# Nostálgica modernidad: reflexiones actuales en torno a la obra de Gropius

*Para Lina Bo Bardi*

I

Recientemente, paseando por las salas de la *Nationalgalerie* de Berlín, tuve de pronto una desagradable sensación: la de que aquellas obras modernas habían envejecido enormemente y me contemplaban con un gesto pálido, lo mismo que si se tratara de restos arqueológicos de un remoto pasado. Me acuerdo de la tristeza que sentí al percatarme de la amarillenta pátina que cubría las resquebrajadas superficies al óleo de los cuadros de Mondrian, los colores apagados de algún cuadro futurista, el papel amarillento y de mala calidad de los suprematistas rusos... Me contagié físicamente de esa vejez desgastada y casi enmohecida, sentí sensiblemente la muerte, y quise marchar.

Sin embargo, una modernidad envejecida o una nostálgica modernidad son un contrasentido sin remedio, un puro absurdo. Naturalmente, hoy estamos hechos a grandes contradicciones y conflictos irresolubles, y la mayor paradoja nos parece poca cosa. Admitimos sin mayores preocupaciones que la modernidad puede casarse con la tradición, que el futuro puede sintetizarse con el pasado, que la tecnología informática es compatible con la moral patriarcal y la familia tradicional, o que la bomba atómica coincide en sus fines estratégicos con los valores últimos de la democracia; los contrasentidos de nuestra cultura moderna, en la era de su crisis, llenarían, en fin, una lista de nunca acabar.

Los más inconscientes o cínicos hablan de eclecticismo y modernidad, una fórmula insensible a lo que la modernidad ha sido como hecho cultural y a los conflictos históricos que hoy en día vivimos. Pero el problema del eclecticismo es digno de ser considerado a este propósito. Lo mismo que el historicismo o el esteticismo de finales del siglo XIX, el eclecticismo no entraña tanto una actitud liberal, tolerante y abierta, como una actitud militantemente superficial. Significa la aceptación de cualesquiera elementos, estilísticos, lingüísticos, conceptuales, políticos, a condición de privarles de su sentido más profundo, o de vaciarles de cualquier sentido. Hoy, este espíritu, entre retórico y cínico, se da en filosofía lo mismo que en arquitectura, y así se afirman la libertad humana o la columna griega al lado de una epistemología cibernética, o de una estructura de acero y vidrio.

Pero todo eso forma parte también de la nostalgia, de la lejanía con que hoy contemplamos lo moderno en cualesquiera de sus formas, del olvido de su sentido más profundo y radical. Lo moderno ha quedado anticuado y en el vacío de valores

sociales, estéticos o éticos que ha dejado (y en el contexto sociopolítico de la angustia histórica que viven hoy los países tecnológicamente desarrollados) todo parece posible y permitido, y nada parece verdadero.

Modernidad envejecida y nostálgica, eclecticismo e indiferencia respecto a cualesquiera significados más profundos van acompañados de una sensación de libertad, porque, acabada la inquisición de los modernos, ya todo parece que puede ser hecho. Un mediocre compositor norteamericano decía recientemente: «Desde que ha muerto Stravinsky un nuevo clima de libertad ha hecho pie entre los músicos. Ya no hay una forma dictada en la que hacer y decir.»

Y qué duda cabe que todo ello es positivo. Vivimos una época de conflictos irresolubles y de angustias inexpresadas. Vivimos una época de disolución y revisión. Qué duda cabe que el gesto superficial, la libertad como gesto o el narcisismo mejor o peor escenificado constituyen por el momento algo así como un breve descanso. Pero ni la modernidad puede empezar nada hermoso con la nostalgia, ni la crisis puede poner fin a los problemas que encierra con una apelación al juego de máscaras ajadas. La libertad, en efecto, es el elemento central en el que se funda la idea de modernidad, sus rupturas, revoluciones y crisis. Para una sociedad desacralizada y científica, para una cultura radicalmente autónoma, para una filosofía individualista de la vida, esa libertad quiere decir futuro, elaboración de fines últimos ligados al tiempo histórico y al progreso. Cierto es que sólo en la elaboración del pasado, sólo a través de la memoria histórica, sólo sumergiéndonos en la tradición y en la experiencia histórica esta libertad puede definir su forma. Pero este volver atrás, al reino del pasado y de las musas, no tiene nada que ver con historicismo, eclecticismo ni identidades históricas, regionales o nacionales autocomplacientes. La libertad como futuro asume también el pasado, la memoria y la historia, pero como experiencia de signo crítico.

