



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN HUMANIDADES

“EL ARQUITECTO-FILÓSOFO ALBERTO ARAI EN MÉXICO. UNA HISTORIA INTELLECTUAL (1933-1959)”.

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN HUMANIDADES (HISTORIA)

PRESENTA:

MTRO. ANDRES ABRAHAM GUTIERREZ CORRALES

MATRÍCULA: 2173800909

ORCID: 0000-0001-6597-0559

CORREO ELECTRÓNICO: andres0_16@hotmail.com y andresgtz8602@gmail.com

DIRECTOR DE TESIS:

DR. GEORG LEIDENBERGER

JURADO:

PRESIDENTE: DR. GEORG LEIDENBERGER

SECRETARIA: DRA. MARIA DE LOURDES DIAZ HERNANDEZ

VOCAL: DR. AIMER GRANADOS GARCIA

IZTAPALAPA, CIUDAD DE MÉXICO, A 13 DE MARZO DE 2026

El arquitecto-filósofo Alberto Arai en México.
Una historia intelectual (1933-1959)

Agradecimientos:

Son tantas las personas, círculos, espacios e instituciones que, directa o indirectamente, me han acompañado en este largo transitar. En este breve espacio, intento enlistar, con palabras de profundo significado, mi gratitud y reconocimiento a quienes contribuyeron a la materialización de este proyecto.

Agradezco a la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, por haberme brindado un espacio para la realización de mis estudios de posgrado. Sus instalaciones fueron la sede de seminarios y eventos académicos que enriquecieron mi formación. Hago extensivo mi agradecimiento a su personal académico y administrativo.

Reconozco y agradezco profundamente al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), actualmente Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI), por su financiamiento, sin el cual la realización de esta tesis no habría sido posible.

Deseo expresar mi más sincera gratitud al director de esta tesis, el Dr. Georg Leidenberger, quien, desde el principio, depositó su confianza en una propuesta entonces en ciernes. Su labor de seguimiento y orientación fue crucial para encauzar este proyecto hasta verlo concretado. Su acompañamiento y apoyo constantes hicieron posible esta investigación.

Un agradecimiento especial a los lectores de este comité, el Dr. Aimer Granados García y la Dra. María Lourdes Díaz Hernández. A través del diálogo, sus orientaciones, aportaciones y dirección fueron fundamentales para dar forma a esta investigación.

Mi gratitud también para Taro Arai, hijo de Alberto T. Arai, quien ha realizado notables esfuerzos por difundir la obra de su padre. Su disposición al diálogo y su amable seguimiento epistolar contribuyeron significativamente a la elaboración de esta tesis, abriendo caminos en el proceso de investigación. Humildemente, espero que este trabajo se sume a la loable empresa de rescatar los estudios sobre la obra de su padre.

Un cálido agradecimiento a todas aquellas personas que mostraron interés en esta propuesta desde el inicio de esta odisea, como Elisa Drago Quaglia, Marta Olivares Correa, Ramón Vargas Salguero (†), entre otras y otros. Sus preguntas, sugerencias y apreciaciones,

fruto de su experiencia y generosidad intelectual, no solo enriquecieron el desarrollo de la investigación, sino que le dieron nuevo rumbo a este viaje repleto de peripecias.

Gracias al Seminario de Historia Moderna de la Arquitectura del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, presidido por el Dr. Enrique X. de Anda, así como a sus diversos integrantes. El diálogo sostenido en este espacio fue fundamental para el desarrollo de esta tesis.

Un especial agradecimiento a las instituciones que me proporcionaron valioso material de apoyo a través de sus archivos, fondos y repositorios: el Archivo General de la Nación; el Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México; el Archivo de Arquitectos Mexicanos (AAM); el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) del Instituto Nacional de Bellas Artes; y la Hemeroteca Nacional de México (HNM) de la UNAM.

Asimismo, agradezco a las diversas bibliotecas consultadas y a su personal: la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México; la Biblioteca Ernesto de la Torre del Villar del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora; la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público; la Biblioteca Vicente Lombardo Toledano de la Universidad Obrera de México; la Biblioteca Carlos Obregón Santacilia del Instituto Nacional de Bellas Artes; la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes; y, de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras y la Biblioteca Lino Picaseño de la Facultad de Arquitectura.

Todo mi aprecio y gratitud a mis compañeros del posgrado: Alexis González, Andrés Muñoz y Gabriel Macías. Su mutuo acompañamiento y la convivencia colectiva hicieron más llevadero el proceso de escritura de esta tesis y la vida misma.

Agradezco a mis familiares y amigos, quienes desde la distancia me brindaron empatía, apoyo, contención y amor. A mi compañera, Jessi, por su apoyo y compañía incondicionales, siendo un pilar fundamental en los buenos y no tan buenos momentos.

A todas y cada una de las personas que formaron parte de este proceso, a quienes me brindaron su apoyo, contención y palabras de aliento.

¡Gracias!

Índice

Introducción	10
<i>Primera parte</i>	38
<i>Los albores de un pensador: la simiente de sus propuestas teóricas</i>	38
<i>Capítulo 1</i>	38
<i>Un arquitecto en ciernes: la formación de Arai como arquitecto y el germen de sus primeras propuestas</i>	38
1.1 Introducción	38
1.2 La formación de Alberto Arai: Ideología, política y arquitectura en el contexto cardenista	40
1.3 La recepción del racionalismo en México. El caso de Alberto Arai durante sus años en formación	49
1.4 Círculos, agrupaciones y espacios de enunciación	57
1.5 La influencia del racional-funcionalismo en la obra del de Arai	62
1.6 Primeros indicios de una doctrina arquitectónica	70
1.7 Conclusiones	75
<i>Capítulo 2</i>	77
<i>El arquitecto filósofo: la formación de Arai como filósofo</i>	77
2.1 Introducción	77
2.2 Tabiques, ladrillos y piedras: análisis sobre las primeras publicaciones y el ambiente filosófico durante sus años de formación en la FFyL	78
2.3 “Una de cal por las que van de arena”. Entre el neokantismo y el eclecticismo controlado	86
2.4 Una propuesta filosófica ante una crisis de pensamiento. América como el nuevo polo cultural	93
2.5 Un <i>corpus</i> intelectual temprano: las primeras nociones filosóficas en las obras de Alberto Arai	102
2.6 Conclusiones	115
<i>Capítulo 3</i>	118
<i>El reivindicador del funcionalismo: la técnica como eje unificador de lo social</i>	118
3.1 Introducción	118
3.2 Una filosofía de la técnica como eje vertebrador de la Nueva Arquitectura	120

3.3 El nuevo sujeto técnico.....	139
3.4 La Ciudad Obrera y la Doctrina Socialista de la Arquitectura	147
3.5 Conclusiones	159
<i>Segunda parte.....</i>	162
<i>Encuentro con lo vernáculo, el paisaje y la tradición: los peldaños, columnas y pilares de una propuesta teórico-práctica</i>	162
<i>Capítulo 4.....</i>	162
<i>El interregionalista: un encuentro con lo vernáculo y la tradición</i>	162
4.1 Introducción.....	162
4.2 El reconocimiento por los “otros” Méxicos.....	163
4.3 La transición de Arai hacia el regionalismo arquitectónico	175
4.4 La propuesta regional-cosmopolita de Arai.....	189
4.5 Conclusiones	199
<i>Capítulo 5.....</i>	202
<i>Prehispanismo, arquitectura y paisaje: el legado de Bonampak y el encuentro con un sentimiento estético (el caso de los Frontones de Ciudad Universitaria)</i>	202
5.1 Introducción.....	202
5.2 “Descubrimiento” y expedición a Bonampak: el reconocimiento de lo prehispánico y lo vernáculo.....	204
5.3 El impacto de la expedición en el <i>corpus</i> intelectual de Arai: la experiencia estética maya y la incorporación del paisaje natural.....	216
5.4 Crisis y reagrupamiento de las artes: Arai y la integración plástica	229
5.5 Los frontones y Ciudad Universitaria	243
5.6 Conclusiones	259
<i>Tercera parte</i>	263
<i>La divulgación y promoción de la arquitectura: fachada y escaparate de una novedosa propuesta..</i>	263
<i>Capítulo 6.....</i>	263
<i>El arquitecto divulgador: Arai en la dirección del Departamento de Arquitectura.....</i>	263
6.1 Introducción.....	263
6.2 La creación del INBA y el Departamento de Arquitectura	265
6.3 La llegada de Arai al INBA	273
6.4 Trazando con plano y palabras. La labor divulgadora de Arai.....	280
6.5 La labor divulgadora de Arai y la búsqueda de una doctrina arquitectónica	298
6.6 Conclusiones	304

7. Consideraciones finales	307
8. Fuentes consultadas	317
8.1 Acervos consultados	317
8.2 Bibliotecas	317
8.3 Publicaciones periódicas	318
8.4 Hemerografía, libros u obras sin autor	319
8.5 Compendios, memorias, informes y catálogos	319
8.6 Bibliografía	320

Índice de imágenes e ilustraciones:

Imagen 1: “La familia Arai recién llegada de España”.....	41
Imagen 2: Revista <i>Taller</i> , núm.1 (1938).....	45
Imagen 3: <i>L’ Art Décoratif D’aujourd’ hui</i> , núm. 10 (1933).....	53
Imagen 4: <i>L’ Art Décoratif D’aujourd’ hui</i> , núm. 10 (1933).....	54
Imagen 5: “Los edificios sociales de la CTM”. <i>Arquitectura y Decoración</i> , núm. 17 (1939).....	64
Imagen 6: Perspectiva axonométrica de los edificios CTM.....	66
Imagen 7: Portada de <i>Ensayo de valoración de las artes plásticas en México</i> (1953).....	114
Imagen 8: Portada de la edición facsimilar de <i>La Nueva Arquitectura y la Técnica</i>	127
Imagen 9: Esquema explicativo del proyecto con referencia a algunas de las técnicas implementadas.....	137
Imagen 10: Portada de <i>La raíz humana de la distribución arquitectónica</i> (México: Ediciones Mexicanas, 1950).....	139
Imagen 11: Manifiesto de la clase trabajadora.....	140
Imagen 12: Habitación del viejo sujeto técnico e Imagen 13: Habitación del nuevo sujeto técnico.....	143
Imagen 14: Diagrama comparativo entre un proyecto técnico arquitectónico y uno arquitectónico: máquina de vapor y estación de ferrocarril.....	146
Imagen 15: Mapa de la Ciudad Obrera.....	149
Imagen 16: Esquema distributivo de la Ciudad Obrera.....	149
Imagen 17: Proyecto de zonificación. “Proyecto de la Ciudad Obrera de México”.....	150
Imagen 18: Anteproyecto de Alberto Arai, Hospital de La Raza, tercer lugar.....	169
Imagen 19: Anteproyecto de Alberto Arai, Hospital de La Raza, tercer lugar.....	169
Imagen 20: Fachada y planta general del Centro escolar en Cintalapa.....	171
Imagen 21: Detalle exterior de la fachada del Centro escolar en Cintalapa.....	172
Imagen 22: Proyecto de aula desmontable. La construcción de escuelas en el estado de Chiapas.....	173
Ilustración 23: Portada de “Conocerse para mejorarse”. <i>Espacios</i> , núm. 29 (1956).....	180
Imagen 24: Esbozo de pre-proyecto de la casa campesina.....	184
Imagen 25: Tipo de casa rural en la cuenca del río Papaloapan, Veracruz.....	186
Imagen 26: Proyecto genérico de vivienda, presentada en “El mejoramiento de la casa campesina” (1949).....	186
Imagen 27: Proyecto Centro Regional de Vacaciones de Montebello, Chiapas (1954).....	191
Imagen 28: Sistemas de amarres. Proyecto Centro Regional de Vacaciones de Montebello, Chiapas (1954).....	192
Imagen 29: Proyecto arquitectónico para la habitación popular. Estudio socioeconómico de la familia mexicana.....	193
Imagen 30: Proyecto arquitectónico para la habitación popular.....	195
Imagen 31: Edificio de la Asociación México-Japonesa, Col. Las Águilas.....	196
Imagen 32: Fachada de la Asociación México-Japonesa.....	197
Imagen 33: Arai dando instrucciones en la obra de la Asociación México-Japonesa (1957).....	197

