

FORMA Y CONTENIDO DEL ARTE

LUIS BOROBIO

A partir del manifiesto dadaísta, otros manifiestos o declaraciones de principios de diversos grupos o artistas singulares abundan alrededor de la afirmación de que todo lo que produce un artista es obra artística, no sólo lo que hace con sus manos valiéndose de los instrumentos de su oficio, sino también los productos de cualquier actividad suya, incluso fisiológica.

Aunque no haya ninguna línea de pensamiento coherente que sustente tal aberración, entre manifiestos exaltados, afirmaciones programáticas y declaraciones tajantes (aunque difusas), la idea ha llegado a tener un cierto arraigo (inconsistente pero real) en el mundillo de los artistas.

De ahí que se haya llegado a que, no hace mucho tiempo, algunos alumnos de Bellas Artes, arrogándose el título y la condición de *artistas*, hayan podido considerar con entusiasmo, como obra de arte, una micción colectiva ante un edificio.

Como, por otra parte, el arte todo lo ennoblece y todo lo sublima, y como, en nombre de una axiomática y misteriosa libertad del arte, el arte no puede tener límites ni cortapisas que lo constriñan, resulta que el artista... (habría que definir quién es el *artista*; pero, en la realidad práctica, "el artista" es simplemente el que se autodefine como tal). Resulta que el artista —digo— se constituye en árbitro supremo de los actos humanos y de su moralidad.

A esta conclusión absurda se llega (y de hecho llegan muchos con convencimiento) por un planteamiento ambiguo de qué cosa sea un artista, por unas posiciones contradictorias en el concepto mismo del arte, y por una confusión radical a la hora de definir la libertad en general, y, más concretamente, la libertad artística.

No quiero entrar en todas estas precisiones que, aun siendo importantísimas, quedan fuera del tema que nos ocupa; pero quiero detenerme un punto, de pasada —como una de tantas doctrinas, que

crean puntos conflictivos de confusión entre los campos del arte y de la moral— en la Teoría de la Formatividad de Luigi Pareyson.

Según Pareyson, en toda actividad humana hay un proceso de invención que desemboca siempre en una creación de formas. "Forma" es, para él, todo producto de la vida humana, sea en el plano moral, sea en el intelectual o en el meramente físico. Así, llama *formas* tanto a las teorías del pensamiento, como a las estructuras sociales y a las instituciones civiles; lo mismo a las conquistas del espíritu que a las realizaciones materiales o *artefactos*.

De esta manera, todas las actividades del hombre tienen para Pareyson una cierta *artisticidad* o creatividad, en cuanto que llevan consigo un descubrimiento del camino que satisface las exigencias de aquello que ha de realizarse. Lo que, en un sentido más estricto, se ha llamado tradicionalmente "creación artística", queda incluido, diluido y perdido dentro del concepto vago y genérico de *formación*, y se hace necesario fijar un principio de autonomía que distinga la *obra de arte* —tanto en su proceso formativo como en su resultado empírico— de cualquier otro tipo de formas.

No es extraña la aceptación que en algunas corrientes estéticas ha tenido la Teoría de la Formatividad, por cuanto que es atractivo y seductor —convinciente— el tomar como punto de partida de toda creación artística la unidad de la persona humana. Pero Pareyson tiene, de esa persona cuya unidad defiende, un concepto más simplista que total, y, de ahí, que la unidad que predica se asimile más a una uniformidad que a una integración de las potencias y capacidades del hombre.

Al convertir la persona humana en una entidad con plena autonomía agente y subsistente por sí misma, no puede resolver con propiedad el problema de la unidad y distinción de las diversas actividades humanas. Y, entonces, los campos de la moral, del pensamiento y de la operatividad física, no sólo se superponen, sino que se confunden, y, de ahí, que el compromiso ético intervenga siempre en la obra de arte (deba intervenir en ella), hasta el punto de que el "arte comprometido" sea considerado como la más elevada manifestación artística, al menos cuando el *compromiso* que encadena al artista lo haga dentro de la línea ideológica del crítico o teorizante que lo juzgue —(cuando lo hace en otra línea diferente, es llamado "alienación")—.