## 2

Gropius y la Bauhaus, sus solos nombres fueron evocación para varias generaciones, y no sólo entre arquitectos, de una esperanza y una nueva libertad. Hoy la esperanza es recuerdo; comprendemos el impulso que la alimentaba, pero no reconocemos interiormente o no participamos ya de sus formas, de sus conceptos, de su lenguaje. ¿Qué decir, pues, de la obra del arquitecto alemán? ¿De su arquitectura lo mismo que de sus programas artísticos y la utopía social que entrañaban?

Sería ociosa la glorificación, como sería superflua la pura descripción cronológica de sus obras. Basta recordar un aspecto esencial. Si la Fagus o la Bauhaus de Dessau han ejercido una atracción sobre la posteridad no fue precisamente en virtud de sus valores estrictamente formales. Gropius definía románticamente la arquitectura como obra de arte total, es decir, como expresión de su tiempo, de sus conflictos, como símbolo de la condición espiritual del hombre moderno, y como formulación de una utopía, anticipación del futuro. Semejante concepción, sin embargo, no puede considerarse como un elemento extrínseco a su obra arquitectónica. La característica general para los pioneros de las vanguardias europeas fue haber devuelto a la

arquitectura la dignidad de expresión simbólica, al tiempo que de factor ordenador de la ciudad y la cultura, y ninguna «lectura» de las obras realizadas en aquel período puede eximirse de este momento sin cometer un reduccionismo.

No se trata de celebrar hoy tal o cual obra, o creador. Se trata más bien de poner de manifiesto cuál era el sentido más radical de estos pioneros del diseño, del estilo, de los elementos lingüísticos o materiales de lo que llamamos arte moderno, y, a través de ello, de la idea de modernidad, del concepto global de cultura moderna, de nuestra manera de sentir y comprender el mundo, para la cual la arquitectura constituye una disciplina privilegiada como configuración de la realidad física o espacial de la cultura.

Al considerar una obra como la Bauhaus de Gropius se entrecruzan en la memoria conceptos equívocos: expresionismo, cubismo, funcionalismo, constructivismo. En realidad, los mismos conceptos equívocos se entremezclan al considerar el contenido mismo de la Bauhaus, de sus enseñanzas, sus sueños, su primera radicación social y cultural. No es cosa de enderezar tales ambivalencias. Mezclar conceptos entre sí es la mejor manera de diluir sus ficticios límites y de poner irónicamente de manifiesto su gratuidad relativa, su relativa incongruencia con respecto a aquello que definen.

