

Alberto Terou Arai: una reflexión filosófica sobre el quehacer del artista

Juan Carlos Juárez Espinosa

Nota biográfica

Alberto T. Arai nació el 29 de marzo del año de 1915 en la Ciudad de México. Fue el cuarto hijo de Lucía Espinosa y del diplomático japonés Kinta Arai. Por la profesión de su padre, Arai viajó durante su niñez por Estados Unidos de Norteamérica, Brasil, Argentina, Chile, Perú, Panamá, Cuba, Francia y España. En este último país obtuvo, en el año de 1931, el título de bachiller elemental por el Instituto Cardenal Cisneros de la Universidad Central de Madrid. Volvió a México en 1932, a la edad de 17 años, para inscribirse en la Escuela Nacional Preparatoria. Posteriormente, estudió de manera simultánea las carreras de Arquitectura y Filosofía; ésta última la concluyó en el año de 1937, su último año de la carrera que coincidió con la publicación de su primer ensayo: *Voluntad cinematográfica, ensayo para una estética del cine*. Al año siguiente (1938) fundó con Enrique Yáñez la Unión de Arquitectos Socialistas. Estos últimos datos proporcionan ya una perspectiva del pensamiento filosófico de Alberto Arai: en la base de su pensamiento siempre estuvo la preocupación por la estética –en su más amplio sentido de disciplina filosófica–, la política –de corte socialista– y la arquitectura –explícitamente, el funcionalismo y el racionalismo. Para un panorama más completo del pensamiento filosófico de Arai, podemos remitirnos a sus publicaciones en la revista *Letras de México* durante los años 1937-1947. Entre los títulos más destacados encontramos: “Del cine soviético,” “Samuel Ramos y la filosofía,” “La dualidad de la Historia” y “La metafísica de Heidegger.”

El itinerario de Arai entre los años que van de 1947 a 1950 tiene como geografía el sur de México. Durante tres años radicó en Chiapas, pues fue nombrado Jefe de Zonas por el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas. En este lapso de tiempo publicó *La técnica literaria del Quijote*, ensayo que resultó de una conferencia en Tuxtla Gutiérrez dictada en 1947. En el año de 1953 se editó *Valoración de las artes plásticas* en México, libro que dio a la imprenta en paralelo al desarrollo de su proyecto de los frontones de Ciudad Universitaria.¹ A propósito de éste, Frank Lloyd Wright (en 1952) comentó que era una de las tres construcciones de Ciudad Universitaria que podían ser consideradas obras modernas de la arquitectura, junto con el estadio olímpico y la biblioteca central. En el año de su muerte (1959), Arai desempeñaba el papel de jefe del Departamento de Arquitectura en Bellas Artes.²

Nota teórica

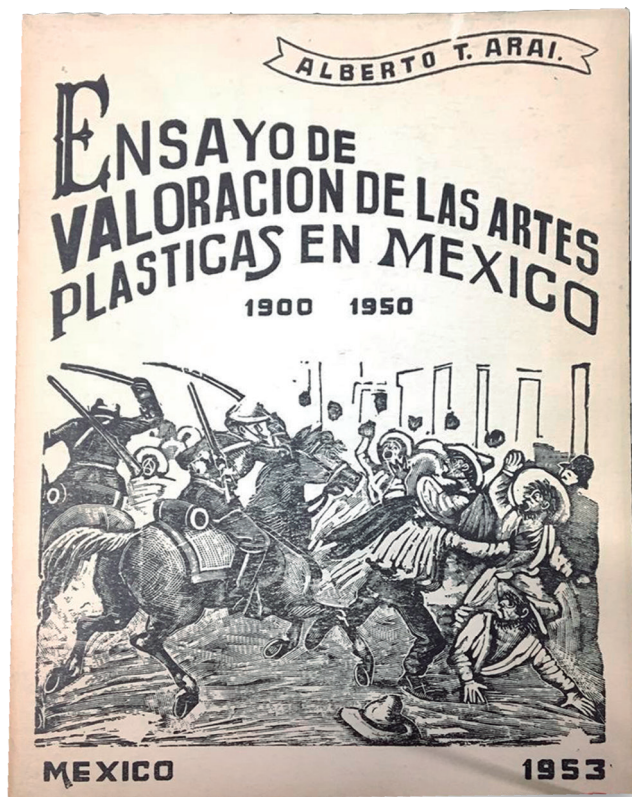
El título de este ensayo nos viene de una idea filosófica de Arai: en la obra de cualquier artista se trasluce su propia vida (“la técnica, el hacer las cosas, deja su huella imborrable en la fisionomía del objeto elaborado.”³) Esta postura no se reduce a una psicología del arte. Un ejemplo de tal psicologismo del arte es