La teoría de la Formatividad, ante la necesidad de delimitar el campo de lo puramente artístico para distinguirlo de todos los otros posibles tipos de *formación*, afirma que en el *arte* todas las actividades

de la persona tienen una intención exclusivamente formadora: "En el arte (son palabras textuales), la persona forma únicamente para formar, y piensa y actúa para formar y poder formar"; y, así, se define el arte como "La formatividad pura".

Es decir, que a la hora de precisar los conceptos es cuando se hace más patente su ambigüedad, porque el señalar que lo característico de una determinada actividad humana (concretamente, el arte) es tender puramente a la *forma* (con el sentido arbitrario que esta palabra tiene dentro de la teoría), equivale a admitir que las demás actividades no tienen como único fin la *formación*, y que hay algo que no es *forma* buscado en esas actividades y, por tanto, producido por ellas. Esta contradicción con la base misma de la teoría se debe, en parte, a la imprecisión del término "forma".

Por otra parte, el definir el arte como "pura formatividad" puede dar lugar a equívocos, dado que esta expresión evoca un formalismo vacío que nunca puede identificarse con el arte sin grave lesión para éste.

Es verdad que para los seguidores de Pareyson, la "pura formatividad" no es "mero formalismo", ya que atribuyen a la palabra "forma" un sentido mucho más complejo de algo estructurado, que incluye, junto a las realidades físicas, los sentimientos y los pensamientos formantes; pero, aunque el equívoco sea simplemente terminológico, dificulta notablemente la exposición y la comprensión de los temas, ya que sobre palabras ambiguas no se pueden precisar los conceptos.

Definir *la forma* y definir *el contenido* es esencial para señalar los puntos de contacto y de conflicto entre el arte y la ética.

Tradicionalmente, se ha empleado en Filosofía la palabra "forma" para designar el principio intrínseco que constituye a la cosa en su determinada especie o esencia. "Forma", en el lenguaje ordinario, se llama al aspecto sensible de las cosas, y, también, al modo o manera de realizarse, acepción ésta en la que abunda el Diccionario de la Lengua al definirla como "hechura exterior de una cosa". Vemos, pues, cómo el concepto aristotélico no contradice el sentido vulgar y su definición académica, sino que lo precisa y lo encuadra como parte elemental dentro de la teoría hilemórfica.

Si al hablar de arte empleamos la palabra "forma", podrá tener unos matices propios, pero esos matices deberán ser congruentes con el significado universalmente aceptado y con las definiciones establecidas que precisan y explicitan dicho significado. Por eso, en arte se

suele llamar "forma" a la pura expresión, y, así mismo, a los medios de expresión o artificios expresivos (o sea la "hechura"). Es decir, la *forma artística* es tanto el aspecto directamente captable por los sentidos como el modo de realizarse sensiblemente la obra.

El que la "forma" del arte sea el lenguaje artístico, con su gramática y con sus relaciones sintagmáticas, hace que pueda identificarse con el arte mismo, ya que el lenguaje constituye una unidad entitativa con lo que el lenguaje dice. Y, de ahí, que, al observar la dificultad de precisar y separar los conceptos de "forma" y de "contenido" (conceptos que corresponden a realidades que se engranan y se mezclan, que mutuamente se necesitan y que es imposible aislarlas) algunas escuelas estéticas actuales afirmen que la antinomia "forma-contenido" es algo ya superado, aduciendo que no tiene lugar en la verdadera obra de arte, en la cual *forma* y *contenido* se funden en el acto de creación. Evaden el problema despreciándolo (Umberto Eco habla de las "rancias querellas *forma-contenido*"); pero esta evasión —temor a enfrentarse con la complejidad— dificulta más que facilita la comprensión del arte, porque, aunque es imposible, en efecto, el separar ontológicamente el *contenido* de la *forma*, es en cambio posible y hasta necesario el establecer la distinción de razón entre ambos conceptos. Negar esta posibilidad equivale a negar la posibilidad de hacer crítica, ya que, en definitiva, lo que la crítica hace es, principalmente, la valoración dialéctica entre los dos términos: *contenido* y *forma*. Entre la emoción que siente el artista y la estructura física en la que cristaliza: entre el sentimiento y la expresión: entre el significado y el significante.