Imagen 34: Interior de la Asociación México-Japonesa.	198
Imagen 35: Escena de sometimiento y sacrificio de los cautivos frente a los vencedores. Cuarto 2, templo de las pinturas de Bonampak.....	205
Imagen 36: Giles Healy y Carranza [Cayum]. “Maya murals. Great Discovery sheds light on culture of ancient race”	205
Imagen 37: Reunión de los miembros de la expedición organizada por el INBA (1949).....	206
Imagen 38: Carlos Margain, Luis Lara Pardo, Julio Prieto, Manuel Álvarez Bravo, José Puig, Fernando Gamboa, Andrés Sánchez Flores y Alberto Arai. Chiapas, 1949).	207
Imagen 39: Franco Lázaro Gómez y Alberto Arai midiendo una de las puertas del templo de las pinturas.....	208
Imagen 40: Campamento El Cedro.	209
Imagen 41: Situación geográfica de Bonampak. Alberto Arai,.....	210
Imagen 42: Carlos Frey y el grabador chiapaneco Franco Lázaro Gómez.	211
Imagen 43: Portada de <i>La arquitectura de Bonampak. Viaje a las ruinas de Bonampak</i> (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960).	213
Imagen 44: Ballet de Bonampak en Bellas Artes (1952).	213
Imagen 45: Ballet de Bonampak en Bellas Artes (1952).	213
Imagen 46: Arai, acompañado por una joven lacandona..	215
Imagen 47: Seminario de Estética de la FFyL, UNAM.	220
Ilustración 48: “La plasticidad de las formas arquitectónicas mayas”	226
Imagen 49: Plano del conjunto de Ciudad Universitaria.....	244
Imagen 50: Panorámica del conjunto de Frontones. Perspectiva del interior.	245
Imagen 51: Panorámica del exterior (talud). Fotografía de Juan Guzmán (1952).	245
Imagen 52: Carlos Lazo de pie ante el Frontón el día 3 de mayo, día de la Santa Cruz.	246
Imagen 53: Vista aérea del conjunto de los cuatro Frontones abiertos, el gimnasio y frontón cerrado	246
Imagen 54: Volumen principal de los Frontones, la Chistera, Frontón cerrado.....	254
Imagen 55: Montículo de roca volcánica en el Pedregal.....	256
Imagen 56: Frontones en Ciudad Universitaria.....	257
Imagen 57: Alberto Arai presentando el Ciclo de Conferencias en el INBA, 1954.....	285
Imagen 58: Propaganda de la conferencia de Francisco de la Maza, “El Barroco Mexicano”. Palacio de Bellas Artes (1954).....	288
Imagen 59: Diego Rivera en Bellas Artes, Alberto Arai y su cuñado, Alberto Prado M.	289
Imagen 60: Catálogo de la exposición <i>4000 años de arquitectura en México</i>	293

Índice de Tablas:

Tabla 1: Calendario del Ciclo de conferencias de 1954, “Ideas actuales de los arquitectos mexicanos”	286
---	-----

Introducción

El problema de investigación y las preguntas iniciales

¿Es posible aproximarse al ideario cultural de una época a partir del pensamiento de un sujeto? Asimismo, ¿se puede comprender el ideario arquitectónico de una época a partir de los escritos de un sujeto? Las posibles respuestas a estas preguntas han sido unos de los ejes estructuradores que han impulsado la presente tesis. En ese sentido, la forma en la cual se ha articulado esta investigación ha sido a partir de situar la producción intelectual de Alberto Arai como objeto de estudio, en correlación con el ideario arquitectónico y el ambiente político-cultural de su época.

¿Quién fue Alberto Arai? Fue un joven arquitecto, teórico, escritor y pensador mexicano de ascendencia japonesa que figuró en el ambiente cultural mexicano entre la década de los treinta y los cincuenta del siglo XX. Aunque vivió apenas cuarenta y cuatro años, entre su etapa como estudiante y su labor como profesionalista llegó a publicar más de un centenar de textos. Ha sido más su obra escrita que obra arquitectónica construida o proyectada, lo que delata la intensidad de su producción intelectual.

Pero ¿cuál ha sido la propuesta de Arai? O ¿en qué consiste su *corpus* intelectual? ¿Por qué llamarle *corpus* intelectual a su obra? La noción de *corpus* hace referencia al conjunto de escritos de un autor, mientras que el adjetivo o connotación de “intelectual” refiere a la cualidad relacionada con la acción del estudio y reflexión crítica sobre la cultura, la sociedad y las producciones humanas en general, teniendo como intención la declaración de sus ideas con la pretensión de incidir sobre su realidad, y alcanzando cierto estatus entre la opinión pública. En ese sentido, considero que la obra de Alberto Arai, y por ende su propuesta teórica, contiene estas cualidades, significaciones y propósitos.

Respecto al *corpus* intelectual de Arai, existen algunos aspectos sobre su forma de pensar, esquematizar y concebir el mundo. Sus escritos, pese a sus extensión y variedad, son en su mayoría concebidos desde el género del ensayo y desde una diversidad de temáticas (teoría arquitectónica, filosofía, crítica del arte, estética, etcétera), preponderan entre arquitectura y filosofía, como un movimiento pendular. Sin embargo, está presente en la mayoría de sus textos el pensamiento filosófico, pues a partir de éste estructura sus reflexiones.

El haber estudiado dos carreras: filosofía y arquitectura, así como el frecuentar determinados círculos de sociabilidad y espacios de enunciación, le brindaron un particular punto de vista sobre los temas en los cuales se interesó. La manera en la cual llegó a concebir la arquitectura, el arte y la estética fue desde la filosofía, en particular desde la filosofía de la cultura. Entendida ésta como un enfoque más que una disciplina, aunque, dejando claro que su objeto de estudio fue la cultura en un sentido amplio, ya sea como acción expresiva o simbólica, tanto en la experiencia cotidiana, como en el devenir social o la concreción del mundo. Siendo una propuesta que no sólo describe, explica o interpreta su objeto de estudio, sino que también le crítica, valora y comprende. Con una base crítica proveniente de la tradición kantiana, misma que busca alcanzar los límites de su razón, es decir conocer la esencia última del objeto estudiado; su valoración desde la tradición axiológica y la teoría de los valores, así como su comprensión desde el enfoque hermenéutico.¹

En Arai, el uso de la filosofía de la cultura se caracterizó por ser un enfoque totalizador, en función de unificar las producciones culturales del ser humano: “en el plano general de la cultura, es indudable que es la filosofía, la ciencia de las ciencias, la disciplina coordinadora por excelencia de todo conocimiento, de toda teoría y de toda acción, puesto que en ella han brotado siempre las grandes concepciones de la vida”.² Esta visión de la filosofía como “disciplina global” gira en torno a la capacidad de dicha disciplina de estar presente en la concepción y reflexión acerca de cualquier fenómeno, a partir de una postura crítica y preguntas constantes.

Por otro lado, ¿cuál es la relación existente entre filosofía y arquitectura en su *corpus* intelectual? La arquitectura en Arai es un producto cultural, “un producto hecho por el hombre y puesto al servicio del hombre. Por eso la obra arquitectónica es un objeto humano”.³ En ese sentido, la forma en la cual concibe la arquitectura y teoría arquitectónica es desde la filosofía. Naturalmente, la filosofía llama a la reflexión, al diálogo constante y al

¹ En términos históricos, la filosofía de la cultura tiene una tradición arraigada en autores como Oswald Spengler, Max Scheler, Ernst Cassirer y José Ortega y Gasset. Mientras que en el caso mexicano está Samuel Ramos, quien abrió brecha a este tipo de enfoque con *El perfil del hombre y la cultura en México*. Mario Teodoro Ramírez, “Introducción”, en *Filosofía de la cultura en México*, coordinación de Mario Teodoro Ramírez (México: Plaza y Valdés, 2002), 20-21; Elsa Cecilia Frost, *Las categorías de la cultura mexicana* (México: Fondo de Cultura Económica, 2009).

² Alberto Arai, “La crisis cultural y el reagrupamiento de las artes”, *Espacios*, núm. 15 (1953).

³ Alberto Arai, “Regionalismo arquitectónico”, en *Materiales y procedimientos de construcción*, coordinación de Fernando Barbará Zetina (México: Herrero / Sociedad de Arquitectos Mexicanos / Colegio de Arquitectos de México, 1979), 25.

cuestionamiento, de ahí que desde su visión de arquitecto filósofo o filósofo arquitecto, apele por la escritura.

Sus escritos presentan oscilaciones de acorde con el tiempo en el que fueron emitidos. No necesariamente son peculiares, por el contrario, son emanados en consonancia con los diálogos y circunstancias de la época. Aunque en esta investigación sostengo el supuesto de que su intención por generar una doctrina arquitectónica, aspecto recurrente en sus escritos a lo largo del tiempo, sí le otorga cierta peculiaridad. La propuesta de Arai devela una crítica al pragmatismo dominante de la arquitectura moderna, así como el esfuerzo por sistematizar principios arquitectónicos, sumado al tema de la identidad arquitectónica, en un contexto en el que México vivía una tensión entre la modernización internacional y la búsqueda de una identidad nacional.

Estos últimos puntos conllevan a otros aspectos nodales de la presente investigación: ¿por qué y para qué escribió Alberto Arai? Inevitable sería no cuestionar los motivos y razones por las cuáles escribió, así como las intenciones que tuvo en el acto de comunicar a partir de la palabra escrita y hablada. Y considero un imperativo que el historiador responda en una investigación a tales cuestionamientos, aunque coexista en muchos casos el camino de la especulación, la obviedad o la literalidad. En el caso de Arai, supongo que éste sabía que lo hacía no sólo para su presente sino para la posteridad. Sostengo la idea que sus escritos tuvieron el propósito de coadyuvar en su intención por figurar en el medio, y no sólo un cometido intelectual. Ejemplo de ello, es la temprana necesidad por figurar en la palestra intelectual, tomando la tarima y disertando alguna conferencia, ya fuese en el medio de los artistas y escritores de la época, o bien, entre los urbanistas y arquitectos modernos.

Arai fue consciente del poder que tenía la escritura, y cómo ésta constituía un pilar para sostener su voz en el medio intelectual. La palabra escrita y hablada, o bien, el deslizamiento de la pluma y la zancada a la tarima fueron los ejercicios para hacer resonar su voz como intelectual, pues sus publicaciones le otorgaron la posibilidad de que sus ideas circularan. El significado que tuvo la escritura en Arai fue más allá de la obra arquitectónica proyectada y construida, confiriéndole mayor sentido de trascendencia, e incluso capaz de incidir y amalgamar su reputación a pesar de la poca obra construida. Publicar fue un asunto necesario, casi obligatorio, porque fue consciente de las capacidades del texto y la posibilidad

de transmitir valores y principios, que, en ocasiones, podían generar más impacto que la propia entrevista o la conferencia.