Sigmund Freud, quien analiza la obra de F. Dostoyevski⁴ desde el psicoanálisis; esta perspectiva consiste en interpretar tal o cual suceso de la vida psicológica del artista como la motivación que lo impulsó a realizar una obra; o, en su defecto, resume los temas recurrentes de sus obras literarias a sucesos traumáticos de su vida. Para Alberto Arai no se trata de referir el total de una producción artística a la personalidad de su autor. Él recorre el camino inverso, pues mientras Freud parte de la vida psicológica del artista para analizar la obra desde un enfoque determinado –por supuesto el psicoanálisis–, Arai intenta ver en la obra de arte su proceso de conformación –proceso que, no obstante, no deja de estar ligado a la personalidad del artista.

Muestra de ello es *La técnica literaria del Quijote*, donde lejos de definir un perfil psicológico de Miguel de Cervantes desde su novela más famosa, se propone una empresa más modesta: descubrir su proceso de conformación (como obra artística: la obra como resultado, como una obra acabada). En la obra de arte como objeto –inmóvil, acabada, por decirlo de alguna manera– es posible ver dicho proceso. La obra de arte objetiva, aunque aparentemente unitaria y permanente, lleva dentro de sí el proceso que la ha llevado a ser. Este proceso de conformación es el vínculo entre la obra de arte y el artista, pues cuando éste elige la manera en que ha de conformarla, lo hace de manera íntima, interna, en una decisión libre de los medios para realizar su obra. Profundizar en esta reflexión filosófica de Arai sobre el artista y su producción es nuestra tarea.

Nota teórica sobre el problema del artista y su quehacer en la tradición filosófica moderna occidental

La pregunta por la relación del artista y su obra fue fundamental para la modernidad filosófica europea, especialmente para los autores alemanes del siglo XIX. En la pregunta por tal relación se problematiza el quehacer del artista. A lo largo de esta centuria encontramos, por todos los países de Europa, artistas, poetas y filósofos interesados en tales problemas; en la tradición filosófica alemana moderna las estéticas de Schelling, Hegel, Hölderlin y Nietzsche lo abordan de manera magistral. Para ellos, el artista se relaciona con una visión total del mundo y ocupa un papel indispensable en él.⁵ Saber decir el mundo, nombrarlo como si fuera la primera vez y encontrar en él lo sustancial (lo significativo, lo constituyente de nuestra existencia) hace del artista un miembro importantísimo dentro de lo real. El poeta da cuenta de nuestra condición en el universo. Los autores alemanes ya mencionados interpretaron –de manera correcta, según me parece– en esta clave la poesía trágica griega.⁶



Portada de Alberto T. Arai, *Ensayo de valoración de las artes plásticas en México* (1953)

Por ejemplo, en *Edipo de Sófocles* o *Las bacantes de Eurípides* se representa el dominio total que el destino (*avavkn*) tiene sobre la existencia humana.⁷ Edipo, aun a pesar de su sabiduría y fuerza física (ambos aspectos importantes para la adquisición de la virtud, según el pueblo griego), desposa a su madre. Penteo, en *Las bacantes*, por su desmesura (*hybris*, *ὕβρις*) termina siendo asesinado por Ágave, su madre. No importa lo que hagan los humanos: sobre ellos pesa la fatalidad de su destino. Esta concepción fatídica de la existencia humana constituye, en la obra de Eurípides o Sófocles, un elemento dramático y trágico que dota de sensibilidad y carga emocional a sus tragedias. El destino, como algo fatal –inevitable muy a pesar de la libertad humana–, subyace en el fondo del pensamiento griego antiguo.