Hechas estas aclaraciones, me parece importante observar que uno de los aspectos que más se suelen considerar entre los que hablan de arte, es el del fondo, la forma, y su relación mutua. Se dice de determinado artista, músico o pintor, orador o poeta, que atiende más a la forma que al fondo, o viceversa, y, como consecuencia se le califica de "superficial" o de "profundo". Sin embargo, es peligroso utilizar estas palabras ligeramente, sin un análisis consciente de lo que significan, porque podríamos darles una carga subjetiva muy grande, y acabaríamos llamando "profundo" a lo que a *mí* se me antoja que es profundo, y "superficial" a lo que a *mí* me parece que es superficial, con lo que perderíamos la objetividad de nuestro juicio.

En principio, habría que definir y precisar muchos conceptos antes de establecer una correspondencia rigurosa entre "superficial" con *atender a la forma* y "profundo" con *atender al contenido*, pero la

máxima dificultad y la clave del problema está en definir con precisión qué es el contenido y qué es la forma. Esa dificultad objetiva, se traduce en una confusión habitual.

En el caso de la Literatura suele admitirse de entrada (con una notable ligereza intelectual) que el *contenido* es el meollo del discurso, las tesis que se sustentan, el argumento o, ya en poesía, el objeto de la emoción que se pretende expresar. La *forma*, en cambio, es, simplemente, el vehículo de la transmisión, el ropaje, los artificios verbales o el adorno. Así, a primera vista, las cosas parecen muy claras, pero se van complicando en la medida en que las analizamos más, porque nos encontramos que, a veces, el hallazgo poético de una palabra, de una imagen, o de un juego meramente gramatical, puede ser, no sólo el vehículo de la emoción, sino el objeto mismo de la emoción que se quiere transmitir, lo cual dificulta notablemente la precisión de los límites entre *forma* y *contenido*. Sin embargo, ocultando la cabeza como los avestruces, sin profundizar más, en Literatura suele identificarse el *contenido* con el *asunto*.

Este criterio erróneo que suele establecerse para la Literatura, se traslada con frecuencia a las artes figurativas, y, entonces, el error lleva a confusiones mucho más graves.

El contenido del arte es la emoción que se expresa, y, por consiguiente, no se identifica nunca —no puede identificarse— con el asunto. Sin embargo, en el caso de la Literatura, aunque el contenido no se identifica con el asunto, suele residir en él, y por tanto la confusión pasa inadvertida al menos para las mentes poco agudas o que no se han detenido a pensar.

Al trasladar este criterio a las artes figurativas, el *contenido* sería el motivo representado, es decir, el asunto con su correspondiente argumento (la adoración de los Reyes, la rendición de Breda o los fusilamientos del 3 de Mayo), mientras que la *forma* sería, simplemente, la manera como se representa. De este modo, las artes figurativas se reducen a ser una explicación o narración: se las condena a ser una *literatura* pero con unos medios de expresión inadecuados. Porque no cabe duda que la línea, el plano, el volumen o el color, que tienen una formidable potencialidad expresiva específica, son, en cambio, mucho menos eficaces que la palabra para explicar o para argumentar.