También, es necesario advertir el supuesto de que escribió por la necesidad que tiene cualquier pensador, la de sostener un diálogo abierto, ya fuese consigo mismo de manera utilitaria para la aclaración de ideas u organización de sus reflexiones, o bien, con el medio que circundó para la búsqueda de pensamiento. El diálogo ha sido el método primigenio de la filosofía occidental, desde Sócrates, seguido de Platón, posteriormente Aristóteles y hasta la actualidad. Arai incorporó este método durante toda su trayectoria vital, siendo la palabra escrita el medio para elaborar nuevas ideas, y con estas zanjando caminos hacia el pensamiento.

Los caminos zanjados por Arai revelan su contribución tanto a la cultura como a la historiografía: por un lado, coexiste en sus escritos la apuesta por sistematizar la disciplina arquitectónica ya fuese a partir de la generación de una doctrina arquitectónica propia, nacida de las necesidades sociales y/o emanada de los rasgos identitarios del pueblo mexicano. Y, por otro lado, su obra escrita es el reflejo de una época, leerla e interpretarla permite esbozar la forma en la cual se entendió el alma del pueblo mexicano durante una etapa histórica.

Con base en el ejercicio interpretativo, es posible deducir que, en términos de su persona, Arai hizo de su vida una filosofía de vida, es decir, formó parte de un proyecto al modo orteguiano, retomando aquella frase de “yo soy yo y mis circunstancias”. La frase está investida del contexto en el que el individuo se desenvuelve y por las circunstancias que le envuelven. Arai fue consciente de ello, pues no sólo enarboló este discurso, sino que lo llevó a cabo de manera pragmática.

Su circunstancia estuvo imbuida por la incursión de la arquitectura moderna en México. Durante su etapa formativa y al inicio de su etapa profesional, se adhirió a la corriente del funcionalismo social, una propuesta resignificada del movimiento racionalista en México. Durante ese periodo, perteneció a agrupaciones como la Unión de Arquitectos Socialistas (UAS), la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), posteriormente, se unió a círculos profesionistas como el Colegio de Arquitectos Mexicanos (CAM) y la Sociedad de Arquitectos de México (SAM). A partir de dichos espacios, fomentó el movimiento moderno.

El medio profesional en el que se desarrolló estuvo conformado de una generación que no sólo correspondía a una unidad vital, aquellos nacidos en las primeras dos décadas

del siglo XX, también les unió el acontecer social, el estilo de pensamiento y el espíritu de una época.⁴ Sujetos como Juan O’Gorman, Juan Legarreta, Enrique del Moral, Enrique Yáñez, Mario Pani, Carlos Lazo, Raúl Cacho, Enrique Guerrero, Augusto Pérez Palacios, Augusto Álvarez, Pedro Ramírez Vázquez, Manuel Ortiz Monasterio, Carlos Leduc, Mauricio Gómez Mayorga, Ramón Marcos, entre otros más.

¿Cuál fue el papel de Arai y relación con estos últimos? ¿Cuáles fueron sus puntos de encuentros y/o disonancias? A pesar de que entre ellos no existieron del todo las mismas afinidades y propuestas, ni congeniaron del todo sus ideologías, sí compartieron algunos puntos. Desde la formación profesional de Arai, momento en el que estaban vigentes los imperativos de la Revolución mexicana, la relación de Arai con estos sujetos fue una asociación y participación en pro del proyecto de construcción nacional, ya fuese a partir de algún programa institucional y de preponderancia social, como fue el ámbito de la construcción de escuelas, espacios sindicalistas, culturales, hospitalarios y/o de viviendas. Aunque ciertamente, sus propuestas arquitectónicas más maduras se conjugaron de forma colectiva en el gran experimento de Ciudad Universitaria a inicios de los cincuenta.

Otro punto de concordancia entre toda esta generación fue su fe en el poder civilizatorio que le confirieron a la arquitectura moderna, pues asumieron que la arquitectura moderna tenía la capacidad para mejorar el entorno de vida del individuo y de las colectividades. De la misma manera, este aspecto colindó con los ideales, sino es que intereses del poder político, pues existió cierto anhelo por formar parte de las filas burocráticas y de la reconstrucción del país.

Arai como intelectual ejerció un capital intelectual, mismo que hizo valer a partir de su escritura cuando tomó el papel en lugar del púlpito y el ágora, con las páginas de sus escritos intentó participar en la vida pública y transformar su circunstancia. Tanto su perfil como el de su generación se extiende de manera sincrónica entre lo transnacional y lo local. Al igual que otros, fue un arquitecto formado de acorde a las tendencias vanguardistas, leyó escritos de arquitectos modernos, como Le Corbusier, algunos miembros de la Bauhaus como

⁴ Para Karl Mannheim lo que constituye una generación no es la unidad vital sino el elemento del acontecer social, o sea, aquella parte del proceso histórico que comparte la generación en sí. Existen pues, acontecimientos que rompen la continuidad histórica y marcan un antes y un después en la vida colectiva. Karl Mannheim, “El problema de las generaciones”, *REIS Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 62 (1993): 196-204.

Walter Gropius, entre otros. Durante la década de los treinta, aplicaron las ideas del urbanismo social; durante los cuarenta, participaron en los programas federales de construcción y en los cincuenta, formaron parte del panamericanismo.

Asimismo, Arai como muchos pensadores de la época, se formó en la lectura del pensamiento germano, e incluso lo incorporó desde la filosofía a su propuesta teórico-arquitectónica. Con un armazón teórico de autores como los neokantianos Hermann Cohen, Pablo Natorp, Oswald Spengler y Max Scheler, así como el propio Immanuel Kant, también, se rodeó de propuestas de germanófilos como José Ortega y Gasset, Manuel García Morente y José Gaos, e inclusive integró a su pensamiento la propuesta de filósofos mexicanos como Samuel Ramos y Antonio Caso.

También, es menester señalar que frecuentó espacios como el *Círculo de amigos de la filosofía crítica*, espacio reflexivo y promotor de las tesis neokantianas en México, donde participó como traductor y promotor de las tesis estéticas neokantianas. Asimismo, mantuvo un diálogo fructífero a través de la escritura con pensadores en ciernes, ahora prestigiosos, como fue el caso del filósofo Leopoldo Zea o el historiador del arte Justino Fernández.

Adentrarse en el análisis del pensamiento de Arai no es solamente sumergirse en el ambiente arquitectónico, es también un pretexto para sumergirse en la vida intelectual y cultural de México. Estudiar su pensamiento, es otro medio para comprender las ideas que tenían los arquitectos mexicanos sobre la arquitectura moderna. Por lo tanto, brinda un acercamiento al fenómeno de la recepción de la arquitectura moderna, permitiendo identificar cómo se arraigó y resignificó la propuesta occidental por aquellos jóvenes que se consideraron vanguardistas en un entorno del México posrevolucionario. También, permite dibujar el ambiente filosófico de una época, donde los desencuentros por el alcance de una filosofía propia formaron parte de la agenda del pensamiento americano y mexicano.

El estado de la cuestión: un esbozo sobre los estudios de arquitectos modernos mexicanos y los estudios sobre el pensamiento de Alberto Arai

En términos historiográficos, un punto de partida de la presente investigación ha sido el seguimiento a los trabajos claves sobre la historia de la arquitectura moderna en México, particularmente durante la etapa de la posrevolución, asimismo, encaminado hacia el ideario

arquitectónico de dicha época, y particularmente, dentro del marco de la producción intelectual de Alberto Arai.

Dentro de las propuestas más comunes para el estudio del periodo ya mencionado -y que de alguna manera colindan con los intereses de la presente investigación- se reconoce la coexistencia de tres vertientes principales. La primera está conformada por los estudios centrados en las obras arquitectónicas en sí, abordadas principalmente desde la historia del arte; es decir, mediante el análisis de su contexto, su propuesta estética y los elementos constitutivos de cada obra. En segundo lugar, se encuentran los trabajos dedicados a la vida y obra de los arquitectos. Aquí coexiste un amplio abanico de perspectivas; sin embargo, predominan textos de carácter descriptivo, monográfico, divulgativo o de consulta, que ofrecen una panorámica general sobre el objeto de estudio. Finalmente, se hallan los estudios orientados a la producción impresa de los arquitectos, es decir, a sus ideas. Este fenómeno suele enmarcarse dentro de lo que ha sido denominado como cultura arquitectónica o modernidad arquitectónica.

Al respecto de la segunda propuesta, una tendencia imperante en las obras sobre arquitectos modernos mexicanos es la edición de colecciones en conjunto expedidas por instituciones, con el propósito de divulgación cultural, por lo que no suelen ser investigaciones exhaustivas sobre la vida, la obra y el pensamiento del sujeto historiado, siendo en ocasiones un extracto o fragmento de una investigación más extensa según sea el autor y el sujeto historiado. La mayoría, no muestra un aparato crítico definido, por el contrario, ofrecen una semblanza sobre el arquitecto, recurriendo a las ya mencionadas formas discursivas que dibujan al *gran arquitecto moderno*. Más que de carácter crítico, están conformadas por uno de índole monográfico y divulgativo. Bajo el imperativo de “dar a conocer” la semblanza y el bosquejo que permita conocer al arquitecto y su obra. Dicho imperativo tiene el objetivo de revalorar el modo de concebir la arquitectura del siglo XX, a partir del reconocimiento de los sujetos estudiados.

Tal es el caso de la *Colección Talleres*, la cual comprende una serie de volúmenes editados entre 2004 y 2005 por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La mayoría se conforman por lecturas personales (es decir, del autor, basadas en la experiencia de convivencias ya sea como alumno o asociado del arquitecto), el enfoque es descriptivo, con énfasis en la obra arquitectónica, a reserva de

algunas añadiduras biográficas matizadas en su trayectoria profesional. Se suele incluir una descripción narrativa cronológica enfocada en enfatizar lo novedoso de las propuestas de cada uno de los arquitectos, así como su diferenciación con sus contemporáneos. Así figuran la obra y propuesta de arquitectos como Max Cetto, Ramón Marcos, José Villagrán, Federico Mariscal, Augusto H. Álvarez, Carlos Leduc, entre otros.

En este tipo de obras, los contenidos, suelen ser mayormente monográficos, por lo que se acude a la descripción más que a un análisis crítico, en la mayoría de los casos se toma como hilo conductor la trayectoria del sujeto a partir de algunos ejes temáticos como sus proyectos, sus escritos teóricos y su propuesta técnica, sin ponerlos en un cotejo crítico acorde con sus circunstancias y a luz de la complejidad que puede ofrecer el trasfondo político, social, económico, cultural, etc. Ejemplo de lo anterior, es la colección *Círculo de arte*, editada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), en su compilación se reúne una retrospectiva de la vida y obra de algunos artistas clásicos y de vanguardia, entre ellos pintores, fotógrafos y naturalmente arquitectos. Destacan obras sobre Mario Pani, Max Cetto, Juan O’Gorman, José Villagrán, Carlos Obregón Santacilia, entre otros más.

No obstante, existe otra modalidad de obras, caracterizadas por ser investigaciones más amplias, algunos de sus autores pertenecen al gremio de la arquitectura o se dedican a la producción de la historia de la arquitectura. Y aunque los textos son más consistentes, presentan una doble proyección que dota a la investigación de un halo narrativo, el cual constituye el imaginario de la acción individual de un arquitecto-protagonista: por una parte, la centralidad del sujeto en un análisis cuasi hagiográfico, y, por otra parte, centrados en su obra construida y/o proyectada, usualmente inadvertiendo la inclusión de variables contextuales y la consonancia con el complejo escenario de una época.

