

En cada mirada hay una expectativa de significado. Por tanto, lo que cabe examinar en una fotografía es de qué modo puede o no dar significado a unos hechos.

Seguramente no hay fotografías que puedan ser negadas. Todas ellas poseen categoría de realidad. Desde luego la tienen las 311 que tengo delante, pertenecientes a los resúmenes de las 24 casas de esta *Neutra Doméstica*, y que no reconozco por desconocerlas. Se han fotografiado precisamente porque la cámara puede otorgar autenticidad a cualquier conjunto de apariencias, por muy falsas que sean. Así lo plantea John Berger: en sí misma, la fotografía no puede mentir, pero seguramente, por la misma razón, no puede decir la verdad; o mejor dicho, la verdad que puede defender por sí misma es limitada. Decimos, por tanto, que la cámara no puede mentir porque la fotografía no tiene lenguaje propio y específico, a diferencia de la pintura, la literatura o el cine, por ejemplo, con los que quizás resulta más fácil argumentar, y por eso mismo encontrar razones opuestas.

Aún sabiendo que ya ni siquiera es otro material más, sino que se trata del material de nuestros proyectos por excelencia, como constataba hace

casi veinte años Paul Virilio -“*Hoy la imagen es ya la materia de la concepción arquitectónica, mañana será la materia de la arquitectura misma*”-, ¿podríamos prescindir hoy de la imagen? ¿Podríamos confiar aún en las palabras? ¿Seríamos capaces de suplir la eficacia de una imagen como norte organizador del proyecto? Tampoco los planos serían muy fiables, preparándolos como hacemos para las publicaciones, mientras no se presentaran reproducidos directamente, tal como lo está haciendo Torsten Blondal con la obra de Jorn Utzon en los primeros libros de su colección “Logbook” -sólo los planos aportados en el volumen I para describir la evolución del proyecto de Fredensborg son exactamente 50, una selección de los comprendidos entre el “100” del 3 de diciembre de 1959 y el “417” del 16 de febrero de 1960-. Hace apenas dos años, en uno de sus “Fuera de tiempo”, Josep Quetglas nos conminaba a no viajar mientras no fuera peregrinando, por deuda y reconocimiento, por agradecimiento, aduciendo que “un arquitecto debe poder conocer con total precisión cada uno de los rincones de un edificio, si dispone de plantas, alzados y secciones adecuados”.

Parece interesante detenerse ante una serie de casas atendiendo exclusivamente a lo que de ellas escriben sus arquitectos. Poderlo hacer, además, sin previo aviso. A pesar de tratarse de un número bien apreciable, puesto que se trata de un tercio de los que aquí coinciden, no es tanto por poder pensar por qué ocho arquitectos no aportan una memoria explicativa con la que complementar la descripción de su casa, con la que exponer su interpretación de lo que les requirieron o, simplemente sus objetivos, como por poder reflexionar sobre lo que dicen los que sí lo han hecho. Y eso que creo bien valiosa, no sé si valiente, la voluntaria renuncia de algunos de ellos a querer explicarse con nada que no sea lo construido. Creo que su decisión para reducir la presentación de sus casas a unas fotografías y unos planos describe bien su confianza en el poder de la imagen. Lo que pueda tener una decisión así de parcial, de restrictiva, puede verse compensado sobradamente por el interés de plantear algo ciertamente inusual.

16 T

Neutra doméstica.

Ni siquiera sería una cuestión, la de su descripción, que debería relacionarse directamente con una cantidad. ¿Cuántas fotos hacen falta para describir el mundo? Cuando han pretendido narrar, los fotógrafos han ordenado un grupo de fotografías, y han hecho un libro de fotografías, de modo que ese orden hablase de experiencia. Y así han sugerido una forma narrativa específica de la fotografía. Pero a la pregunta de los fotógrafos cabe también responder: basta una fotografía para describir el mundo. Una sola. Craigie Horsfield, el fotógrafo inglés, así lo ratifica: “*Si hago una imagen, o una foto, es como final de un largo proceso de pensamiento sobre el mundo. Forma parte de una visión mucho más amplia del presente*”. Igual que nosotros: podría bastar una palabra, o el croquis de una sección, como en el Gimnasio Maravillas, para describir una casa. Así responde la “Casa Prototipo M7”, cuya única documentación gráfica es una “axonometría de suelos” con el catálogo anexo de piezas a ensamblar. No necesita más.