A la faceta metafísica –o mitológica– que hemos expuesto habría que añadir una de carácter político y crítico (que también se da en la Alemania del siglo XIX).⁸ El poeta y el artista pueden pronunciarse acerca de su momento histórico y adoptar una postura crítica. En estos casos, la poesía se presenta como palabra crítica de su tiempo: la función de la poesía –y del arte en general– no se resume en un decir de lo real y de la verdad, sino que se extiende a ser una palabra cargada de crítica. Al respecto podemos recordar *Las desventuras del joven Werther*, de Goethe. Ante el afrancesamiento de la vida de los pueblos alemanes –afrancesamiento traducido en pompa, recato y lujo: en resumen, una manera artificial de la vida, donde la gente se comporta más como maniqués y máquinas que como humanos–, el personaje de esta novela se opone con su personalidad, su forma de vida, su pensamiento y hasta con su muerte a la clase social “refinada” de su época.⁹ Esta misma crítica la encontramos, entre muchas otras obras (como

“El hombre de arena” de E. T. A. Hoffmann), en *Roma* de Nikolai Gogol. En ella, Gogol, citando a Alfieri, enuncia la crítica a la falsa sociedad que nace en las cortes ilustradas francesas:

Tutto fanno, nulla sanno,
Tutto sanno, nulla fanno;
Gira volta son Francesi,
Più gli pesi, men ti danno.¹⁰

Teoría sobre el artista de Alberto T. Arai

Sirva lo dicho como una introducción breve al problema del artista en la literatura y la filosofía. Asimismo, este breve recorrido nos ayudará a entender de mejor manera la reflexión de Alberto Arai sobre el artista y el arte.

Al iniciar la investigación necesaria para la realización de este ensayo me encontré, principalmente, con dos problemas. El primero de ellos fue la dificultad de acceder a los textos de Alberto Arai. Muchos de ellos se hallan dispersos ante la falta de una compilación que reúna sus escritos. Algunos de ellos fueron publicados como ensayos en las revistas *Letras de México* o *Arquitectura México*; otros, de mayor extensión, como *La técnica literaria del Quijote*, fueron publicados por la Compañía Linotipográfica Chiapaneca durante la década de los cuarenta pero, a pesar del tiempo, no han llegado a reeditarse y reimprimirse. Una vez que conseguí algunos textos de Arai,¹¹ durante su lectura se me presentó el segundo problema. En sus escritos filosóficos encontramos en realidad pocas referencias a libros de esta disciplina, lo cual resulta problemático al momento de querer ubicar su pensamiento en la tradición filosófica, la cual recorre aproximadamente 2 500 años –desde la Antigüedad griega hasta nuestros días.

En un trabajo filosófico serio se puede hablar desde distintas perspectivas, por ejemplo, ya sea desde el marxismo o la fenomenología. Hablar desde tal o cual enfoque nos posibilita servirnos de sus metodologías y sus conceptos. Asimismo, cuando un filósofo o pensador se inserta en una tradición específica –digamos, el idealismo alemán, tradición filosófica iniciada con Fichte y continuada por Schelling y Hegel– hereda ciertas problemáticas. De ahí el interés por ubicar a Alberto Arai dentro de alguna corriente filosófica en específico. Sin embargo, aunque fundó la Unión de Arquitectos Socialistas no he encontrado en su obra escrita referencias a Karl Marx; si acaso, hay referencias a E. Husserl y Kant (no muy claras) en *Voluntad cinematográfica*, a M. Heidegger en “La metafísica de Heidegger” y otra más a Samuel Ramos en “Samuel Ramos y la filosofía.”