Sin embargo, el imperativo común de estas obras va más allá de la descripción, desembocando en un análisis crítico. Las premisas principales son situar al sujeto en la época que le tocó vivir con el fin de comprender su desarrollo profesional y cómo esta se refleja en su obra, aunado a la labor de darle su lugar en la historia de la arquitectura mexicana. También resulta interesante, en algunos casos, el cómo vinculan los planteamientos teóricos del arquitecto en cuestión con su vida, intentando comprender las concepciones constructivas con relación a sus obras, y el entorno, así como las contradicciones en distintas facetas de la

trayectoria vital. Finalmente, está el deber de ir más allá de los estudios realizados sobre el personaje, dimensionándolo en su contexto. Consiento que éste último punto es la premisa para una historia intelectual de la arquitectura, apelar pues al análisis dialógico entre el texto (u obra arquitectónica) sujeto y sociedad, no obstante, el enfoque fuerte de estas obras es con otra perspectiva según sea el caso.

Un ejemplo significativo es el estudio de María Lourdes Díaz Hernández, quien centra su atención en la figura del ingeniero Alberto J. Pani.⁵ La autora lo sitúa culturalmente en su “terruño” de origen y en las relaciones que su familia estableció con los habitantes locales, mostrando cómo Pani consideró las condiciones del país como un referente para decidir su profesión. Su aproximación privilegia el mundo material y cultural que rodeó al ingeniero, por encima de los acontecimientos políticos y sociales tradicionalmente enfatizados en la historia nacional. Asimismo, rescata el universo de la cultura compartida, es decir, las ideas que trascendieron los periodos de ruptura política y las formas en que fueron reapropiadas entre el Porfiriato, la Revolución y la posrevolución, destacando los flujos de ideas e imaginarios que participaron en la construcción de una época. Aunque no se trata propiamente de una biografía, la obra se estructura a partir de la vida de Pani y deja ver las interconexiones, redes y formas de sociabilidad de quienes vivieron aquellos periodos, transmitiendo además rasgos de la vida cotidiana y de las condiciones de la Ciudad de México.

Quien realiza un esfuerzo similar por situar el contexto y las circunstancias político-sociales y culturales del sujeto estudiado es Ida Rodríguez Prampolini, en su célebre estudio sobre la vida y obra de Juan O’Gorman.⁶ La autora inscribe al personaje en las problemáticas sociales de su tiempo, así como en la relación existente entre dichas condiciones y su producción pictórica y arquitectónica, ofreciendo con ello un análisis del sentido social de sus obras. Resulta notable la manera en que vincula sus planteamientos teóricos con su experiencia vital. El estudio evidencia un intento por comprender tanto las concepciones constructivas presentes en su obra como su relación con el entorno, además de señalar las contradicciones entre las distintas facetas de su trayectoria. Finalmente, un punto nodal del

⁵ Lourdes Díaz Hernández, *Alberto J. Pani. Un promotor de la arquitectura en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2014).

⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O’Gorman. Arquitecto y pintor* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982).

análisis consiste en identificar los vínculos e influencias que O’Gorman estableció con otros actores -como Frank Lloyd Wright y Le Corbusier- a partir del examen detenido de su obra.

Un caso similar es el de Lourdes González Franco, quien centra su interés más en la obra del sujeto que en el sujeto mismo, en este caso, el ingeniero Francisco Serrano. Su estudio recurre al patrón común de presentar las distintas etapas de su desarrollo profesional, así como los estilos o corrientes arquitectónicas a los que se adscribió o de los cuales se apartó. El análisis se construye principalmente a partir de su producción arquitectónica, sin profundizar de manera sustantiva en su trayectoria personal. Esta aproximación permite delinear la evolución formal y conceptual del arquitecto, destacando los cambios y continuidades en su práctica. No obstante, deja en segundo plano los elementos biográficos que podrían contribuir a comprender con mayor amplitud su obra.⁷

Una tendencia distinta -que parte de la exclusión del arquitecto de la narrativa historiográfica- es el estudio de Elisa Drago Quaglia sobre Alfonso Pallares.⁸ En este trabajo, la autora reconstruye la trayectoria vital y profesional del arquitecto, e intenta explicar, a partir de una revisión historiográfica, las causas de su marginación o descalificación dentro del campo intelectual de la arquitectura. Un aspecto relevante es su interés primordial por aquellas obras y proyectos urbanos no materializados. Este enfoque resulta particularmente sugerente para la presente investigación, pues al rastrear los motivos por los cuales dichas obras no se realizaron, es posible dimensionar las prácticas sociopolíticas y económicas del contexto. Asimismo, permite comprender las condiciones del horizonte de expectativas -por ejemplo, el México posrevolucionario y sus anhelos de modernidad- desde las posibilidades y límites que hicieron inviables ciertos proyectos.

Una vía atractiva para reconstruir los espacios de sociabilidad de arquitectos y artistas es el género autobiográfico. Juan O’Gorman es uno de los pocos -si no el único- arquitectos mexicanos que escribió una autobiografía, en la cual recupera el México de su época desde la mirada de un artista. En ella aporta datos y apreciaciones sobre la vida cotidiana, a partir de anécdotas, vivencias y reflexiones personales en torno a personajes, grupos e instituciones, así como conversaciones e ideas compartidas con figuras intelectuales y políticas de su

⁷ Lourdes González Franco, *Francisco Serrano, ingeniero civil y arquitecto* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Ingeniería y Arquitectura, 1998).

⁸ Elisa Drago Quaglia, *Alfonso Pallares: sembrador de ideas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2016).

tiempo, además de los espacios donde estas sociabilidades tuvieron lugar.⁹ Sobre el mismo O’Gorman destacan también los trabajos de Víctor Jiménez, quien no sólo reúne datos relevantes de su vida, sino que propone una reconstrucción contextualizada de su trayectoria. De este modo, ofrece una imagen articulada tanto de su vida como del México en que le tocó vivir.¹⁰

Por otra parte, Louise Noelle se ha dedicado de manera destacada al rescate de la vida y obra de arquitectos mexicanos.¹¹ En sus estudios, se enfoca principalmente en la producción arquitectónica y en las aportaciones de cada figura a la arquitectura moderna en México. Además, se distingue por la elaboración de su *Diccionario de arquitectos*,¹² obra que ofrece una panorámica general del campo. Este repertorio reúne y describe a los arquitectos más representativos del siglo XX en México, proporcionando información sintética y accesible. Gracias a ello, constituye un referente indispensable para el estudio de la arquitectura moderna en el país.¹³

Finalmente -y sin ánimo de agotar este análisis- se encuentran los trabajos dedicados a la vida y obra de José Villagrán, desarrollados mayormente por Ramón Vargas.¹⁴ Este autor organiza sus estudios a partir de dos ejes principales. El primero, de carácter descriptivo, reconstruye la trayectoria profesional de Villagrán mediante un recorrido histórico que detalla la edad a la que comenzó a impartir clases, las obras que realizó, las instituciones con las que colaboró y los individuos con quienes trabajó. En suma, presenta su desenvolvimiento dentro del campo de la arquitectura moderna en México. Asimismo, examina la manera en que las circunstancias políticas, económicas y sociales de la época influyeron en sus propuestas.

⁹ Juan O’Gorman, *Autobiografía* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Equilibrista, 2000).

¹⁰ Víctor Jiménez, *Juan O’Gorman: vida y obra* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2004).

¹¹ Louise Noelle, *Ricardo Legorreta, tradición y modernidad* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989); *Teodoro González de León, la voluntad del creador* (Bogotá: Escala, 1994); *Agustín Hernández* (México: Gustavo Gili, 1995); *Vladimir Kaspé, reflexión y compromiso* (México: Universidad La Salle, 1995); *Mario Pani, una arquitectura para la ciudad* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996); *Luis Barragán. Búsqueda y creatividad* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000); *Enrique del Moral: vida y obra* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2004).

¹² Louise Noelle, *Arquitectos contemporáneos de México* (México: Trillas, 1989).

¹³ Es notable la labor sistemática de la autora al organizar información con respecto al arquitecto como son nacimiento, fallecimiento, estudios, docencia impartida, actividades, premios y distinciones, obras sobresalientes, estilo o corriente a la que se adscribió.

¹⁴ Ramón Vargas Salguero, *José Villagrán: vida y obra* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2005).

El segundo eje se centra en la obra y propuesta teórica del arquitecto. Desde un enfoque estético, Vargas analiza sus planteamientos, desmenuzando las bases conceptuales y rastreando las influencias que fueron reapropiadas y resignificadas para conformar su propia doctrina. Para ello, examina los textos del autor en relación con los principios que sostiene y con su procedencia intelectual. En particular, identifica la influencia de los tratadistas académicos franceses. Finalmente, destaca el modo en que Villagrán reelabora estos referentes para dar forma a una doctrina arquitectónica propia.

Finalmente, respecto a la tercera vertiente, en años recientes se han realizado compilaciones e investigaciones que analizan el ideario arquitectónico, contemplando las propuestas, discusiones y circulación de ideas dentro del gremio, así como el fenómeno de la cultura arquitectónica, donde se examina la producción teórica de arquitectos modernos en relación con su contexto cultural, artístico y político. Estos estudios buscan comprender e interpretar a los arquitectos tanto a través de su obra escrita como de su obra construida. Entre ellos destacan las compilaciones de textos de diversos arquitectos modernos,¹⁵ a las que se suman diversos estudios -incluidas tesis de posgrado- que analizan la cultura arquitectónica bajo una línea semejante.¹⁶

Ahora, respecto a la producción intelectual de Alberto Arai ha sido escasamente documentada, lo que refleja la complejidad de estudiar su obra como un objeto de análisis integral. Los estudios existentes sobre su pensamiento se presentan fragmentados y desde enfoques diversos: por un lado, investigaciones centradas en su propuesta teórico-arquitectónica, que no siempre abarcan la totalidad de su trayectoria intelectual, sumiéndose a una etapa en particular; por otro lado, aproximaciones filosóficas que abordan sus reflexiones estéticas sin profundizar en la complejidad de su obra, como es el elemento de la técnica en el estilo o propuesta artística así como la relación entre cine y filosofía, es decir, las publicaciones se han limitado a ciertos textos o ejes temáticos, dejando de lado obras que

¹⁵ Enrique de Anda y Salvador Lizárraga Sánchez (comps.), *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos (1922-1963)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2010); Ramón Vargas Salguero y Víctor Arias Montes (comps.), *Ideario de los arquitectos mexicanos, tomo III: las nuevas propuestas* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

¹⁶ Fernanda Canales, *La modernidad arquitectónica en México: una mirada a través del arte y los medios impresos*, tesis doctoral (Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2013); Jesús Nazaret Márquez Soriano, *La Unión de Arquitectos Socialistas. Sus precedentes y su Doctrina Socialista de la Arquitectura*, tesis doctoral (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2028).

podrían enriquecer la comprensión de la propuesta estudiada. A estos se suman trabajos que vinculan su trayectoria vital con su producción intelectual, aportando datos valiosos y una recopilación sumaria de su obra, pero sin trascender siempre hacia un análisis crítico sino al mero recuento de lo que escribió.