¿Qué es lo que han escrito los que no han renunciado a hacerlo? ¿Qué coincidencias y afinidades tienen sus elecciones? ¿Qué es lo que podrían haber escrito y no han hecho? ¿Para qué se escribe una memoria? Llamamos así, “memoria”, a un texto en el que dejamos expuestos los antecedentes y el desarrollo que seguirá nuestro proyecto, así como las justificaciones de la posterior actuación técnica, lo que supondría su primera acepción, la más utilizada por necesaria. Un informe que contradice cuanto pudiera asociarse a la facultad de recordar porque también adelanta los criterios con los que algo deberá producirse con posterioridad.

Sometidos a los formulismos y formalismos oficiales, obligados a encarpetar en el expediente a visar una memoria donde dejar descritas muchas cuestiones, lo que resulta llamativo, reducidas a unas escasas líneas lo que primero fueron muchas hojas escritas, es la coincidencia mayoritaria en que lo acertado y conveniente sea explicar la casa a escala 1/500 o 1/200 -que además coincide con la que se va a publicar-, haciendo referencia sobre todo a lo concerniente al emplazamiento (situación y lindes, inserción y forma, orientación y vistas...). Tanto como que el diseño constructivo no se considere relevante en algo que normalmente se presenta ya construido, reduciéndose en el mejor de los casos a una asignación de materiales a las diferentes zonas de la casa, siendo cómplices de los valores buscados previamente, como en la “Casa Rosí”. Si se puede señalar lo que se estime preferible para definir los valores del edificio y si esa limitación de espacio nos aproxima a una respuesta con pocas palabras, a una única palabra en último caso, lo extraño es que coincida tanto lo escrito.

Lo cierto y real sólo puede ser particular y específico. Las generalidades existen sólo como modelos. Por tanto, el sentido de un proyecto no debería ser nunca considerado general, y así no cabría concebir nada que no fuera a tener un carácter propio. Puesto que cualquier acción que no logre eludir, o distanciar al menos, un conocimiento previo y específico será siempre una cuestión de límites, nos estamos refiriendo a un trabajo, el de la Arquitectura, que se producirá precisamente en esos límites, siempre indefectibles. En ellos, es fácil descubrir que ocurren cosas y detectar que existen relaciones de afinidad y similitud contribuyendo a configurar un sentido de lo común, de lo compartido. Quiero decir, por tanto, que también cabe, junto a la extensión propia de una memoria descriptiva, la intensidad de intereses más personales y datos específicos de quien allí está mirando para trascender los cometidos de un mero informe.

Si nos ocupa la Arquitectura, debería preocuparnos cómo pensarla. Que una casa como la "Casa en ladera" *esté inspirada en la idea de temporalidad con la que el pianista Glenn Gould grabó las variaciones Goldberg de Bach en dos versiones distintas*, y que luego se acompañe con el "sistema de circulaciones de un termitero", es el mejor reconocimiento de cómo la arquitectura se puede construir también con materiales ajenos a ella, de cómo basta querer trascender los límites de lo estrictamente disciplinar.

Dicen los fotógrafos que la fotografía sólo se puede preocupar o de sí misma o del mundo. Lo mismo que podríamos decir nosotros, aunque sepamos que la arquitectura hoy, mayoritariamente, se preocupa de sí misma. Y así, en la designación de sus casas, algunos han sustituido los nombres de sus comitentes, sus propietarios ("Casa Duque", "Casa Rojas", "Casa Moro") por conceptos que les permiten destacar mejor otros valores. Pasan de obviarlos, incluso en los créditos, a poner todo a su nombre. No creo casual encontrar en las denominadas "Casa Jesús" o "Casa Rosi", evocadoras de aquellas "Villa Angelita" de antaño, valores de *protección, refugio, recogimiento*. Y es que nos cuesta pensar que, antes que nada, como la describe Manuel Rivas, una casa debe ser territorio de sensaciones y emociones: *"¿Cómo se echa de menos ese campo de batalla al que llamamos hogar! La lucha del calor frente al cerco de la intemperie, como la quilla de la plancha que levanta una nube de vapor de la sábana húmeda. Los olores cruzados. Las risas y los llantos. El amor y el dolor. La claridad de las ventanas y la niebla cálida que rodea a todo tálamo. La frágil red de cariños y rencores, tan delicada como una telaraña en el desván, construida con alegres timbres de la voz o silencios insoportables. Sí, cómo se echa de menos un poco de fuego y de ruido, de olor a coles hervidas y a ropa de cama, de vino, de polvo, de música barata de mañana de domingo"*.