Mi deseo aquí es subrayar el aspecto anticipatorio, utópico y simbólico intrínseco a la arquitectura europea de Gropius y al programa general de la Bauhaus en el período que él dirigió. Desde un punto de vista histórico, estos elementos espirituales están ligados de una manera bastante clara al ambiente cultural del expresionismo alemán y, con él, al romanticismo. De una manera general, la estética de lo cristalino (y ¿quién podría trazar una clara diferencia entre la arquitectura de vidrio y la arquitectura de cristal, quién podría distinguir los límites entre los palacios reales de cristal o los palacios monumentales de vidrio y de acero?) se remonta al romanticismo. Novalis, por ejemplo, formula los valores de una estética de las formas puras, geométricas y matemáticas, ligadas a la luz, a un simbolismo cosmológico y a un objetivo místico y escatológico. Scheerbart y Bruno Taut retomaron este elemento que, al mismo tiempo, era heredero de una tradición hermética y cabalística que se retrotrae a la cultura judía del Medievo europeo. La idea directriz de Taut, la flor y el cristal, bajo la que expone metafóricamente su programa arquitectónico y social, encuentra su explícita y detallada legitimación estética en los aforismos filosóficos de Novalis. Gropius, sin embargo, legitima el vidrio y la luz por razones de su funcionalidad higiénica y laboral. Se trabaja mejor con luz natural —dice en su libro sobre la Bauhaus—. Y, no obstante esta ambivalencia, la fascinación que las superficies, a un tiempo reflectantes y traslúcidas, de sus fachadas ejercen sobre el espectador están menos asociadas con sus problemáticos fines higiénicos (hoy los arquitectos admiten que la estructura de vidrio de la Bauhaus no podía ser más antifuncional, en un sentido económico, ecológico o psicológico de la palabra) que con su significado simbólico.

Ambivalencia, pues, entre un elemento que al mismo tiempo es o parece ser romántico o expresionista, y es o parece ser funcional o funcionalista: el acero y el vidrio, la estructura manifiesta, la arquitectura luminosa, la transparencia de los muros, la inmaterialidad de la arquitectura, lo geométrico. Lo mismo podría decirse de otros aspectos característicos de la obra reformadora de la Bauhaus, considerada

como institución educadora, en un sentido social tanto como individual. La nueva concepción del diseño, tal cual es formulada en el primer período de la Bauhaus, no está vinculada en modo alguno a un ideario racionalista, constructivista o funcionalista. También a este respecto Gropius y la Bauhaus solamente pueden entenderse a partir del contexto del expresionismo, más exactamente, del renovado espiritualismo de signo socialista y revolucionario que caracterizó la obra de tantos arquitectos alemanes de su generación, como Mendelsohn, Poelzig, los hermanos Taut o Steiner. La concepción gotizante del diseño, también relacionada con la obra de Ruskin y Morris, con el Jugendstil, y con algunos aspectos parciales del movimiento socialista europeo, reivindicaba un sentido social y espiritual en la forma arquitectónica y el diseño en general, como medio de regeneración humana. En el contexto de la Bauhaus el sentido de esta transformación del diseño y la voluntad de revolucionar sus conceptos estaban ligados a dos aspectos centrales: la producción artística del diseño industrial permitía una relación transparente y creadora del estudiante o el artista con los materiales y con el mundo. Ello significaba la antipación utópica de una forma colectiva, creadora y libre del trabajo. Todo el espíritu de la Bauhaus, las concepciones didácticas, la convivencia de alumnos y profesores, el sentido social del conjunto de su empresa, serían inexplicables sin este trasfondo que ligaba una tradición espiritual de la cultura europea con un objetivo social y aun revolucionario. El segundo aspecto tiene que ver —tenía que ver— con el objeto y su consumo. Un objeto bien hecho, un diseño artísticamente realizado podía concurrir en el mejoramiento de la existencia humana en un sentido individual y social a la vez. El diseño era concebido así como un factor de regeneración cultural bajo el signo de una teoría estética idealista. Poseía la Bauhaus, en el primer período, una confianza en la belleza intrínseca del objeto, una concepción de belleza tan intensa que se convertía en una fuerza de signo social por sí sola. Nada más lejos que el formalismo en las lecciones de Kandinsky, Klee, Schlemmer o Itten. No existía ningún formalismo en las sillas de Breuer, en los diseños industriales de lámparas y teteras. Ese ha sido precisamente el gran error interpretativo de las generaciones que se reclamaron de la Bauhaus tras de la guerra mundial, o que identificaron la Bauhaus con el formalismo abstracto llamado arte concreto.