Un ejemplo muy expresivo de la confusión contenutista en las artes figurativas es el caso de "El buey desollado", de Rembrandt, que no fue recibido en Italia debido a que una comisión de críticos (?) puso el veto a su adquisición debido a que su *asunto* (una estampa de

carnicería) era indigno de figurar en un Museo. Actualmente todo el mundo admira y ensalza "el buey desollado" (expuesto en el Museo de Louvre) como una de las más valiosas y expresivas obras de Rembrandt y como una joya de la pintura universal. ¿Cómo ha podido darse en la valoración de este cuadro un cambio tan desconcertante? Sencillamente, porque aquella comisión de críticos no supo comprender que lo que su pintura expresa —el *contenido* del cuadro— no es la realidad empírica de un buey desollado, sino la emoción plástica experimentada por el pintor ante un objeto (no importa lo que el objeto sea), visto no como hecho práctico, no como buey, sino como soporte de unas vibraciones de luz y de color que él traduce en calidades pictóricas.

El error de identificar el *contenido* con el *asunto* se hace más clamoroso cuando este criterio se aplica a las artes plásticas desde el punto de vista de la no figuración, porque, entonces, la pintura y la escultura no figurativas —y la arquitectura, inclusive— al no sustentar ninguna tesis ni desarrollar ningún argumento, al no tener nada que explicar ni que describir, quedan descalificadas como arte sin contenido, como pura forma, lo cual es evidentemente una injusticia que nace de seguir un criterio inadecuado. Algunos críticos (llamémoslos así) que no se atreven a descalificarlas se limitan a eludir temerosamente el problema del contenido de la pintura abstracta (o de las artes plásticas no figurativas), tendiendo sobre él un tupido velo.

También tendríamos que descalificar a la música como arte sin contenido, si se nos ocurriera aplicarle el mismo criterio, ya que tampoco la música explica nada ni defiende ninguna tesis; pero, como la música tiene muchos más adeptos e iniciados que las artes plásticas no figurativas, nadie se atrevería a afirmar que es un arte sin contenido, y, por consiguiente, todo el mundo ve la necesidad de que, para la música, el contenido no se identifique con el argumento, ya que la música no tiene argumento. En estas condiciones, hay que inventar un criterio especial que venga a salvar la música de su descalificación. ¡Que nadie pueda decir que la música es un arte vacía! Así, suele situarse el *contenido* de la música en la *Melodía*, mientras que la *forma* se sitúa en la *Armonía*. Este criterio es tan simplista como el del *asunto* que se aplica a la Literatura y a las artes figurativas, ya que, de igual manera que la emoción poética puede residir a veces en los artificios verbales, la emoción musical, en ocasiones, tiene su raíz tanto o más en los juegos de armónicos que en la línea melódica. A este respecto, yo les invito a experimentar personalmente a manera de ejem-

plo, cómo en la "Marcha fúnebre" de Chopin, la emoción principal, la fuerza dramática y la trágica solemnidad, no residen tanto en el tema melódico como en los desolados acordes —magníficos y estremecedores— que lo acompañan y vivifican.

Hay que descubrir, comprender y mostrar qué cosa es, verdaderamente, el contenido y qué cosa es verdaderamente la forma. Hay que discernir los conceptos de estos dos coprincipios que constituyen la obra de arte. Si en el arte hay una transmisión de sentimientos, el *contenido* es el mensaje que se comunica: la emoción que el artista siente y expresa.

Ontológicamente, el mensaje —el contenido— es más importante que su expresión —la forma—, porque su entidad no depende de la expresión; mientras que la expresión tiene su entidad referida al mensaje: no puede haber expresión si no se expresa nada. Sí, es verdad; pero es necesario hacer ver la importancia real que en el arte tiene el mundo de la forma, el cual, la mayoría de las gentes no sabe traducir en valores de expresión, ni siquiera en los casos más logrados de su perfecta fusión con el contenido. Despreciar la forma es no atender tampoco al contenido, ya que sólo en la forma existe el contenido, puesto que dejaría de ser *contenido* si no hubiera una forma que lo contuviese. El contemplador, sólo en la forma, a través de la forma, atendiéndola y desentrañando sus valores, puede encontrar y gozar el contenido. Al no sentir, al no apreciar el valor de la forma —de la expresión del lenguaje— se pierde también su más genuino contenido, ya que es precisamente en ella —y sólo en ella— donde se manifiesta el espíritu del artista.