Son demasiados los empeños de lo espontáneo e imprevisto que, con tener que repetirse inexorablemente, escapan de la redundancia normativa absoluta con matices, anticipaciones, retrasos, pausas, escaseces o abundancias. Con frecuencia la referencia al lugar se convierte en dato inequívoco para fijar rápidamente lo que la casa pueda tener como propio y pertinente. Así, algunas casas remiten su estructura a ideas en las que su espacio pueda identificar un lugar más que una colección de funciones. A veces se traduce en una situación orográfica ("Casa en ladera"), en un entorno determinado ("Casa entre árboles"), y sobre todo en una localización, catastral unas veces ("Vivienda en Camino de los Neveros", "Vivienda en el barrio del Realejo", "Casa en Tentegorra", "Vivienda en Bormujos"...), y general otras ("Vivienda en el casco histórico", "Vivienda en la costa", "Casa en la Sierra Norte") como si de paradigmáticas quisieran oficiar.

Sabemos del absoluto dominio de la arquitectura en la producción de objetos. Y conocemos su capacidad para proporcionar, cualquiera que sea el edificio, la respuesta adecuada a su construcción sin alterar los medios a utilizar, aceptando las condiciones que la tecnología, y en último término la industria, impone. Tanto es así que, preocupados por cómo pensarla, hemos desplazado nuestra atención hacia las cuestiones de método, hacia todo lo relativo a los procesos, una de sus inmediatas consecuencias. Nos interesa más pensar cómo se producen las cosas que el hecho mismo de que vayan a existir, cómo debemos imaginarlas más que cómo debemos construirlas. Así lo certifican, por ejemplo, el interés de la "Vivienda en el casco histórico" por definir con precisión una estrategia bioclimática y el afán de la "Casa en El Palo" por presentarse en pleno proceso de *constitución, construida y habitada*, pero lejos de ser acabada. Evidentemente, igual que con la medición de las velocidades que requieren los desplazamientos por la "Casa en ladera", se trata de trabajar con el tiempo. Un tiempo de maquinaciones con objeto de minimizar los consumos energéticos para cuanto de "preciso mecánico" –como decía Le Corbusier de sus ventanas fabricadas en serie– deba tener una casa, y un inevitable tiempo vital para algo tan inacabado como nuestra propia vida.

Pero que la vida es sueño, también lo escriben los arquitectos de la "Casa de retiro espiritual" y la "Casa Rosi", otras casas del alma. Un sueño, para la primera, buscadas *la música callada y la soledad sonora* –y también un lugar que a él se ajustara– y metáfora de la necesidad de utilizar los fundamentos de un lugar para la reconciliación entre la expresión natural del orden y el terreno de la cultura. Y otro, el de la segunda, para convertir algún pequeño almacén de aperos en unas huertas en la casa soñada, en el lugar de encuentro con una naturaleza productiva.

Ninguno de los arquitectos ha trabajado con los objetos que ya pueblan su casa, con el sistema que definen, o con los que inexorablemente van a terminar haciéndolo. Ni siquiera uno se refiere a ellos. Hoy los objetos se obtienen, se degustan y se esfuman sin que haya tiempo para incorporarlos a nuestra huérfana identidad. Tampoco para hacerles un lugar en nuestra memoria y comprometer con ellos nuestras emociones. Bien al contrario, sólo el espacio flexible y los mecanismos de la permutabilidad de uso son los que representan ya la esperanza de armonizar cualquier tipo de cambio. Así se quiere para la "Casa en El Palo", recelando de la oferta de *conceptos y productos de habitación demasiado homogéneos y asumidos*. La casa debe permitir dibujar hoy las variables geometrías de nuestras relaciones, con una planta abierta, articulada, flexible, impidiendo a la pared su misión de clausura, de límite espacial fijo, dándole función y calidad de móvil. Y sin embargo, si lo van a hacer, si llegarán incluso a enseñorearse de la casa, cómo no pensar en ellos. Hace unos años Álvaro Siza, convaliente y recluso en casa de unos amigos, en clara desventaja respecto de los objetos que detenidamente observaba, escribió: *"La idea que tengo de una casa es la de una máquina complicada, en la que cada día algo se estropea: una lámpara, un grifo, un desagüe, una cerradura, una bisagra o un enchufe, o bien el calentador, el horno, el frigorífico, el televisor o el video, y todavía la lavadora, las válvulas, los muelles, la cerradura de seguridad. Los cajones se bloquean, las alfombras se gastan como también las fundas del sofá del cuarto de estar. Todas las camisas, los calcetines, las sábanas, los pañuelos, las servilletas, los manteles y los trapos, necesitan ser zurcidos y esperan junto a la tabla de la plancha, cuya tela de protección presenta un aspecto más bien desgastado"*. Y aún siguió un buen rato más, inmóvil, aburrido y enfurruñado, con una enumerada relación que ejemplifica el poder que ejercen en una casa los objetos y las cosas, quizá sus dueños últimos.