Respecto a los estudios relacionados con la propuesta teórico-arquitectónica de Arai, entre las investigaciones dedicadas a su arquitectura, destaca el trabajo de María Rosa Palazón Mayoral,¹⁷ quien examina la visión de Arai a partir de su defensa del funcionalismo y la técnica como herramientas de compromiso social, en contraste con la arquitectura elitista y ornamental. Su análisis sitúa a Arai en el contexto posrevolucionario mexicano, marcado por las influencias arquitectónicas soviéticas, la Bauhaus y las políticas sociales del Cardenismo. Palazón interpreta su propuesta como una “utopía crítica”, relevante para debates contemporáneos sobre justicia espacial y diseño inclusivo. Sin embargo, el ejercicio interpretativo tiende a idealizar el pasado sin problematizar los límites del funcionalismo social promovido por Arai y su generación, en este caso el descuido del funcionalismo para adaptarse a los diversos entornos, la impersonalidad y el propio discurso civilizatorio del movimiento moderno. Un aporte significativo de este estudio es la identificación del intento de Arai por “mexicanizar” la arquitectura, tema que, aunque solamente está enlistado y no es desarrollado, resulta clave para futuras investigaciones.

En un análisis más extenso, derivado de una tesis de maestría y posteriormente publicado en revistas especializadas, se encuentra una investigación de Elisa Drago Quaglia,¹⁸ quien sintetiza la propuesta de Arai en cuatro fundamentos: el funcionalismo racional en la distribución arquitectónica, el compromiso social, la técnica, así como la identidad y la estética. Su trabajo logra articular aspectos centrales de su pensamiento. No obstante, omite explorar el sustrato filosófico que sustenta lo teórico en Arai, lo cual en buena medida permite explicar la forma en la cual Arai fundamenta su propuesta teórica-doctrinal. Sumado a esto, la autora se centra en una selección limitada de sus textos, dejando de lado elementos nodales para la conformación de una explicación crítica del *corpus* de Arai.

¹⁷ María Rosa Palazón Mayoral, “Utopía de una arquitectura funcional: bellamente justicialista”, *Archipiélago Revista Cultural de Nuestra América*, vol. 16, núm. 62 (2010): 48-51.

¹⁸ Elisa Drago Quaglia, “Alberto Teuro Arai Espinoza. Su obra y propuesta teórica”, *Diseño y Sociedad*, núm. 24 (2008): 44-53; Elisa Drago Quaglia, *Apuntes para la construcción de la modernidad en la arquitectura mexicana del siglo XX*, tesis de maestría (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008).

En cuanto a las aproximaciones desde la filosofía y la estética al pensamiento de Arai, se encuentra un texto de Juan Carlos Juárez Espinosa,¹⁹ quien ante la posible incertidumbre y claridad intenta situar el pensamiento de Arai dentro de alguna tradición filosófica moderna, sin propiamente identificarle. Considero que su aportación radica en el análisis de obras poco estudiadas, abonando en la comprensión desde un marco distinto (la filosofía), caso de la técnica; en lugar de entenderle como un soporte material en el arte, le concibe como el ánimo o sentimiento estético impreso en la obra. Pese al valioso enfoque, el desarrollo de hipótesis se basa en el análisis de algunos de sus textos, sin abarcar la diversidad de su *corpus* intelectual.

Por su parte, Héctor Aparicio, en un artículo analiza el texto “Voluntad cinematográfica” (1937),²⁰ uno de los primeros ensayos filosóficos en Hispanoamérica sobre la estética del cine, escrito por Arai desde una perspectiva fenomenológica y con énfasis en la identidad nacional. Aunque el análisis de Aparicio es original al vincular filosofía y cine, no explora cómo esta teoría dialoga con su práctica arquitectónica y su propuesta en conjunto. Aun así, su trabajo invita a repensar la filosofía mexicana desde sus márgenes y subraya la necesidad de estudios interdisciplinarios que integren arte, tecnología y pensamiento.

Respecto a las reconstrucciones de la trayectoria vital de Arai, así como compilaciones de su vida y obra, Santos Zertuche ofrece un relato de su trayectoria de vida en vinculación con sus publicaciones, el estudio sostiene la hipótesis de que la obra de Arai se enmarca en el binomio de nacionalismo posrevolucionario-modernidad, es decir, en cómo articulan estos elementos dentro de su obra.²¹ Si bien su texto aporta datos vitales clave, se limita a una narrativa descriptiva sin un análisis de su obra en conjunto, asimismo, sin reforzar y comprobar la hipótesis de nacionalismo posrevolucionario y modernidad.

En años recientes, se han editado y publicado dos compilaciones de los escritos de Arai, una compilación de Elisa Drago Quaglia y otra de Martha Olivares Correa.²² Algunos

¹⁹ Juan C. Juárez Espinoza, “Alberto Terou Arai: una reflexión filosófica sobre el quehacer del artista”, *Bitácora Arquitectura*, núm. 41(2019): 132–135.

²⁰ Héctor Aparicio, “Alberto T. Arai y la filosofía del cine”, *Figuras Revista Académica de Investigación*, vol. 4, núm. 3 (2023): 183-192.

²¹ Francisco Zertuche, “Sentimiento estético y cultural nacional. Alberto T. Arai: la búsqueda entre modernidad y nacionalismo”, *Fuentes Humanísticas*, vol. 17, núm. 3 (2005): 61-70.

²² Martha Olivares Correa (comp.), *Textos de arte y filosofía. Alberto T. Arai, tomo 1* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2020); Elisa Drago Quaglia (comp.), *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2019).

de los textos compilados eran prácticamente inaccesibles o bien, poco conocidos. Además, ambas autoras incluyen introducciones que más allá de ser homenajes, presentan breves análisis de su pensamiento, lo cual es una aportación en función del acercamiento que se realiza con el autor y su obra, aunque con algunas lagunas sobre su vida y obra.

La edición de Drago Quaglia, además de la compilación de diversos textos de Arai, reúne cinco ensayos derivados de un ciclo de charlas en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y en la UNAM, donde investigadores como Ramón Vargas Salguero, Johanna Lozoya Meckes, Louise Noelle Gras y Dolores Martínez Erralde, estudian las convicciones de un Arai joven con el funcionalismo y el proyecto político en turno; la temprana postura filosófica cohesionada con su propuesta teórico-arquitectónica a partir de un análisis de sus textos sobre la técnica; la transición de la una propuesta de arquitectura moderna a una arquitectura tradicional o regionalista; sus experiencias en Chiapas y el impacto de éstas en su propuesta arquitectónica; así como su faceta de promotor cultural. Sin embargo, estos trabajos privilegian la faceta arquitectónica, relegando al Arai filósofo. Por otro lado, existe la congregación de sus escritos editados por el INBA, con una presentación de Dolores Martínez Orralde y prólogo de Adalberto Taro Arai Prado.²³

A partir del panorama historiográfico anterior, es posible advertir que la obra de Arai, pese a la riqueza y diversidad de sus textos, no ha sido ampliamente abordada; en los estudios existentes no hay una unanimidad de criterios sobre la completa significación y alcance de su obra en conjunto, por lo que sigue siendo estudiada de manera fragmentaria, desvinculada y en ocasiones aislada. Como advierte Drago Quaglia respecto al estudio de su pensamiento: “estudiarlo desde la historia de la arquitectura equivale a mutilarlo. Leerlo desde la filosofía es caer en el equívoco de que fue un teórico puro. Analizarlo únicamente desde las bellas artes es congelar su mirada profética ante su propio momento histórico, social, arquitectónico y urbano”.²⁴ Y es que una visión holística permitiría una contribución menos centrada en un aspecto o evento único, rescatando la interrelación de diversos procesos o elementos invisibilizados.

²³ Alberto Arai, *Escritos. Cuadernos de Arquitectura 2* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2018).

²⁴ Elisa Drago Quaglia, “Introducción: Leer a Arai”, en *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos*, compilación de Elisa Drago Quaglia (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2019), 8.

Desde la perspectiva de un análisis integral, la obra escrita de Arai no se cierra a una corriente o enfoque, sino que dialoga y confluye de forma conjugada consigo misma, no hay un Arai arquitecto ni un Arai filósofo, mucho menos un Arai crítico del arte, sino que existe libremente un Arai multifacético que propone una visión donde fusiona la filosofía, la arquitectura, la sociología, el arte y la cultura. En ese mismo tenor, la comprensión de su pensamiento no puede reducirse a un enfoque disciplinar.

La mayoría de los pocos estudios que se han realizado sobre su pensamiento, han sido desde la historia de la arquitectura, o bien, con un enfoque desde la historia del arte, y en el caso de la mirada desde la filosofía, se aborda como objeto de estudio su propuesta estética a partir de unos cuantos textos. También se han analizado algunas de sus obras escritas, faceta de vida o eje temático, pero sin necesariamente analizar su pensamiento de manera holística. Por ejemplo, el uso de nociones filosóficas como es el caso de *valores*, noción plasmada en alguno de sus textos, pero de la cual se sirve en otras de sus obras para categorizar tipologías de construcciones y habitantes según su “valor cultural”, lo cual va desde una categorización de entornos de arquitectura moderna, campesina e incluso arquitectura prehispánica.

Analizar su propuesta sin comprender la enunciación de sus ideas en la diversidad de sus textos, implica los sesgos antes mencionados. Y faltaba menos, dada la complejidad y fragmentación de su pensamiento plasmado en diversos artículos, folletos, libros y publicaciones en el transcurso de su trayectoria intelectual. Dicho esto, su estudio resulta una tarea ardua y compleja. Los fundamentos claves de su pensamiento, por un lado, sufren transformaciones, pero, por otro, se complementan y enriquecen al pasar los años.

Asimismo, persiste una falta de seguimiento a la recepción de su pensamiento en años posteriores a su deceso. Esta omisión quizás se deba a que su *corpus* no conforma un sistema acabado, tampoco una propuesta teórico-arquitectónica, mucho menos un sistema filosófico, sino un conjunto de ideas en constante transformación, cuyos fundamentos se complejizan y enriquecen con el tiempo. Pese a ello, su obra escrita constituye un legado para comprender el pensamiento de una época tanto en el medio cultural como en el ambiente arquitectónico.

Las hipótesis de investigación

La hipótesis central de esta investigación es que el eje articulador que orientó y estructuró el *corpus* intelectual de Arai, así como su labor como arquitecto constructor y divulgador de la

cultura arquitectónica, fue la búsqueda y/o generación de una doctrina arquitectónica. Entendida ésta como un ideal a alcanzar a partir de una solidez disciplinar dentro de la tradición arquitectónica, así como en su impacto social. Es decir, en el impulso que pudiera darle a la disciplina arquitectónica y en su alcance para atender problemáticas sociales como fue el caso de la vivienda, espacios escolares, espacios para las agrupaciones obreras y campesinas.

A partir de los escritos de Arai, es posible suponer que, la labor y producción intelectual de Arai, se encuentra sostenida y modulada por la intención de búsqueda y/o generación de una doctrina arquitectónica. En ese sentido, la presente investigación pretende demostrar cómo es que se articula la producción intelectual de Arai en virtud de la búsqueda de una doctrina arquitectónica. Se considera que ésta se suele inclinar según la temporalidad de sus escritos, ya sea en una primera etapa por la técnica y tecnificación en la arquitectura y su alcance social, o bien, en una segunda etapa en la identidad arquitectónica, es decir, en la capacidad para alcanzar una arquitectura que rescate el espíritu de la mexicanidad, lo cual se sostiene de distinta forma según sea el momento de dicha etapa de su pensamiento.

Durante un primer momento se sostiene en la integración plástica, mientras que en un segundo momento en el rescate de los elementos arquitectónicos regionales o locales. El corolario contextual que envuelve el imperativo de alcanzar una doctrina arquitectónica es el ambiente posrevolucionario, lo cual obedece a factores externos como son el proceso de reconstrucción que vive del país, así como el proceso de institucionalización de la cultura y la cultura arquitectónica.