El lenguaje artístico —es decir, la forma— es el arte mismo. Esas líneas, volúmenes, palabras, colores o sonidos no son meros símbolos o convenciones de lo que se quiere expresar, sino que son la expresión misma y en ellos está todo lo expresado; podemos decir que, de alguna manera, vive o palpita en ellos el alma del artista. No son, para las emociones, un vehículo aséptico, sino que son el objeto de las emociones.

El arte es la forma, la expresión; pero, para que la forma sea arte, necesita tener un contenido al que responda plenamente. La forma, o es forma de algo o deja de ser forma. De ahí volvemos a la importancia que tiene el contenido en el arte.

Es verdad que hacer una crítica meramente contenutista, desnudando al contenido de sus valores formales y expresivos equivale a negar el arte. Pero también es verdad que el valor intrínseco del con-

tenido enriquece el valor del arte: el valor del significante es función del significado.

Las críticas contenutistas suelen dirigirse a analizar el *asunto*. Es verdad que en el caso de la Literatura (solamente en la literatura) el contenido y el asunto suelen coincidir; pero el hecho de que coincidan no quiere decir —tampoco en Literatura— que se identifiquen. En la música, por su parte, es frecuente que el contenido resida principalmente en la melodía; pero eso tampoco es razón —ni muchísimo menos— para que se pueda identificar la melodía con el contenido.

La explicación, la narración y la argumentación son campos de la comunicación humana que entran todos ellos, plenamente, dentro del lenguaje literario. De ahí que el *asunto* intervenga siempre, de alguna manera, a la hora de valorar la literatura.

Pero en las demás artes, que establecen la comunicación, normalmente, en otros campos, la verdadera obra de arte está emancipada de la jerarquía del asunto. Es verdad que, en el caso de las artes figurativas, el asunto puede intervenir —y de hecho interviene frecuentemente con eficacia— en el valor emocional de la obra; pero la superioridad o inferioridad no radica en el asunto, sino en la emoción —que en definitiva es el fondo de la cuestión (es decir, el *contenido*)— y en la expresión de esa emoción —que en definitiva, es la *forma*—.

De igual manera que la música —sin ningún asunto, sin ninguna argumentación— por la magia de sus sonidos nos comunica emociones variadísimas, creo que todos los que tenemos una mínima sensibilidad artística debemos reconocer que, a través de medios plásticos (figurativos o no figurativos) hemos recibido emociones que no son plásticas: sentimientos de soledad, de tristeza, de serenidad, de plenitud, de alegría, de ansiedad, de temor...; también, incluso, una pintura o una escultura ha logrado integrarnos en las circunstancias de unos personajes, nos ha hecho vivir un ambiente o nos ha comunicado algo de la ternura, la desesperación, la angustia o el entusiasmo que el artista sintió ante el objeto representado.

Ahora bien, aunque esas emociones no sean estrictamente plásticas, necesitan tener una referencia plástica para que su expresión figurativa sea eficaz. Y —además y sobre todo— al juzgar la incidencia del *asunto* en la obra de arte, se debe tener en cuenta que lo que expresa el arte —lo que necesita expresar para que sea *arte*— es la emoción del autor y ésta no responde directamente al significado objetivo del tema, sino al subjetivo del artista. Y el valor subjetivo que el

artista da al asunto está tan próximo a cristalizar en *forma*, que podría confundirse con la forma. En este punto, de capital importancia, es donde suelen fallar las críticas contenutistas.

Normalmente, el inexperto, en lugar de abrir los ojos a la forma, para captar en ella el contenido real del arte, es decir el valor subjetivo del asunto en el artista, lo primero que se pregunta es qué significa la obra de arte como asunto objetivo. Esa pregunta queda completamente fuera de la médula del arte, porque el *significado* (del cual la obra —la forma— es *significante*) es la emoción del autor y no la significación objetiva del asunto, la cual no aporta absolutamente nada si no es en cuanto que influyó en el alma del artista.