El conflicto entre la concepción del teatro y el ballet de Schlemmer y la de Piscator en el seno de la Bauhaus es ilustrativo a este respecto. Schlemmer concebía su ballet triádico y su teatro como una experiencia artística de efectos inmediatamente renovadores. Se trata de transformar el sentido espacial de la figura humana o la expresión emocional. En todo ello habitaba la confianza en el papel ordenador del arte. Cuando la influencia de Piscator triunfó en la Bauhaus una nueva mentalidad se había impuesto. No el arte, sino la estrategia o las estrategias políticas y económicas habían pasado a un primer plano. En ellas se puso la confianza que otrora se respetara en el arte, como portador de valores o de una utopía cultural.

Con todo, la misma ambivalencia entre lo funcional y lo espiritual o expresionista puede destacarse en esta nueva constelación. La concepción del diseño de la Bauhaus era revolucionaria y constituía una esperanza inmediata, porque a la experimentación de un nuevo estilo estaban indisolublemente ligados los proyectos de una profunda

transformación de la realidad. Al mismo tiempo, el nuevo diseño de la Bauhaus obedecía al principio de economización y de racionalidad intrínseco a la industria moderna y al maquinismo. En las lámparas de mesa o en el ballet triádico hay un elemento utópico y revolucionario, pero también el aspecto de la racionalización y la reducción económica del espacio, la figura humana y la vivienda a las exigencias de la reproducción industrial y tecnológica.

Esta ambigüedad histórica la pone de manifiesto el mismo Gropius en uno de los pasajes de su libro *Apollo in der Demokratie*. Allí el tema es la crisis de la ciudad moderna, la angustia ante la mecanización, la impersonalidad de las metrópolis, los efectos reductivos y destructivos de la nueva sociedad industrial, es decir, toda la temática planteada por el arte y la lírica del expresionismo en su crítica de la cultura moderna. Sin embargo, Gropius plantea la solución. La construcción de viviendas unifamiliares con elementos prefabricados permitiría —según él— una variación individual y caprichosa, lo que pondría fin a la anonimidad de la ciudad moderna. La argumentación de Gropius es a este respecto interesante porque encarna un elemento característico para todas las vanguardias: aquella racionalidad que asumen bajo el signo de una esperanza lleva consigo, sin embargo, los mismos elementos que están en la raíz de lo que critican. El círculo se cierra y la utopía de la modernidad se cierne así con el estigma de aquella negatividad llamada a hacerla fracasar.

Las ambigüedades de la arquitectura moderna y de la idea arquitectónica de modernidad pueden ilustrarse también en la estructura general de la Bauhaus de Dessau. Esta obra exhibe una vehemente intención ordenadora: del nuevo estilo que apunta, de las funciones que alberga, de una dimensión tecnológica y material revolucionaria, de una nueva sensibilidad estética, de una nueva concepción del hombre. Por lo pronto, existe un poderoso elemento expresionista y romántico en este edificio: el cristal y la luz, la metáfora indirecta (indirecta porque nunca Gropius la formuló en estos términos, pero aparece en tales términos a través de Scheerbart o de Taut) de un orden cosmológico o cosmológico-social también de ascendencia romántica. En definitiva, son románticos el utopismo y el principio de emancipación que manifiesta este edificio. Pero trataré de definir, en pocas palabras, lo que entiendo bajo esta equívoca palabra. Es romántica la concepción de Gropius en la medida en que supone un orden histórico dominado por factores supraindividuales: la máquina, la industria, el progreso tecnológico o incluso la revolución o la guerra considerados como destino supraindividual. Pero, al mismo tiempo, esta arquitectura trata de reflejar un orden que a través de sus valores simbólicos reconoce al hombre por centro. Lo gotizante, lo expresionista, el aspecto socialista, el momento funcionalista y racionalizador confluyen en esta nueva figura de humanismo, de un humanismo arquitectónico que encuentra asimismo una expresión didáctica y teórica en el interior de la institución Bauhaus.