Por ello, este ensayo, más que una exposición del pensamiento de Arai, es también un esfuerzo por insertarlo en la tradición filosófica moderna. Mediante el tema del artista en textos específicos, su pensamiento se integra a una reflexión filosófica que en Occidente se ha hecho desde la Antigüedad griega y ha recorrido cada época histórica del pensamiento filosófico. Con esto esperamos exhibir una visión del Arai filósofo que, sin duda, no se aleja del Arai arquitecto.

Para él, el genio es el productor del estilo artístico peculiar de una personalidad, de una época o de alguna región.¹² Tal genio no tiene un sentido metafísico como en Platón. Para Arai el genio artístico no se da en función de una inspiración divina, sino en función del sentimiento estético propio del artista. Este sentimiento late dentro de cada artista o poeta y a partir de

él, el artista configura una visión propia de una realidad común. Un árbol que es visto por una multiplicidad de personas es el mismo árbol: aunque un individuo lo vea desde una perspectiva y otro individuo desde otra, estamos seguros de que ese árbol es el mismo que vemos todos. Con sus ramas torcidas y sus flores violetas que brotan en primavera, el árbol, dentro de una objetividad cotidiana, es la misma jacaranda que florece cada año. Pero este sentido de objetividad cotidiana se quiebra cuando el artista introduce su propia visión del mundo. Podemos decir que el artista no vive objetivamente su mundo sino subjetivamente: No le importa lo que la jacaranda sea para *todos* sino lo que es para *sí*: la jacaranda puede ser el lugar de un encuentro amoroso; en su continuo florecer, muestra de la fuente inagotable de la vida; incluso, el lugar de un suicidio. Depende del sentimiento estético del artista la visión que él mismo habrá de tener de su mundo; es, en palabras de Arai, el “enfoque personal y diferenciado que dirige el genio a su realidad circundante.”¹³ Así pues, para Arai el arte brota de la interioridad del artista, quien no se dirige a la realidad objetiva para intentar reproducirla tal como es, sino que, en un regreso a sí mismo, ve el mundo desde sí y lo configura desde él y conforme a su visión.

Este artista, con visión única —pues es suya, es lo que él es—, da su propia regla al mundo: artista y poeta configuran el mundo objetivo (el mundo de todos) a su gusto para así lograr una realidad inédita por su unicidad. A esta configuración Arai le da el nombre de planeación, en la cual el artista debe lograr la compenetración orgánica entre dos mundos: el de su imaginación —o sentimiento estético— y la realidad.¹⁴ ¿Cómo lograr que aquello que está sólo como pensamiento —como algo meramente ideal— pueda adquirir una realidad concreta? Cada persona accede a sus pensamientos y sentimientos de manera inmediata, pero para expresarlos precisa de un soporte, ya sea la palabra, la escritura o incluso el cuerpo. Gracias a los soportes objetivos —es decir, materialidades tales como el grafito de un lápiz en la hoja de papel, un bloque de piedra o un pedazo de lienzo, incluso la inmaterialidad del lenguaje— el pensamiento se hace *real* en cuanto materialidad. En la compenetración de ambos elementos (el sentimiento estético del artista y la base material de su arte) se juega la planeación artística. Con ésta y el trabajo manual, el artista (o poeta) atraviesa la realidad; trabajar en ella (sobre una base material) no la deja intacta, tal cual estaba antes de su intervención: ahora, a través de la misma materialidad re-configurada, se trasluce el sentimiento estético del artista. Lo material deja su ser cotidiano —por decirlo de una manera— y se revivifica: con el trabajo artístico, lo material consigue, en su ser inerte (inmóvil, callado) lograrse como un ser vivo, autónomo. La obra de arte aparece como un ser orgánico: en su inmovilidad se juegan múltiples sentimientos y perspectivas, pues desde la obra de arte algo habla y se mueve, el artista. Pasa lo que en la Danza del Plumero del pueblo zoque de Chiapas:¹⁵ lo muerto, por el arte, es llevado a la luz de la vigilia.