En la casa del lago Lemán, dibujándola una y otra vez, Le Corbusier convirtió en una estructura espacial las mismas flechas y trazas que durante cincuenta años habían perfeccionado y optimizado el funcionamiento de cocinas y casas. Es decir, confirió a la fuerza del movimiento por sus espacios la capacidad de dictar la forma de la arquitectura. En esa misma línea, atendiendo a los desplazamientos del habitante, también se mueven los autores de la "Casa en ladera" (*Podemos entender los movimientos en la casa como acciones físicas que comunican estancias mediante ritmos diferentes*) o la "Vivienda en el casco histórico" (*La percepción del espacio se hace a través de la inmersión en él, midiéndolo con el propio cuerpo*). Pero por el contrario, como si estuvieran alineados con los escritores que dicen ser guiados por sus personajes, los de la "Casa con alberca" (*Cada estancia selecciona a su vez una panorámica a la que asomarse, (...) como si la casa girara sobre sí misma en un intento más por atrapar el paisaje que la rodea*) o la "Casa en Tentegorra" (*Los espacios se enlazan en una secuencia de recorrido lineal ascendente, cualificados por episodios transversales*), escriben confiados en que serán los espacios los que harán la casa.

Desde Grecia a Utzon, el establecimiento de plataformas donde asentarse ha convertido la arquitectura en dominadora de vistas y perspectivas. Unas y otras hilvanan o puntean momentos bien emocionantes: *una plataforma con vistas maneja la "Casa con alberca"; una doble plataforma abriéndose a las magníficas vistas dispone la "Vivienda en Camino de los Neveros"; un jardín mirador de tierra tiene la "Casa en ladera"; para buscar las vistas sube un nivel la "Casa en Tentegorra"; vistas hacia parajes abiertos y zonas soleadas busca la "Casa Jesús"; la mayoría de las vistas se dirigen hacia un bosque en la "Casa Sayavedra";...*

Bien al contrario, algunas otras necesitan crear un lugar propio, por más que sea interior, situadas en un entorno banal ("Casa Jesús"), concretado en jardines anodinos de una urbanización de viviendas anodinas ("Casa en Tentegorra"), o sencillamente por el mero deseo de difuminarse ("Casa en la Sierra Norte", *un intento de volcar todo su desarrollo en un espacio en el que el exterior no penetra directamente*).

Porque mientras que en la ciudad pasa a ser tan importante saberse mirado como poder mirar -así lo reconoce en su *estrategia urbana* la "Vivienda en el casco histórico", con la propuesta de una cuidada doble perspectiva, admitiendo implícitamente la necesidad de la composición-, en entornos rurales, incluso suburbanos, no son términos demasiado útiles. Si algo tiene que componerse, serán las fachadas interiores: *la fachada está pensada desde dentro, de ahí la aparente anormalidad de su composición*, acierta a esgrimir la "Casa en El Palo", utilizando todos los términos de la ecuación.

Al igual que Melnikov, que llegó a escribir de su pabellón parisino: *"Mis materiales son aire, luz y agua"*, varias casas también los utilizan con similar afán constructivo. Con el esfuerzo por precisar algo que se observa distinto, porque no es lo mismo una casa que una vivienda, ni una alberca que una piscina, máximo rango para la "Casa con alberca" donde *la casa nace a partir de una alberca*, organizando sus espacios y propiciando diferentes sensaciones a lo largo del día y según las estaciones. Después, en muchas de las memorias de las casas, se suceden explícitas referencias a albercas y piscinas requeridas también con trabajos bien específicos: sobre los dormitorios de la "Casa en ladera", *permite prolongar la visión reflejada de la Sierra hacia las estancias de la casa actuando como regulador térmico de los dormitorios en verano*; alguna vez, porque ya existía, como en la "Casa Rosi", *hacía intuir lo que funcionaría en el proyecto como núcleo generador de los espacios exteriores*; otra, en la "Casa en El Palo", *sencillamente porque nos gusta como mete en la casa los reflejos del sol, y también cuando se ensucia con las buganvillas*. Sólo la primera de todas, casi como cabía esperar, sitúa al habitante en el agua, para procurarle *una extraña sensación*.