Debo confesar que yo no sé lo que significa objetivamente "La tempestad" de Giorgione: desconozco su argumento. Sin embargo, estoy seguro de que aquella mujer desnuda amamantando un niño a la orilla de un río, rodeada de una vegetación umbría bajo la luz patética de un cielo centelleante con un colorido opulentamente profundo, responde a una gran riqueza de asunto que permanece desconocido para mí. Es un cuadro maravilloso: estremecedor. Giorgione nos transmitió íntegra la emoción que le produjo aquel asunto, aunque no nos revelara el asunto práctico que le emocionó. Para la apreciación del arte sería totalmente inútil conocer el asunto, aunque sirviera quizá para satisfacer una curiosidad meramente anecdótica. Al fin y al cabo, el cometido propio del arte es comunicar sentimientos y no es contar historias. Ruskin decía que "la obra de arte debe interesar por la vitalidad de sus criaturas y no por lo que a ellas les pueda suceder". La falta de la debida independencia del arte con la significación del tema puede decirse no sólo de las artes figurativas, donde siempre hay alguna referencia a un asunto, sino incluso de la música que carece por completo de asunto y que, a pesar de ello, se le quiere buscar, a veces, una interpretación objetiva. Así, Schumann exclamaba quejándose de la falta de sensibilidad receptiva para el arte: "¡Cuándo llegará el día en que no se nos pregunte que hemos querido decir con nuestras obras musicales!" Sin embargo, este escollo para la comprensión del arte está prácticamente superado en música; pero se presenta descorazonador en las artes plásticas.

Lo que se quiere decir en arte es exactamente lo que —bien o mal— se dice artísticamente. No es más. El arte como medio de expresión es autosuficiente y, por tanto, no aportan nada todas las explicaciones que se den al margen del arte respecto al *asunto* objetivo. (Lo cual no quiere decir que no sean interesantes las aclaraciones

que se hagan para la mejor comprensión del lenguaje: el estudio del *argumento* es estéril, el estudio del lenguaje, en cambio, es fecundo).

El querer explicar la significación del asunto, destroza el arte, incluso en poesía. Así, si Gerardo Diego al cantar al ciprés de Silos en un famoso soneto le llama "enhiesto surtidor de sombra y sueño..." lo hace porque el ciprés, para sus ojos de poeta, es efectivamente un surtidor de sombra y sueño, y con esa expresión dice —intensa y eficazmente— lo que tiene que decir. Si alguien quiere descubrir la significación de esa imagen literaria y para ello se pone a analizar cómo la sombra, o —más difícil todavía— cómo el sueño o cómo las dos cosas conjuntamente pueden formar un solo surtidor, y luego busca unas analogías entre ese ideal fantástico y la realidad empírica del ciprés, podrá haber desmenuzado todo el asunto literario; pero se le habrá perdido la poesía, que estaba enraizada no en un hecho objetivo y práctico, sino en una intuición poética.

Pero, al fin y al cabo, tanto en la literatura como en las artes figurativas, el asunto está unido a la naturaleza del arte. Más absurdo aún es buscar la significación del asunto en artes como la música; la pintura y la escultura abstractas o la arquitectura, que por su naturaleza carecen de asunto propiamente dicho.

No es necesario hablar del caso de la música, ya que nadie consideraría como una crítica seria la que se detuviera exclusivamente en analizar los valores descriptivos de algunas composiciones musicales. Esa crítica sería tan descabellada como la de quien buscara los valores artísticos de una pintura abstracta en un análisis escueto del simbolismo de los colores.

Sin embargo es frecuente que se dé un desafuero análogo a la hora de juzgar la arquitectura buscando en ella la significación de un supuesto asunto, hasta el punto de que, en ocasiones, viene a ser la preocupación primordial de muchos críticos que toman como signos del verdadero contenido de la arquitectura lo que no son sino meros simbolismos que la acompañan superficialmente.