Hasta aquí hemos esbozado la relación artista-arte en tanto producción (cómo el artista produce una obra artística). Ahora creemos necesaria una consideración sobre qué constituye al arte como arte. Para Arai, una obra de arte se constituye en función de su unicidad y de la belleza contenida. Desde un intento de teoría de los valores, Arai piensa la belleza como un valor cultural¹⁶ al que el humano tiende, en tanto ser racional. Hay, digamos, un progreso artístico emparejado a un progreso histórico. Cada obra de arte particular contiene una parte de la idealidad de la belleza —como modelo

aspiracional—; sin embargo, nunca acaba de contenerla del todo. Asimismo, el carácter de originalidad de una obra de arte conforma su valor: lo valioso en el arte es lo diferencial.¹⁷

El *Ensayo de valoración de las artes plásticas en México* parece dividirse en dos partes que tienen sentido por sí solas. Del apartado uno al diez, el ensayo se dedica a abordar el problema arte-artista y construir una teoría de la valoración. Este estudio es especulativo y reflexivo. Sin embargo, del apartado 11 al 25, Arai se dedica a una tarea histórica, no por ello menos filosófica.

En esta segunda parte se desarrolla un breve análisis del siglo XIX mexicano para dar cuenta del arte plástico de la primera mitad del siglo siguiente. Según Arai la plástica decimonónica en México se hallaba estancada entre el neoclasicismo francés (en arquitectura, y representado principalmente por Tolsá y Eduardo Francisco Tresguerras) y el naturalismo y academicismo (en pintura, representado principalmente por José María Velasco).¹⁸ Por este hecho, arte y artista no pudieron arraigarse plenamente en las inquietudes artísticas de nuestra nación, pues las formas expresivas facilitadas por el neoclásico y el naturalismo no eran suficientes para poder expresar los sentimientos estéticos de una nación entera.¹⁹ Para poder plasmarlos en la objetividad, es decir, para que estos sentimientos no figuraran sólo subjetivamente y pudieran constituirse en realidades concretas en un mundo material (como obras de arte), era preciso una nueva planeación: es decir, idear una manera de reconfiguración de la realidad.

¿Cómo es posible la invención de una nueva planeación? Hasta ahora tenemos un esquema general de la creación artística: sentimiento estético-planeación-obra de arte. Para la configuración de una nueva planeación tenemos que remitirnos al estadio inmediatamente anterior: el sentimiento estético. El artista o poeta, como hemos dicho más arriba, parte de un sentimiento estético particular a partir del cual elabora su visión del mundo, a la vez que determina la planeación para una reconfiguración de la realidad en obra de arte. Pero detengámonos un poco. Los sentimientos que fluyen en nuestros pechos son a veces tan confusos que ni siquiera nosotros mismos llegamos a saber qué es aquello que sentimos. Al respecto podemos citar el *Carmen* 85 de Cayo Valerio Catulo:

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.

Nescio, sed fieri sentio et excrucior.²⁰

Este poema lírico da cuenta de lo contradictorio de nuestros sentimientos: amor y odio en un mismo pecho, sucediéndose y confundiéndose. ¿Qué debe hacer el artista? Desde la confusión, éste no podría hacer absolutamente nada, pues, ¿cómo concretar aquel sentimiento estético que se encuentra difuso dentro de él? De sentimiento estético tal, sólo saldría algo heterogéneo, indeterminado, informe.