La luz y sus reflejos, conducidos, permiten establecer una estrategia arquitectónica en la "Vivienda en el casco histórico", y aunque no se diga, aunque no se haya escrito, las imágenes de la "Vivienda en el barrio del Realejo" o la "Casa Rojas", entre otras, denotan que también así se ha pensado para ellas.

Mientras, el aire, ¡qué paradoja!, circula por todas las casas sin que se mencione en ninguna, salvo en la "Vivienda en el casco histórico", que lo utiliza climáticamente. Sólo como ejemplo de una elipsis manifestada en términos muy similares, la mexicana "Casa Sayavedra" dispone un espacio continuo mutable por medio de *variaciones en las alturas e interpenetraciones exterior-interior a través de las terrazas*; en la "Casa Jesús" *todo se entreteteje e interrelaciona entre los muros que generan la vivienda*; la "Casa en la Sierra Norte", por el contrario, desarrolla un espacio en el que el exterior no penetra directamente, *dos grandes patios interiores dan ventilación a todo el conjunto; ...*

Más que para separar, dividimos para resaltar diferencias. También el programa dicta a veces reglas sustanciales, hasta exigir conciliar *partes familiares con la unidad espacial y de relación de la totalidad de la familia* de la "Vivienda en la costa", o plantear *una convivencia futura con los padres de uno y los suegros de otro* en la "Casa Rosi".

Igual que el dibujo es anterior al color -incluso para Matisse-, la geometría de los programas a compatibilizar desdobra inicialmente volúmenes diferentes previos a cualquier otra disquisición. Así, *las actividades domésticas y laborales se asocian a estancias y posiciones respecto al paisaje* en la "Casa en ladera", y *las actividades de día y las de noche se separan en dos cuerpos independientes* en la "Casa con alberca", que además tiene por subtítulo "Dos casas en una".

El patio, lugar común donde los haya, lo es sobre todo urbano. Aparece como habitación exterior, como alargamiento en la transición espacial entre exterior e interior, capaz de convertirse en *el elemento organizador del proyecto*, como en la "Vivienda en la costa", en *el elemento primordial que permite la entrada de la luz solar indirecta por reflejo en sus paredes blancas, y se convierte en el espacio donde confluyen y por el que respiran y se relacionan entre sí las distintas estancias* para la "Casa Jesús". Por tanto, también se presenta como instrumento mecánico asegurando, por ejemplo, *la presencia del sol en la escalera que sirve de difusor de la luz*, como en la "Vivienda en el casco histórico".

Quizá el mayor compromiso que pueda adquirir un arquitecto sea el de ofrecer el mundo a su cliente, interpretárselo en su casa. Confiado a nosotros, queriendo que así sea, no hay cliente que no lo merezca. Una oferta, la nuestra, que debería empujar cualquier exclusivismo funcional o constructivo. ¿Cómo no ir más allá, entonces, de esos límites que antes mencionábamos? Algo cambia, por ejemplo, cuando alguno se construye a sí mismo su casa, la "Casa en El Palo" por ejemplo. Como si del relato de Stevenson se tratara - *"El hombre en realidad no es uno, sino que verdaderamente es dos. (...) Vi que había dos naturalezas que contendían en el campo de mi conciencia; sin faltar la verdad, podía asegurarse que cualquiera de las dos era la mía propia, ya que, en realidad, aunque fueran contradictorias, ambas eran mías"* -, el monólogo pasa a ser diálogo. Aflojan, inevitablemente, claves insondables: *... estamos contentos, y convivimos junto a los camaleones, en su propio entorno ...*

No es frecuente, pero tampoco insólito, acudir al ejemplo que brindan los animales para explicar cosas. También lo hacemos los arquitectos. ¿Por qué los seres vivos adoptarán la forma que vemos? Sin necesidad de recurrir a la *zoología fantástica* de Borges, o al ornitorrinco de Eco, basta pensar en la continua intermitencia del interés que suscita entre nosotros, desde su publicación en 1917, el libro de D'Arcy Thompson sobre su crecimiento y su forma.