El que muchas plantas cristianas se inspiren en la forma de la cruz es un simbolismo que está muy bien, pero que no influye directamente en lo profundo de la arquitectura. Los valores simbólicos han acompañado frecuentemente a la arquitectura, la han condicionado, y, en algún aspecto, incluso han podido enriquecerla; pero están al margen de ella. El mihrab, mirando hacia La Meca, es símbolo de orientación de lo sagrado. La cúpula de estalactitas (los mocárabes) son un conglomerado de mihrabs. Del deseo de orientar lo sagrado en

un sentido hace derivar el gusto, en la arquitectura sarracena, por el arco agudo como índice direccional. Y también en la arquitectura gótica, se da al arco apuntado una interpretación mística. El Loto, símbolo de la creación y de la pureza, "escabel de los dioses", ha sido interpretado como el valor expresivo del arco de herradura y de las cúpulas bulbadas. Las cuevas como cobijo y como expresión primitiva de cobijo han sido consideradas como signo del claustro materno. Smith encuentra que las primitivas cúpulas son un símbolo cósmico venerado como un refugio ancestral de la tribu y como representación de las jerarquías celestes. Los zigurats son imitaciones de la montaña celeste o unión de lo humano y lo divino...

Estas formas simbólicas (expresión de un *asunto*, representación de un hecho empírico o ideal) pueden determinar en algunas ocasiones las formas arquitectónicas; pero son independientes del valor artístico de la arquitectura. El contenido del arte es la emoción y no el asunto. Todas las artes —independientemente del papel que en ellas juegue el asunto— deben juzgarse por su contenido artístico y no por su contenido práctico de referencia o de símbolo. El valor ambiental de las grandes cúpulas no está en que *representen* el universo, sino en que nos infunden un sentido de protección que nos acoge y nos envuelve, de algo terso y sin fisuras, grandioso y simple, que es común a la cúpula arquitectónica y a la cúpula celeste. La cúpula arquitectónica podrá estar inspirada en la cúpula celeste; pero trasciende el mero símbolo; y su realidad artística es independiente del objeto que la inspiró. La arquitectura no es buena porque represente esto o lo otro, sino porque los ambientes, con su escala, con sus relaciones volumétricas y espaciales, con su luz, con la calidad de sus paramentos, logran que vivamos íntimamente la emoción del mensaje arquitectónico.

Todo esto no excluye, naturalmente, que a veces haya valores afectivos —de costumbre o de novedad, de recuerdo o de referencia— que modelan, tamizan y potencian los valores puramente plásticos y puedan constituir una parte muy enjundiosa de la arquitectura.

Lo que se ha dicho para precisar los conceptos de *forma* y *contenido* en todas las artes, es aplicable sin restricción ni variación alguna a la Arquitectura; pero como en ésta no suele hablarse nunca de *contenido* en su sentido propio, y, en cambio, se establece con frecuencia el binomio *forma-función* que hace referencia a otro aspecto diverso, me parece conveniente para evitar posibles confusiones, subrayar que —también en la arquitectura— la *forma* es el conjunto de todos los elementos sensibles que la constituyen y la manera cómo se

establecen; mientras que el *contenido* es lo que esos mismos elementos establecidos nos dicen.

Así, si en la Arquitectura, parte de la *forma* es una pared con todas sus peculiaridades, el correspondiente *contenido* es lo que esa misma pared (con su situación, con su escala y sus proporciones, con su concavidad o las particularidades de su trazado, con la textura de su superficie, con su color, con la calidad de sus materiales, con su ornamentación e, importantísimamente, con la luz que recibe) nos dice.

En este sentido hay paredes que cierran y paredes que acogen, paredes que unen y paredes que alejan, paredes que dirigen, paredes que envuelven, paredes que agobian, paredes que abrazan...

En todo ese lenguaje está el contenido de la arquitectura.