Para Alberto Arai, a través de la técnica es posible lograr una diferencia de estilos dentro de obras de arte o corrientes artísticas.²¹ El autor no se refiere a una técnica material artística específica (modos de usar los soportes materiales del arte), sino más bien a una técnica aplicable al ánimo y sentimiento del productor. El artista debe diferenciar dentro de sí aquello que es el motivo de su obra de arte, es decir, debe distinguir en su interior los diversos sentimientos artísticos: “Por técnica, hay que entender el proceso de elaboración

y selección de las mejores fuerzas extraídas de ese vasto manojito de apetitos y aspiraciones heterogéneas que se hallan confundidos en el alma del artista.²²

Los creadores mexicanos del siglo xx²³ tuvieron que elaborar un nuevo estilo (derivado de una técnica selectiva de sus emociones) para poder dar cuenta de su contexto. Para Arai, el muralismo consiguió expresar “la tragedia de un pueblo que aspiraba a realizar en su patria la idea de humanidad”²⁴ gracias a la reorganización de los materiales que los participantes de este movimiento hicieron para lograr sus obras, así como para captar las inquietudes artísticas de la nación. Tales inquietudes artísticas nos vienen, según Arai, de lo que empíricamente somos y lo que idealmente pretendemos ser. En una reflexión poco crítica y hasta peligrosa, menciona que el ser mexicano involucra dos factores que nos conforman como pueblo histórico:

Uno, que se refiere al pueblo como sujeto de los acontecimientos históricos, que aspira a progresar en su vida social y cultural, pero que va cargado de una pesada tradición indígena y colonial; y otro, que es el segundo factor que, como complemento del primero, se refiere a aquellos principios encarnados en la vida europea que hubimos de escoger voluntariamente como objeto y meta de nuestros afanes.²⁵

El primer factor, al menos, se presenta en el arte del muralismo: su fuerza agresiva y arrolladora deriva de nuestro pasado indígena y colonial.

En este repaso general de las reflexiones estéticas del arquitecto Arai, basten por el momento dos comentarios al margen. En las obras citadas, el autor se ha tomado muchas licencias. La más liviana, me parece, es el que no cite obras filosóficas relevantes para el tema (por ejemplo, que el arte no tiene regla es algo ya presente en la *Poética* de Aristóteles). Por otro lado, el *Ensayo de valoración de las artes plásticas en México* fue escrito en 1953 y, aun así, resulta poco crítico el que nuestro autor hable de manera tan poco clara sobre el progreso. Resulta aún más peligroso que utilice como ejemplo del desarrollo civilizatorio al continente europeo, el mismo que apenas años anteriores al *Ensayo* había sido protagonista de la Segunda Guerra Mundial.

Notas

1. Otra obra de Arai es la casa club de la Asociación México Japonesa, en la Ciudad de México.
2. Francisco Santos Zertuche, “Sentimiento estético y cultural nacional. Alberto T. Arai: La búsqueda entre modernidad y nacionalismo,” *Fuentes humanísticas* 17(31) (2005): 61-66.
3. Alberto Arai, *La técnica literaria del Quijote* (Tuxtla Gutiérrez: Compañía Linotipográfica Chiapaneca, 1947), 7.
4. Sigmund Freud, “Dostoiévski y el parricidio”, en *Sigmund Freud. Obras completas, volumen XXI* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976): 171-191.
5. Resulta curioso que todos los autores alemanes del siglo XIX consideren al artista como fundamental en la constitución del cosmos, noción sostenida en que él no sólo considera la vida humana, en tanto que busca encontrar lo fundamental en la existencia de la totalidad de lo real. Por poner un ejemplo, recordemos a F.W.J. Schelling en su *Filosofía del arte (Philosophie der Kunst)*, donde equipara la filosofía (en tanto que científica y sistemática) con la poesía y el arte en lo que respecta a su contenido de verdad: ambas tratan de representar la verdad del mundo desde sus posibilidades (la filosofía a través del concepto y el discurso filosófico y el arte desde sus capacidades representativas). Así pues, el papel del filósofo y el artista es el mismo: investigar y decir la verdad del mundo. Friedrich Schelling, *Filosofía del arte* (Madrid: Tecnos, 2006).