Una segunda hipótesis o hipótesis complementaria de la presente investigación, considera que otro elemento modulador del pensamiento de Alberto Arai, fue la dialéctica, entendida como el ejercicio dialógico tanto la palabra escrita como hablada, de dicho ejercicio se extrae una síntesis que condensa todas las partes del diálogo. Arai utilizó la dialéctica como un mecanismo de agencia para la generación de pensamiento, propuestas, acuerdos y/o reflexión en general, lo cual se visibiliza a partir de dos modalidades: 1) en el marco de su pensamiento a partir de sus escritos; o 2) en su labor como divulgador y promotor de la cultura arquitectónica.

En el primer caso, el conjunto de la obra de Alberto Arai responde a un entramado conceptual dialéctico, el cual una vez en función permite comprender su propuesta en

conjunto. Es decir, los conceptos entablados en un artículo o escrito están en consonancia con otro(s) de sus textos y viceversa. De tal forma que existen ciertos artículos que son una síntesis de las ideas vertidas en otros textos, o bien, un texto resulta ser complemento de otro. Sumando así una propuesta general entre sus escritos, la cual se encamina a la transformación de su realidad. Aspecto que se identifica en la producción de una teoría arquitectónica con la intención de derivar en un cuerpo doctrinal (doctrina).

En el caso del segundo, mediante su labor como divulgador de ideas sobre la cultura arquitectónica, Arai generó las condiciones para recolectar las discusiones del momento y posteriormente canalizarlas, esto desde del diálogo, ya fuese a partir de la exposición, la conferencia, las charlas, etcétera, abriendo paso a la reflexión y la discusión entre arquitectos y público general. A partir de esto, sugiero el supuesto de que su capacidad de agencia le otorgó un rol aglutinante en el marco de las discusiones del ambiente arquitectónico. Es decir, Arai puso en la mesa de discusión temas que consideraba relevantes, con el propósito de encaminar o dirigir la mirada de la producción arquitectónica hacia la transformación de su realidad o el camino que debiese seguir la arquitectura, supongo pues, que se tenía la intención a partir de su ejercicio dialéctico, del que se derivase una doctrina arquitectónica.

La propuesta teórica de Alberto Arai, en parte, responde a un fenómeno de recepción de ideas de diversos pensadores, con lo cual establece un diálogo y un proceso de resignificación. Las ideas centrales de su obra, como son el caso de la técnica, la identidad y lo social, han sido revalorizadas y resignificadas, formulando una propuesta propia para encauzar una doctrina arquitectónica. Se considera que el análisis de su obra, así como el fenómeno de la recepción y resignificación propuesta, es una clave para comprender el consumo de la cultura arquitectónica y la filosofía durante el siglo XX mexicano.

Objetivo general

El objetivo central de esta tesis es analizar el *corpus* intelectual de Alberto Arai, a partir de su obra escrita. Dicho análisis se pretende realizar a partir de un análisis dialógico, en consonancia con otros pensadores, otros escritos, tendencias, propuestas de la época y los estudios existentes sobre ello. En ese sentido, se pretende aproximarse a la época que le tocó vivir a partir de su pensamiento. Se ha tomado una matriz temática a fin de problematizar y generar un análisis, temas como la relación existente entre técnica moderna y la Nueva

Arquitectura en función de una reivindicación social; el regionalismo arquitectónico en el pensamiento de Arai; el paisaje y el prehispanismo en la arquitectura moderna a partir de su proyecto, los *Frontones*, y su labor como divulgador de la cultura arquitectónica durante su gestión en la dirección del Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Desde los ejes problemáticos antes señalados, se pretende reconstruir su trayectoria intelectual, no de la vida de éste como tal, pues un trabajo de esa naturaleza implica lidiar con los puntos ocultos de la personalidad del sujeto en cuestión, o bien, adentrarse cabalmente en una tarea de otra índole. Tampoco tiene como pretensión descubrir alguna clave o misterio psicológico que diese paso a una mejor comprensión de su obra en nombre de la construcción de una historia total. Contrariamente, el presente trabajo es un acercamiento a su pensamiento, a su propuesta intelectual. Estudiar el pensamiento de un intelectual conlleva un trabajo a través de sus escritos y no necesariamente en los pormenores de su trayectoria vital.²⁵

Objetivos específicos

- Analizar, comprender y explicar la propuesta teórica doctrinal de Alberto Arai como un entramado conceptual dialéctico.
- Analizar y situar la propuesta teórica doctrinal de Alberto Arai de acuerdo con los aspectos circunstanciales del lugar de enunciación.
- Identificar, analizar y explicar la correlación existente entre la propuesta teórico doctrinal de Arai y la recepción de ideas, tesis y propuestas en circulación en el ambiente arquitectónico, filosófico y cultural de la época.
- Analizar el papel de Arai como divulgador de la arquitectura y promotor cultural, así como el impacto que generó en el medio intelectual y cultural de la época.

Marco teórico-metodológico

Dado que el objeto de estudio de la presente investigación es la producción de pensamiento escrito de Alberto Arai, parto de la historia intelectual como una herramienta para el análisis

²⁵ François Dosse, *El arte de la biografía. Entre historia y ficción* (México: Universidad Iberoamericana, 2007), 377.

de su obra. Sitúo a la historia intelectual como una disciplina que tiene como objeto de estudio el pensamiento, la cultura, las ideas y el intelecto. Aunque desde una perspectiva sistemática ubico su objeto de estudio en tres ejes: 1) el pensamiento formal, comprendido como obras creadas desde el campo académico; tratados filosóficos, tratados políticos, ensayos, tendencias literarias y artísticas; en tanto que en el pensamiento informal se encuentran: 2) corrientes de opinión, ideologías políticas y 3) mentalidades colectivas, entendidas como fenómenos culturales en los que se sitúa lo colectivo como son los imaginarios colectivos.²⁶

El punto de confluencia de los anteriores objetos y sus variantes es que todas se encargan de estudiar el pensamiento humano. La mayoría de estos objetos de estudio suelen manifestarse a partir de textos o formas discursivas. En función de ello, la historia intelectual estudia su producción y el entorno donde se realizan: instancias que anteriormente eran separadas y estudiadas, por un lado, por la semiología y, por otro lado, por parte de la historia.²⁷ La historia intelectual estudia la socialización de estos discursos, su producción, cómo compiten con otros para dar razón al mundo, y de qué forma constituyen o son constituidos por el trasfondo de escenarios políticos, económicos y socioculturales.

Comprender la producción intelectual de un sujeto -en este caso, Alberto Arai- ha exigido analizarla desde su contexto de enunciación, tanto en lo local como en lo universal, así como en el imaginario y lo sociopragmático. También ha implicado identificar los espacios desde los cuales formuló sus ideas, los círculos que frecuentó y los interlocutores con los que dialogó. Por último, ha sido necesario examinar las ideas, presupuestos, nociones y propuestas que retomó de otros autores en publicaciones específicas, así como la forma en que las resignificó e integró a su propio *corpus* intelectual.

Con respecto al análisis de los textos de Arai, la operación resulta por sí misma un reto complejo, no necesariamente por lo abstracto y abstruso de su estilo, sino por algo

²⁶ Al respecto, Robert Darnton realizó una división partiendo de algunas perspectivas en común en las tendencias como temas, métodos y estrategias conceptuales. Estas perspectivas, según Darnton, se pueden clasificar en un espectro vertical en el que conforme suben o bajan pasan por cuatro categorías: una historia de las ideas (el estudio del pensamiento sistemático, generalmente tratados filosóficos), una historia intelectual propiamente dicha (el estudio del pensamiento informal, los climas de opinión y los movimientos literarios), una historia social de las ideas (el estudio de las ideologías y la difusión de las ideas) y una historia cultural (el estudio de la cultura en el sentido antropológico, incluyendo concepciones del mundo y mentalidades colectivas). Robert Darnton, *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução* (São Paulo: Companhia das Letras, 1990), 228.

²⁷ François Dosse, *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual* (Valencia: Universidad de Valencia, 2007), 127.

elemental, y es que el análisis del lector hacia determinada producción intelectual requiere un ejercicio a conciencia, un acto de lectura entrelíneas de la palabra escrita, desde su lugar y tiempo de enunciación, con la posible limitante de no comprender a cabalidad un entramado discursivo complejo. Pero sí con la habilidad de deducir e inferir un sentido que no se declara directamente, considerando el contexto, el lenguaje no verbal y las intenciones del autor. Y es que tales cometidos no dejan de ser un imperativo en la labor de historiar. En ese sentido, a partir del ejercicio reflexivo de LaCapra que lleva por título “Los seis marcos problemáticos”, se realiza un proceso de análisis textual del pensamiento de Arai.²⁸

Uno de los principales desafíos al analizar los escritos de Arai es la ausencia de citas en sus textos. Su propuesta se articula sobre un marco teórico que, con frecuencia, no explicita la procedencia de las ideas, nociones o conceptos que emplea. Esto se debe, en parte, a que la mayoría de sus obras pertenecen al género ensayístico y a su estilo personal, caracterizado por omitir sistemáticamente referencias a las premisas que aborda. Aunque este rasgo pueda parecer menor, dificulta la ubicación de su pensamiento dentro de una tendencia, corriente o enfoque específico, lo que plantea un reto metodológico: rastrear y determinar la procedencia y naturaleza de sus ideas, posturas y propuestas, sin propiamente caer en un ejercicio genealógico.

Un aspecto que resulta un reto al rastrear es el origen de su propuesta es el proceso de resignificación, es decir, el proceso de reinterpretación, adaptación y reformulación para dotarlo de un nuevo sentido una vez incorporado a su propuesta teórica. Lo cual no es menor, pues implica un aspecto clave para comprender su aportación como pensador. Las contribuciones de Alberto Arai giran, en gran medida, en torno a la reinterpretación, transformación y reformulación de teorías previas que derivan en su marco teórico original.

Este análisis -central en la presente investigación- no constituye un mero ejercicio comparativo, como podría sugerir una lectura superficial. Por el contrario, rastrear la procedencia y evolución de sus ideas ha permitido comprender su verdadera contribución teórica a la cultura: específicamente, cómo concibió la filosofía, la estética, el arte, la cultura y la arquitectura en el contexto del siglo XX.

²⁸ Dominick LaCapra, “Rethinking intellectual history and reading texts”, *History and Theory*, vol. 19, núm. 3 (1980): 254-272.

Otro de los desafíos enfrentados ha sido la limitación en la selección de fuentes, condicionada por la ausencia de un archivo personal de Arai, y es que los pocos documentos existentes en posesión de su hijo Adalberto Taro Arai, ya habían sido publicados por éste. A falta de documentos inéditos, planos, proyectos o escritos personales, el trabajo se sustentó exclusivamente en la producción de su obra publicada. En ese tenor, el panorama de la existencia documental exigió un tratamiento particular de las fuentes disponibles, el proceso de consulta de fuentes se inclinó por sus publicaciones, pero también por aquellas publicaciones o textos con los cuales dialogaba, así como aquellos documentos relacionados con el marco contextual.

La extensión y variedad de obras de Arai abarca más de ciento cuarenta textos, mayormente concebidos desde el género del ensayo y desde una diversidad de temáticas (teoría arquitectónica, filosofía, crítica del arte, estética, cine, entre otras temáticas). Estas obras fueron rastreadas y ubicadas en folleterías, libros, compendios, memorias, catálogos, artículos periodísticos y publicaciones situadas y catalogadas en fondos reservados, fondos hemerográficos, archivos y bibliotecas. Ciertamente, se tuvo el privilegio de que algunos textos de difícil acceso fueron reeditados en años recientes y ubicados en compendios. Asimismo, se consultaron otro tipo de fuentes, más allá de la obra de Arai, como fueron las publicaciones de autores diversos, megaproyectos arquitectónicos, como fue el caso de la construcción de Ciudad Universitaria, tesis de arquitectos de la época, fondos de arquitectos e intelectuales relacionados con el círculo social de Alberto Arai.