Desde luego, no son pocas las veces que los elefantes, por ejemplo, han interesado a los arquitectos. Aquí, en España, en una portada del *Carrer de la Ciutat* que dirigió Beatriz Colomina, aparecieron unas fotografías de "Le Corbusier visitando un jardín zoológico en el sur de Francia", de medio cuerpo, con sus gafas, chaqueta, pajarita, pañuelo en el bolsillo y visera, delante de dos elefantes asiáticos, y otra de "N. Rubió Tudurí (con escopeta) y R. Durán Reynals sobre una pieza cobrada en una de sus cacerías africanas", ambos con salacot. Le sirvieron a Josep María Rovira para presentar un texto editorial que seguirían suscribiendo hoy muchas revistas, y que he hecho mío para plantear estas reflexiones: *"Piezas sueltas de un rompecabezas, tal es lo que inicialmente podrían parecer las aportaciones de este número. (...) Así pues, nuestra propuesta sería otra: la analogía*



poética, la metáfora dirigida, la investigación científica, la relativización historiográfica, etc., serían, entremezcladas entre sí sin un orden preconcebido, posibles modos de entender el universo que la arquitectura hace girar en torno a sí. Penetrar este universo a través del laberinto que artificialmente se le ha creado, para obtener una visión global a la que se accede a través de diversas visiones fragmentarias, tal es nuestro objetivo. Rubió y Le Corbusier, Antoni Puig y Root o Mies y Taut, serían, salvando los abismos que algunos quieren ver, simples elecciones que nos permiten esclarecer realidades parciales". Años después, en el número que el Quaders de Josep Lluís Mateo en su "segunda revista" le dedicó, Rubió i Tudurí volvió a aparecer fotografiado sobre el mismo elefante, pero posando solo, en un artículo de Albert Manent, "L'home i l'escriptor", en el que daba cuenta de los libros sobre cacerías del arquitecto, además de presentar su trabajo como ensayista, autor teatral y traductor.

Si de cacerías se trata, también resulta muy ilustrativa la peripecia del elefante disecado del Museo de Ciencias Naturales de Madrid -un *Loxodonta Africana*, cazado en Stern Jack, Nilo Blanco (Sudán), el 11 de marzo de 1913, por Jacobo Stuart y Falcó Duque de Berwick y de Alba-, toda vez que Rovira

hablaba de rompecabezas desconociendo la singular peripecia del elefante madrileño, que ya esboqué en la revista *BAU*.

Y la fugaz *Arquitectura* de Fernando Porras y Federico Soriano alguna vez utilizó aquella lámina de Max Ernst "Éléphants - Cathédrales" (*Le surréalisme en 1929*), donde dos elefantes copulaban componiendo una estampa que se emparejaba con otra en la que una catedral se montaba sobre otra. Quizá con las jirafas se pudiera plantear algún juego semejante. De momento, quiero pensar que estas catorce "manchas" apuntadas (también son las superficies impresas de una página, en el argot de las imprentas) permiten una reflexión sobre el trabajo de unos arquitectos, todos nosotros, sin pretender más que describir y valorar una compacta selección de casas, una "jirafa doméstica" esta vez, por las que sólo cabe sentir la máxima consideración, que es lo que han comenzado haciendo los directores de la revista al seleccionarlas. Algo mejor ya lo hizo Luis Buñuel. Con motivo de una fiesta que iba a celebrarse en la casa de Charles y Marie-Laure Noailles, auténticos mecenas de actividades surrealistas, en Hyères. Buñuel aprovechó que André Breton le había pedido que preparase algo para su revista, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, y preparó en menos de una hora *Una jirafa*. Después fue a casa de Alberto Giaco-

Ricardo S. Lampreave

metti y le pidió que dibujara y recortara una jirafa de tamaño natural. Quería que las manchas estuvieran montadas con bisagras y pudieran girarse para leer los escritos que se ocultaban bajo cada una de ellas. La jirafa fue instalada en el jardín de los Noailles y los invitados pudieron ir leyendo, subidos a un taburete, lo que había debajo de cada una de las manchas. Luego, durante la cena, desapareció, sin que se volviera a saber de ella. Sólo quedan una fotografía, los textos de las manchas y lo que de ella escribió Buñuel:

"Esta jirafa de tamaño natural, es una simple tabla de madera recortada en forma de jirafa, que ofrece una particularidad que la diferencia del resto de animales del mismo género realizados en madera. Cada mancha de su piel, que a tres o cuatro metros de distancia no ofrece nada anormal, está en realidad constituida por, bien por una tapa que cada espectador puede fácilmente abrir haciéndola girar sobre un pequeño gozne invisible disimulado en uno de sus lados, bien por un objeto, bien por un agujero a través del que se ve la luz del día -la jirafa no tiene más que algunos centímetros de espesor-, bien por una concavidad que contiene los diversos objetos que se detallan en la lista que aparece a continuación". ■