6. Recordemos, por ejemplo, el designio trágico que Nietzsche anota en su *Nacimiento de la tragedia*: Sileno, personaje mitológico de la antigüedad griega que acompañaba a Dioniso, dios del vino, enuncia al rey Midas la siguiente sentencia: “Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es, para ti, morir pronto”. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (Madrid: Alianza Editorial, 1978), 52.
7. Eurípides, *Tragedias III* (Madrid: Gredos, 1979), 347-409.
8. Por cuestiones de espacio, me refiero únicamente a la tradición alemana. Sin embargo, podemos recordar a poetas del romanticismo inglés, como Lord Byron, Percy B. Shelly o John Keats, o de la literatura moderna rusa, Dostoiévski, Nikolai Gogól, Lev Tolstói, quienes reflexionaron suficientemente sobre esto. Recomendamos al lector interesado: Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1954); Goncal Mayos Solsona, *Ilustración y romanticismo* (Barcelona: Herder, 2004).
9. Johann Wolfgang von Goethe, *Las desventuras del joven Werther* (Madrid: Cátedra, 2013).
10. “Todo hacen, nada saben,/ todos saben, nada hacen;/son volubles los franceses,/ cuanto más los pesas, menos te dan.” Selma Ancira (comp.), *Paisaje caprichoso de la literatura rusa* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 66.
11. Pude acceder a los textos gracias al servicio social que realicé para la publicación de Elisa Drago Quaglia (comp.), *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, en proceso).
12. Alberto Arai, *Ensayo de valoración de las artes plásticas en México* (México: s. e., 1953), 5.
13. Alberto Arai, *Ensayo...*, 6.
14. Alberto Arai, *Ensayo...*, 6.
15. Alberto Arai, *La técnica literaria...*, 3.
16. Alberto Arai, *Ensayo...*, 3. Es importante tener en cuenta la definición que nos da Arai sobre qué es un valor cultural: “A nuestro entender, la vida humana y la cultura producida por ella tienen determinados fines supremos a donde van dirigidos los pasos de la conducta de cada individuo y de toda la humanidad.”
17. Alberto Arai, *Ensayo...*, 7 y 8. Para Arai, la belleza se basa en “la originalidad o la novedad de una creación artística, [pues] ella fue concebida en la mente y [está] plasmada en la materia deliberadamente desconectada de los resultados de otras creaciones anteriores o coetáneas.”
18. Alberto Arai, *Ensayo...*, 12 y 17. En estos apartados el autor denuncia el academicismo (en tanto que formas artísticas estereotipadas) predominante en el arte y en la arquitectura de nuestro país durante el siglo XIX: “Academicismo (sic) quiere decir predominio de formas estereotipadas disfrazadas de realismo naturalista.”
19. Alberto Arai, *Ensayo...*, 12 y 17.
20. “Odio y amo. Quizás te preguntes por qué hago esto./ No lo sé, pero siento que así ocurre y me torturo.”
21. Alberto Arai, *La técnica literaria...*, 7.
22. Alberto Arai, *La técnica literaria...*, 7.
23. Alberto Arai, *Ensayo...*, 16. Arai considera principalmente al movimiento muralista mexicano como una irrupción violenta a la vez que heroica de un arte puramente mexicano.
24. Alberto Arai, *Ensayo...*, 17.
25. Alberto Arai, *Ensayo...*, 19.

Juan Carlos Juárez Espinosa
 Estudiante de la licenciatura en Filosofía
 Facultad de Filosofía y Letras
 Universidad Nacional Autónoma de México
 ✉ juancarlosjuarez@hotmail.com