Dicho lo anterior, en esta investigación figuran algunos fondos, colecciones y bibliotecas que han sido consultadas, entre ellos se encuentra el Fondo Carlos Lazo y el Ramo Presidentes del Archivo General de la Nación (AGN); Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México (AHUNAM); el Fondo Enrique Yáñez y el Fondo la Propiedad (Mauricio Gomez Mayorga) del Archivo de Arquitectos Mexicanos AAM, ambos de la Universidad Nacional Autónoma de México; el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México; el Archivo del Instituto Nacional de la Infraestructura Física Educativa (INIFED, organismo posterior al CAPFCE).

Para la ubicación y análisis de las publicaciones de Arai en la prensa y/o publicaciones periódicas, se consultó *El Universal*, *Excélsior*, la *Revista mexicana de cultura*, *Suplemento*

de *El Nacional* o revistas como *Arte, Construyamos Escuelas, Filosofía y Letras, Hoy, Letras de México, Rueda, Taller y Construcción*. Para la realización de esta labor, se consultaron los repositorios de espacios como la Hemeroteca Nacional de México, de la Universidad Nacional Autónoma de México; la Biblioteca Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México; la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público; la Biblioteca Lino Picaseño, de la Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México; la Biblioteca Carlos Obregón Santacilia, del Instituto Nacional de Bellas Artes; la Biblioteca de las Artes y la Biblioteca del centro de Capacitación Cinematográfica, ambas del Centro Nacional de las Artes.

Además de las publicaciones periódicas consultadas en dichos espacios, fue posible encontrar una diversidad de folletería, pequeñas ediciones de libros cortos, memorias, informes, catálogos y diversas publicaciones, siendo algunas de éstas de Alberto Arai, así como publicaciones instituciones donde se desempeñó, como el INBA, o bien, de terceros, pero con relación a la temática y objeto de la investigación.

De manera complementaria, la Biblioteca Ernesto de la Torre del Villar, del Instituto de Investigaciones José María Luis Mora; la Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, de la Universidad Iberoamericana; la Biblioteca Vicente Lombardo Toledano, de la Universidad Obrera de México; la Biblioteca Samuel Ramos, de la Facultad de Filosofía y Letras; así como la Biblioteca Rubén Bonifaz del Instituto de Investigaciones Filológicas y la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, las tres pertenecientes a la Universidad Nacional Autónoma de México.

Se tuvo la dicha de que cuando se llevó a cabo la investigación, existían repositorios virtuales, que permiten la libre consulta de material hemerográfico. Tal es el caso del proyecto *Raíces: Fuentes para la Historia de la Arquitectura Mexicana*, es una colección virtual de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, en la cual es posible consultar publicaciones periódicas mexicanas de arquitectura durante el siglo XX, como: *Arquitectura y Decoración, Arquitectura México, Arquitectura y lo demás, Espacios, Edificación*. Asimismo, existen otros repositorios virtuales de libre acceso que permiten la consulta de publicaciones como *Cuadernos Americanos* y la *Revista de Occidente*.

El proceso de análisis de las fuentes implicó el cotejo sistemático de información de manera exegética, la interpretación de cada elemento del *corpus* intelectual de Arai procuró

realizarse de manera contextualizada, dentro de marcos referenciales tanto continuos como discontinuos. Es decir, el análisis no se hizo de manera aislada, sino en correlación con los demás textos que demandaron una vinculación, tanto en términos de continuidad como de simultaneidad contextual. Es posible que tal reconstrucción interpretativa haya incorporado ciertos sesgos metodológicos que resultan inherentes al trabajo historiográfico: desde la elección de un modelo narrativo en este caso un ejercicio cronológico del *corpus* intelectual de Arai en conjunción con algunos aspectos de su trayectoria vital, así como la inclinación por un modelo explicativo y los criterios de interpretación. Estos elementos, lejos de constituir una limitación, formaron parte constitutiva del proceso de construcción del objeto de estudio, el pensamiento de Alberto Arai.

Si bien, esta investigación se ha centrado en la recolección y análisis de datos que han versado sobre el *corpus* intelectual de Arai, se ha procurado no descuidar aquellas fuentes y documentos que han marcado hitos fundamentales en su trayectoria vital. Mismos que refieren a momentos y puntos de inflexión en la vida del individuo, por ejemplo, el lapso de su trayectoria profesional que vivió al interior del país. Lo que ha conllevado en la presente investigación un manejo sistemático, así como un tratamiento de la información en la reconstrucción y confección de la trayectoria intelectual del sujeto en cuestión.

Es preciso reconocer que se ha optado por omitir aspectos significativos en la trayectoria vital de Arai, lo cual es un acto deliberado. Particularmente, aquellos vinculados a su etapa juvenil. Esta selección responde a una decisión metodológica fundamental: el estudio se concentra preferentemente en su periodo de mayor productividad intelectual, más que en un examen o recuento de sus orígenes vitales. Sin embargo, la focalización temporal no implica desconocer la posible influencia de dichos aspectos omitidos en la configuración de su pensamiento.

La delimitación temporal se fundamenta prioritariamente con base en su desarrollo intelectual. Así, la investigación ha incorporado metódicamente: los espacios académicos, círculos intelectuales y ambientes profesionales que frecuentó, incluyendo el período anterior a sus primeras publicaciones, así como los medios y/o canales de difusión y recepción de sus ideas; y su producción escrita como eje estructurador. Mediante este triple enfoque, se ha configurado una narrativa analítica que, partiendo de sus textos publicados, reconstruye los contextos vitales que enmarcaron su trayectoria intelectual.

Esquema de la tesis

Esta tesis se encuentra conformada por seis capítulos, cada cual consta de introducción y conclusión propia, siendo independientes unos de otros, por lo que se pueden leer de manera autónoma o en conjunto. Los capítulos han sido agrupados y seccionados en tres partes, cada parte se encuentra enmarcada en una faceta de la trayectoria intelectual de Arai, de tal manera que en conjunto representan en total una obra arquitectónica en construcción, cada una de las tres partes alude a determinada faceta de su vida. Por ende, el nombre de cada parte de la tesis refiere analógicamente a una parte de una obra arquitectónica: la primera parte representa la simiente, refiriendo a la etapa formativa y la base de su propuesta; la segunda parte alude a las columnas y pilares, refiriendo al desarrollo de sus propuestas; y la tercera, simboliza la fachada y escaparate de la obra arquitectónica, apuntando a la forma en la cual se mostró Arai en el medio intelectual.

El Capítulo I, examina la formación de Alberto Arai en la Escuela Nacional de Arquitectura, en el contexto del México posrevolucionario, y cómo los vientos de cambio en el ambiente político y arquitectónico incidieron en la absorción de las corrientes racionalistas y en la resignificación de éstas, derivando en el funcionalismo mexicano. El análisis propone que el funcionalismo profesado por Arai fue una herramienta política, que refleja el ideario cardenista y una propuesta arquitectónica enfocada en la utilidad y su impacto social. También da cuenta de cómo con su obra proyectada como los Edificios CTM, intentó responder a las necesidades obreras, aunque enfrentó limitaciones burocráticas, evidenciando las tensiones entre el ideal funcionalista y la realidad institucional. Por último, se analizan las primeras obras escritas que configuraron su temprano *corpus* intelectual, en las cuales se esboza el germen de una doctrina arquitectónica sustentada en una priorización por lo social más allá de lo estético-industrial.

El Capítulo II examina la formación filosófica de Alberto Arai, desarrollada en paralelo a su trayectoria como arquitecto. Se estudian sus primeras publicaciones, los círculos intelectuales que frecuentó y las corrientes filosóficas que moldearon su pensamiento, destacando el neokantismo, el hegelianismo y el positivismo. Aquí se rescata la influencia del pensamiento germano, el cual, en diálogo con el funcionalismo social, le permitió concebir la arquitectura como producción cultural y establecer un marco teórico centrado en

el impacto de la técnica en la arquitectura y en la construcción de una identidad estética. Asimismo, se analiza su *Logicismo autónomo* -una “teoría de la teoría”- y cómo a partir de éste se entabló un debate con figuras como Leopoldo Zea, revelando tanto su postura crítica como su contribución a la filosofía mexicana. El Capítulo concluye explorando dos ejes articuladores de su pensamiento: la *teoría de los valores* y la *estética del sentimiento puro*, ambas de raíz neokantiana, y se argumenta cómo estos dos ejes se entrelazan con su *corpus* intelectual, orientándolo hacia una doctrina arquitectónica que integra lo social, lo funcional y lo estético.

El Capítulo III, explora los primeros años de Alberto Arai como profesionalista, centrándose en su teoría arquitectónica y su rol en la UAS, con énfasis en la concepción de la técnica en su *corpus* intelectual. Se analiza cómo situó a la técnica como elemento central de su teoría arquitectónica y del proyecto modernizador de la posrevolución. A través de un análisis de sus escritos, se examina cómo define la técnica como un procedimiento racional-empírico al servicio de lo humano, articulando el concepto de técnica con el arte, la arquitectura y lo social. Se rescata cómo es que Arai, influenciado por el neokantismo y Ortega y Gasset, buscó fundamentar teóricamente el funcionalismo mexicano, a partir de una “dialéctica de técnicas”, la cual, pretendió resolver tanto la composición estética como las demandas habitacionales desde una perspectiva socialista.

El estudio revela que, en sintonía con el Cardenismo, Arai concibió la técnica como una herramienta de transformación social: desde su aplicación en los Edificios CTM hasta su labor teórica dentro de la UAS, donde fungió como líder intelectual. Su enfoque sobre la técnica destacó por su profundidad filosófica al integrar la estética kantiana y el existencialismo, a partir de su propuesta: la ontología del “sujeto técnico moderno”. Finalmente, se contrasta su fe en el progreso técnico a partir del escepticismo europeo de posguerra, evidenciando cómo su propuesta, aunque utópica, ofrece un marco analítico para entender la arquitectura como síntesis de la cultura, la política y la técnica en el México de los años treinta.

En el Capítulo IV, doy seguimiento a la etapa posterior a su formación universitaria, años consecutivos a la disolución de la UAS, y de autoexilio al interior del país. Abordo dicha etapa a partir de su producción intelectual y labor profesional, es decir, las funciones, proyectos y espacios sucesivos en los que fungió como arquitecto. Experiencias que se

reflejaron en su *corpus* intelectual a partir de su transición al regionalismo arquitectónico, doy cuenta de este proceso con base en un análisis de sus planteamientos teórico-filosóficos. Y finalmente, analizo las obras arquitectónicas materializadas y proyectadas que se enmarcan en dicha propuesta, y en cómo ésta va derivando en lo que denominó como inter-regionalismo.

El Capítulo V analiza la participación de Arai en la expedición de Bonampak tras su “descubrimiento en 1949”, así como el impacto que esta experiencia tuvo en su *corpus* intelectual, reflejado tanto en su obra teórica como en su producción arquitectónica. Este análisis se enmarca en las discusiones sobre el movimiento de integración plástica, denominado por Arai como “el reagrupamiento de las artes”. El Capítulo examina cómo Arai no solo adoptó los postulados de este movimiento, sino que logró sintetizarlos en su propuesta para los Frontones de Ciudad Universitaria, obra que incorporó dos premisas claves en su trayectoria: la integración consciente del paisaje natural como elemento constitutivo del proyecto arquitectónico y la revalorización de la tradición a partir de la recreación de las formas prehispánicas.