En otro lugar he considerado el reverso de esta utopía, su antihumanismo. Las fachadas, o mejor dicho, las no-fachadas de este edificio pueden compararse con el no-rostro de los retratos cubistas de Picasso. La comparación entre el cubismo y este edificio de Gropius ha sido hecha ya, pero bajo la simple consideración de sus aspectos formales, formalísticamente considerados. Un rostro es la expresión formal de una

subjetividad entera, de un tiempo histórico, de una biografía, de un futuro, etc. Sin embargo, todos los elementos del retrato correspondientes a lo que Hegel llamó una vez subjetividad romántica desaparecen bajo la paleta antipsicologista del cubismo. El rostro se descompone formalmente en una serie de planos geométricos y luminosos; éstos, a su vez, se descomponen en ritmos de claroscuros, líneas y planos. Esta descomposición o «análisis» formalista no es formalista en cuanto a su significado. La realidad psicológica del individuo desaparece bajo el imperativo de su análisis y su descomposición abstractos. Sería obsoleto emplear a este respecto la categoría de deshumanización del arte. No es el arte lo que está deshumanizado, sino en todo caso la realidad, y de ella se trata para el artista más humanista, en el sentido más superficial y menos específico de la palabra. En cualquier caso, el problema de la despsicologización, de la despersonalización, de la no-identidad y no-identificabilidad aparece también en esta obra temprana como uno de los elementos expresamente elegidos por Gropius. La Bahaus no tiene, como edificio, identidad: igual podría ser una fábrica, un hospital, una academia militar, cualquier cosa. Al mismo tiempo, Gropius rompe polemicamente con la escala humana. En un lugar escribe a este respecto que el nuevo diseño arquitectónico debe prever un nuevo punto de mira. Este no es el de la figura humana de pie, como en las perspectivas ideales que se venían haciendo desde Leonardo. El individuo no era este personaje idealmente inmovilizado como símbolo de las proporciones cósmicas, señor del universo o imagen de Dios. El nuevo hombre era el obrero que se confrontaba con la naturaleza a través del conocimiento, la ciencia y la máquina. El nuevo punto de vista estaba determinado por los factores técnicos de la revolución industrial: el movimiento, el aeroplano, las perspectivas cambiantes.

Este nuevo aspecto se contradice con lo que he llamado el humanismo romántico o expresionista de Gropius. Pero se contradice y al mismo tiempo se complementa en una imagen de la modernidad que es conflictiva y crítica, más amplia y enormemente tensa. A su vez, el momento de lo antiindividual y antipsicológico que informa la estética de la Fagus o de la Bauhaus de Gropius, encierra también un doble aspecto, contradictorio también. El antihumanismo —por ejemplo en el dadaísmo, pero también en el surrealismo y (¿por qué no citarlo precisamente aquí?) en una obra como la de Kafka o la de Beckett— posee a su vez un radical significado crítico (algo que un pensamiento tan reaccionario, conciliador, retórico y, al mismo tiempo, vago, como el de Ortega no podía ni siquiera imaginar), y no sólo crítico, sino también emancipador, en un sentido sensual, emocional e individual, tanto como social y político. Y el antihumanismo y el antipsicologismo de semejante concepción estética poseían también un sentido conformista, congruente con la racionalización maquinista y económica, con la reducción misma de la vida, del arte y de la poesía a un valor funcional. Esta fue, por ejemplo, la gran crítica que Benjamin levantó contra la reproducción y producción técnica de la obra de arte, y contra lo que llamó la estética de la pobreza de la nueva arquitectura de acero y vidrio.

3

No puede hoy reconsiderarse la obra de Gropius y el significado cultural de la Bauhaus sin tener en cuenta, al mismo tiempo, esta ambivalencia de significados en sus definiciones formales y estilísticas, en sus contenidos programáticos y teóricos, en su misma concepción de la arquitectura y del arte. En última instancia, no podemos eximirnos de estos dualismos porque desde nuestra perspectiva histórica nos vemos forzados a comprender, a un mismo tiempo, el principio radical de crítica y de esperanza de la modernidad sostenido por los movimientos de vanguardia, pero también los momentos negativos inherentes a sus proyectos y las razones extrínsecas del fracaso de su utopía.

