edgar Allan. 'La caída de la Casa Usher' en *Cuentos I*. Madrid: Alianza Editorial, 1970. pp. 317-337.
16. SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*. Madrid: Siruela, 2003. p. 89.
17. KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 134.
18. *Ibidem*. p. 134.
19. *Ibidem*. p. 135.
20. *Ibidem*. p. 137.
21. *Ibidem*. p. 148.
22. *Ibidem*. p. 135.
23. SMITH, Patti. *Éramos unos niños*. Barcelona: Random House-Mondadori, 2010. p. 105.

NOTES

1. JAMES, Henry. *The Jolly Corner*. Narration published in *The English Review*, 1908. The managed edition is contained in *Relatos*, translated by Eduardo Lago. Madrid: Cátedra, 1985. p. 218.
2. The Flatiron, designed by Daniel Burnham, is located in the sharp junction between Broadway and the Fifth Avenue. The lanky Flatiron, with its 22 floors and 87 meters high, will not only be soon surpassed by height but also typology. The point blocks imported from Chicago will be rapidly replaced by the skyscraper that consolidate itself as the perfect fruit of the New-York building condensation.
3. JAMES, Henry. *The Jolly Coner*. *Opus cit.* p. 216.
4. *Ibidem*. p. 216.
5. *Ibidem*. p. 220.
6. *Ibidem*. p. 222.
7. *Ibidem*. p. 246.
8. "I Years had been from Home / And now before / I dared not enter, lest a Face / I never saw before / Stare vacant into me. And ask my Business / My business just a Life I left / Was such still dwelling there?". DICKINSON, Emily. *Poemas*. Madrid: Cátedra, 1997. pp. 197-198.
9. AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2006. p. 53.
10. *Ibidem*. p. 54.
11. *Pedro Páramo*, the genial novel of Juan Rulfo, questions this constant. Here the ghost is collective and speaks. The ghost is the village of Comala itself, all its inhabitants, and it happens in the burning light of a Mexican midday.
12. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *El Resto. Una historia invisible del arte occidental*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000. p. 243.
13. MAILLARD, Chantal. *Bélgica: Cuadernos de la memoria*. Valencia: Pre-Textos, 2011. p. 136.
14. *Ibidem*. p. 228.
15. POE, Edgar Allan. 'La caída de la Casa Usher' en *Cuentos I*. Madrid: Alianza Editorial, 1970. pp. 317-337.
16. SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*. Madrid: Siruela, 2003. p. 89.
17. KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 134.
18. *Ibidem*. p. 134.
19. *Ibidem*. p. 135.
20. *Ibidem*. p. 137.
21. *Ibidem*. p. 148.
22. *Ibidem*. p. 135.
23. SMITH, Patti. *Éramos unos niños*. Barcelona: Random House-Mondadori, 2010. p. 105.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- DICKINSON, Emily. *Poemas*. Madrid: Cátedra, 1997.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- JAMES, Henry. "The Jolly Corner". *Relatos*. Madrid: Cátedra, 1985.
- MAILLARD, Chantal. *Bruselas*. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- POE, Edgar Allan. *Cuentos I*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*. Madrid: Siruela, 2003.
- SMITH, Patti. *Éramos unos niños*. Barcelona: Random House-Mondadori, 2010.

REFERENCES

- AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- DICKINSON, Emily. *Poemas*. Madrid: Cátedra, 1997.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- JAMES, Henry. "The Jolly Corner". *Relatos*. Madrid: Cátedra, 1985.
- MAILLARD, Chantal. *Bruselas*. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- POE, Edgar Allan. *Cuentos I*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*. Madrid: Siruela, 2003.
- SMITH, Patti. *Éramos unos niños*. Barcelona: Random House-Mondadori, 2010.