Con todo, la formulación de semejante ambivalencia de las vanguardias, de Gropius y de la modernidad artística y arquitectónica del siglo XX, no tiene mucho que ver con el postulado de su muerte. Naturalmente, se trata de defender una visión o un concepto de modernidad menos estrecho de miras, menos dogmático que el de sus apologetas más académicos. La declaración racionalista de Max Bill o la defensa de una estética cartesiana por Bense son más bien una ridícula caricatura de lo que la modernidad y sus portavoces artísticos fueron en realidad. La modernidad es más bien esta ambigüedad misma que hoy, en un momento de transformación, de confrontación violenta de valores y de traumas sociales producidos por la aparición de nuevas tecnologías, se pone de nuevo de manifiesto. La ambivalencia, la crisis y la confrontación de valores a menudo irreconciliables son característicos de todos los pioneros de la vanguardia, porque son características de nuestra realidad histórica. Eso, lo repito una vez más, tampoco equivale a una declaración de eclecticismo. Asumir las contradicciones en sus justos términos, algo que acometió el dadaísmo y el surrealismo, Matisse o Max Ernst, no significa lo mismo que aceptar buenamente las cosas una vez desposeídas de su violencia, de su trastornante belleza o su angustiante fealdad y horror. Asumir la realidad como crisis es la condición de confrontarla desde el punto de vista de la crítica. Pero tal es precisamente el esfuerzo que define esencialmente el proyecto de la modernidad, la idea de progreso y el cometido de la libertad humana en el que se conciertan el arte y la filosofía.

Nada más fácil hoy que efectuar la crítica de la negatividad, que el proyecto de las vanguardias ha plasmado y realizado. Los elementos reduccionistas, opresivos, anónimos, inherentes a la obra de Gropius, los he señalado ya. La utopía de un nuevo diseño con contenidos emancipatorios para el artista, el consumidor y la sociedad, había desembocado también a una identificación del arte con las exigencias de racionalización impuestas por la industria. Este fenómeno se dio ya en la misma Bauhaus. Pero un planteamiento que sólo pusiera unilateralmente estos aspectos caería en la misma pobreza y arbitrariedad que los exponentes más epigónicos y, por tanto, dogmáticos y académicos de las vanguardias de la posguerra, de las vanguardias ritualizadas como instancia de legitimación social y del poder.

Muchas veces se asocia la idea de modernidad con el racionalismo en filosofía, con un estilo formalista, con la abstracción, con la superación del perspectivismo, con la concepción dinámica del espacio o con el funcionalismo. Hoy, en que algunos de estos

valores formales han perdido gran parte de su significado crítico y utópico, se dice que la modernidad está en crisis. Se ignora que la modernidad, y Gropius es un buen ejemplo, es idéntica con este espíritu y conciencia de crisis. Solamente para los profesores la vanguardia constituyó un arsenal de recetas transferibles, de unos códigos establecidos, como los sermoneados bajo el título de *International Style* por Johnson y Hitchkok. La modernidad es más bien una reformulación perpetuamente renovada de pasado y futuro, de tradición e innovación, de lo individual y lo general, de lo abstracto y lo anónimo, de ruptura y de continuidad, de orden y caos.

Actualmente se habla de manera bastante exasperada de regionalismo, de recuperación de la historia, de moral tradicional y de superación de la modernidad como su muy colmada expresión. Todo ello es más o menos interesante, apasionante o prometedor, pero en ningún caso constituye una superación de la modernidad, sino más bien la crítica banal y académica de la versión más académica y banal de la modernidad: la modernidad como principio positivo de un orden tecnológico acabado, de una armonía racional dictada de una vez por todas, como en la muy poco elaborada visión del mundo de un Mondrian o un Hilbersheimer. La modernidad en obras complejas como las de Matisse, Ernst o Gropius, Le Corbusier o Wright, es más bien una elaboración del pasado, una experiencia individual y al mismo tiempo general, un conflicto entre lo abstracto y racional y la realidad empírica del sujeto y la naturaleza.

Pero no sólo quiero aprovechar estas páginas para defender una actitud menos dogmática y esquemática frente al pasado de una modernidad que ya es tradición, y una posición distante respecto a la falsa superación de la negatividad que el proyecto arquitectónico y artístico de la modernidad efectivamente lleva consigo. Hablar de la Bauhaus y de Gropius significa hablar de una esperanza que necesariamente tendrá que renovarse, una esperanza que el arte moderno tiene que reformular de nuevo una y otra vez. Desearía definirla en pocas palabras tal cual existió en el seno de la Bauhaus, es decir, en el medio de una situación histórica y políticamente más tensa, si cabe, que la de nuestros días. Se trataba ante todo de establecer un nuevo significado del arte para la vida, el individuo y la sociedad. Pero se trataba de determinarlo intrínsecamente, es decir, a partir de la misma experimentación con materiales, colores, con principios formales, con conceptos de diseño. Y se trataba de aunar una concepción optimista del futuro, del trabajo humano y de la convivencia social con las nuevas experiencias formales que se estaban realizando desde los más sencillos talleres de estudiantes. Todo ello se efectuó bajo una orientación didáctica abierta a la crítica, a la espontaneidad, a lo individual, a la más variada confrontación de ideas políticas, filosóficas y artísticas, y al rechazo más radical de actitudes preconcebidas, de estatutos dogmáticos o de cualquier principio autoritario. Esta capacidad de definir a partir de cero todos los pasos de la experiencia artística, del conocimiento, de la pesquisa formal, y de la definición de un futuro económico y político hizo grande el proyecto de la Bauhaus precisamente a través de sus pequeños proyectos, de sus dibujos, lecciones, composiciones y juegos.

No, la modernidad no es nostálgica. Ella es simplemente allí donde el pensamiento reformula su identidad, replantea su existencia. La modernidad existe allí donde se

asume la crisis sin angustia y la crítica se ejerce sin miedo. El recuerdo de la Bauhaus y de la obra de Gropius debería consistir precisamente en eso: la oportunidad para pensar una nueva definición del trabajo conjunto del arquitecto, del crítico, del filósofo y del artista, y la exigencia de rebasar la miseria inerte que hoy habita en nuestras aulas.

Algo más debe decirse de manera específica respecto al contexto de la sociedad española y en parte también de Iberoamérica. Los momentos utópicos, radicales, los aspectos más soñadores y alegres de la vanguardia no tuvieron allí lugar. Hubo una modernidad y un movimiento modernista en la poesía y en el arte, pero no existió la formulación de una utopía social que ligara el progreso científico y tecnológico, los valores sociales de la democracia moderna, y una concepción de la libertad y de la emancipación social. Pensar la Bauhaus, en una cultura sin tradición radical, y casi sin tradición moderna en el sentido crítico de la palabra, significa algo más que despertar el recuerdo de un acontecimiento pasado. Creo que es más bien —o debería ser más bien— una sugerencia para nuevas formas de pensar en el arte, en la arquitectura y en el terreno de la educación. En una época como la nuestra en que, de la manera más ridícula y provinciana, la cultura española habla de nihilismo, de muerte de la modernidad, de la tesis orteguiana de la deshumanización del arte, del culto arcaizante y fascista del héroe, de posmodernismo, pero precisamente cuando comienza tímidamente a plantearse la modernidad que jamás ha conocido enteramente, este recuerdo de la obra de Gropius y de tantas obras ejemplares de la cultura moderna de este siglo debería ser más que una cita o que un homenaje.

EDUARDO SUBIRATS RÜGGEBERG
*15 Commerce*
*NEW YORK*
*N. Y. 10014*