La investigación sostiene que ambos aspectos surgieron de su acercamiento con la plástica de Bonampak y de sus reflexiones filosóficas derivadas del seminario con Samuel Ramos. Además, se demuestra cómo su propuesta teórico-arquitectónica se insertó en el debate sobre el rumbo que debía seguir la arquitectura mexicana en ese periodo.

Para concluir, se aborda el trasfondo político del proyecto de los Frontones, vinculando el *corpus* teórico de Arai —basado en la recreación de formas prehispánicas dentro de la arquitectura moderna— con las discusiones contemporáneas sobre la integración plástica. Asimismo, se explora su relación con el ideario de Ciudad Universitaria como proyecto emblemático del México posrevolucionario y con los debates en torno al papel del arte y la arquitectura en la construcción de identidad nacional.

El Capítulo VI, examina la última etapa de la trayectoria de Alberto Arai, centrándose en su faceta como *arquitecto divulgador* -término propuesto para definir su rol como promotor y divulgador de la cultura arquitectónica-, el cual complementó y trascendió su labor como teórico y constructor. A través de su gestión en el Departamento de Arquitectura del INBA, impulsó el diálogo a partir de conferencias, exposiciones y mesas redondas sobre la cultura arquitectónica, las cuáles ampliaron el debate arquitectónico más allá del gremio

especializado, involucrando a intelectuales, artistas y al público general. Se sostiene que su labor retomó las líneas preestablecidas por su predecesor, Enrique Yáñez, alineándose con los objetivos del INBA de promover una identidad cultural, pero añadiendo la variable de generar una doctrina arquitectónica propiamente mexicana.

Se argumenta que Arai, desde su formación dual como arquitecto y filósofo, actuó como conciliador entre las posturas antagónicas (como el estilo internacional y la integración plástica), fomentando un diálogo plural que enriqueció la disciplina. En ese sentido, su labor divulgativa democratizó la discusión arquitectónica, alejándola de espacios elitistas, y reflejó su búsqueda de una síntesis entre lo local y lo universal, crítica tanto del cosmopolitismo homogeneizador como del localismo aislacionista.

Además, la investigación destaca cómo su gestión coincidió con el auge de debates panamericanistas, lo que permitió vincular la arquitectura mexicana con redes internacionales de cooperación cultural. En términos teóricos, se evidencia la coherencia entre sus escritos y su práctica divulgativa, particularmente en su insistencia por la generación de una arquitectura propiamente mexicana. Finalmente, el Capítulo reevalúa la contribución de Arai no solo a la arquitectura moderna, sino también a la construcción de identidad en el México posrevolucionario, ofreciendo claves para entender al arquitecto como agente de transformación social y cultural.

A manera de cierre, esta investigación comprende un ejercicio de recreación, misma que se dio a manera de un juego de luces y sombras, una especie de ejercicio visual que suele permear en cualquier mirada, y que permite a su vez explicar las formas y siluetas en conjunto. Y aunque ninguna contemplación, ni siquiera la del historiador deviene de una mirada totalmente abarcante, tampoco es cualquier mirada. La posición y distancia de éste constituye un encuadre favorecido para cualquier lente que observa acontecimientos pasados.

Como en cualquier toma o contemplación, es usual la existencia de puntos ciegos. Este trabajo no es la excepción, pues posee sus propias carencias, las cuales proceden de algunas limitantes, quizás impuestas por mí mismo, o bien, condicionadas por factores externos en los que no es necesario abonar. Y como a toda investigación, es requerido otorgarle su tiempo pertinente, sin por ello cerrar aquellas nuevas preguntas, que más que incógnitas, abren un montón de caminos, dignos de historiarse a futuro.

Primera parte

Los albores de un pensador: la simiente de sus propuestas teóricas

Capítulo 1

Un arquitecto en ciernes: la formación de Arai como arquitecto y el germen de sus primeras propuestas

1.1 Introducción

El presente Capítulo es un acercamiento a la obra de Alberto Arai en su etapa inicial. Esta mirada a su obra también constituye un vistazo al panorama sociopolítico y cultural del México de los treinta, un México enmarcado en un proceso de reconstrucción nacional, dirigido por el Cardenismo, un régimen que generó un proceso de renovación y resignificación del nacionalismo posrevolucionario, teniendo como imperativo el beneficio social, así como la incorporación de las agrupaciones populares, indígenas, obreras y campesinas al proyecto de nación. En este ambiente, se abrió el telón para jóvenes arquitectos, cuya actuación se dirigió a la proyección de obras que se sumaron a satisfacer las demandas de aquellas agrupaciones, sectores y masas beneficiadas por las políticas sociales del Cardenismo.

El acercamiento a la obra de Arai, requiere repasar sus años de formación dentro de la Escuela Nacional Preparatoria y la Escuela Nacional de Arquitectura. Ello a partir de un acercamiento a los espacios de sociabilización como las agrupaciones, los círculos y espacios que frecuentó; los profesores que tuvo y los sujetos que conoció. También, demanda vincular la relación con los impresos en circulación, que constituyeron e incidieron en la forja de la agenda social, las proclamas y las posturas ideológicas de los círculos existentes en el ambiente arquitectónico de aquel entonces.

Por lo tanto, es también un acercamiento y rescate del ambiente que se vivía al interior del gremio arquitectónico, y cómo éste se situaba de acorde con el plano político de la época. Como es sabido, el racionalismo fue la corriente europea adoptada por las nuevas generaciones que clamaron por los vientos de cambio; su integración al discurso e ideología

social del México de aquella época derivó en el funcionalismo. En tal sentido, es pertinente explorar la forma en la cual se vivió la influencia del racionalismo en México, cuál fue su recepción, y cómo derivó en el funcionalismo social o en la llamada Nueva Arquitectura. Particularmente, interesa el cómo experimentó Arai este fenómeno y cómo lo incorporó tanto a su pensamiento como a sus proyectos, derivando así en su joven propuesta.

El repaso por aquel ambiente y aquellas propuestas estéticas, políticas e ideológicas, permitirán comprender qué aspectos y de qué manera el panorama sociopolítico y cultural de aquellos años incidió sobre el *corpus* intelectual de Arai, entendiendo las motivaciones para participar en un proyecto de cambio social, mismo que llevaron al ambiente de la arquitectura a proclamar una transición hacia la Nueva Arquitectura, e igualmente motivaron a Arai para adherir sus proyectos a la función pública conformando parte de un proyecto de Estado.

El presente Capítulo describe, explica y analiza el origen de las propuestas de Arai desde el plano de lo arquitectónico, político y social. Para ello, recorro a una descripción y explicación de los cambios en el ambiente arquitectónico de los treinta en México, retomando el contexto sociopolítico en el que se formó como estudiante, así como la forma en la que estas circunstancias influyeron sobre su temprana propuesta teórico-arquitectónica. Parto del análisis de sus primeras obras, mismas que configuraron su temprano *corpus* intelectual y en las cuales se esbozaba el germen de una doctrina arquitectónica.

Se entiende germen de doctrina arquitectónica como la propuesta en ciernes de una normativa o procedimiento para el emprendimiento de soluciones a problemáticas arquitectónicas, desde una perspectiva práctica, con base y solución desde un enfoque situado en el propio contexto. Con el paso del tiempo la premisa de doctrina se fue puliendo y desarrollando según las circunstancias. En este Capítulo sostengo que, desde una etapa temprana Arai desarrolló la base de su propuesta, fundamentada en el funcionalismo y la técnica como respuesta a las necesidades sociales del México posrevolucionario. Existen elementos expuestos que dan cuenta de ello.

Parto desde una perspectiva deductiva, iniciando desde un plano general, tomando el panorama sociopolítico y cultural de la época, seguido del panorama en el ambiente arquitectónico; esto a partir de los espacios, agrupaciones, medios impresos en circulación, así como el ambiente universitario en la Escuela Nacional de Arquitectura. Posteriormente, reviso las primeras obras de Alberto Arai, a la luz de su contexto y en consonancia con el

ambiente vivido, para explorar y dar cuenta de los primeros indicios de su propuesta, una doctrina arquitectónica en ciernes.

1.2 La formación de Alberto Arai: Ideología, política y arquitectura en el contexto cardenista

Tras algún tiempo de éxodo contiguo de nación en nación, el joven Arai, de apenas diecisiete años regresó a su tierra materna, México. La razón de su ausencia se debía a las labores profesionales de su padre, Kinta Arai, un diplomático japonés,¹ que, en el ejercicio de funciones como agregado cultural de Japón, llevó a su familia una estancia transnacional que abarcó parte de la juventud de Arai, recorriendo desde los dos años hasta su casi adultez, países como Estados Unidos, Brasil, Argentina, Chile, Panamá Perú, Cuba, Francia y finalmente España. La experiencia de este amplio recorrido geográfico forjó en el joven una perspectiva cultural particular.²

¹ Kinta Arai fue primer secretario de la Embajada de Japón en México entre 1909 a 1913, tras años fuera del país regresó en 1931, para después jubilarse como diplomático, posteriormente fungió como catedrático de la Universidad Nacional Autónoma de México desde 1933 hasta 1948, fundó en la misma escuela las cátedras de *Cultura oriental, Lengua y cultura Nipona y Literatura Japonesa*. En 1908 emparentó con Lucila Espinosa de los Monteros, hija del reyista Samuel Espinosa de los Monteros, a quien conoció a partir de Rodolfo y Alfonso Reyes, hijos del general Bernardo Reyes, con quienes compartió como filósofo los ideales del liberalismo y la postura en contra del positivismo. Con Lucila tuvo seis hijos, siendo Arai el cuarto de ellos. “Homenaje de Mujeres al Arq. Alberto T. Arai”, *Mujeres*, núm. 310 (1976): 20, Archivo de Arquitectos Mexicanos, Fondo: Enrique Yáñez, 4, 8; Víctor Kerber Palma, *Japón y la Revolución mexicana. Las supuestas conjuras nipomexicanas contra la Doctrina Monroe (1905-1925)*, tesis de doctorado (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015), 22, 146.

² Francisco Santos Zertuche, “Sentimiento estético y cultural nacional. Alberto T. Arai: la búsqueda entre modernidad y nacionalismo”, *Fuentes Humanísticas*, vol. 17, núm. 31 (2005): 62; Alberto Arai, *La arquitectura de Bonampak: ensayo de interpretación del arte maya. Viaje a las ruinas de Bonampak* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960).



Imagen 1: “La familia Arai recién llegada de España”: el señor Kinta Arai y la señora Lucila E. de Arai, a su izquierda aparece Alberto Arai acompañado de sus hermanos. “Homenaje de *Mujeres* al Arq. Alberto T. Arai” *Mujeres*, núm. 310 (1976): 21.

A su llegada, Arai se encontraba en los inicios de su formación profesional. Ya en ese momento, se atisbaba al intelectual en ciernes, aspecto que se evidenciaba a partir de los espacios educativos a los que concurrió. Previamente había cursado parte de su bachillerato en el Instituto Cardenal Cisneros, en Madrid, España. Su último año lo cursó en la Escuela Nacional Preparatoria, ubicada como todas las escuelas, en el barrio de San Ildefonso. Espacio en el cual coexistía la posibilidad de detonar o desarrollar aptitudes artísticas y culturales para sus miembros, dados los grupos y las asociaciones de la institución. En esos años, había dentro de la institución clubes de oratoria, seminarios filosóficos, asociaciones deportivas, logias de actividades tanto de izquierda como de derecha.³

En cuanto a la ideología política de Arai, esta iba tejiéndose en una afiliación -si bien fue concretizándose en sus futuros andares-, con espacios de formación como la Escuela

³ Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz* (México: Era, 2004), 95.

Nacional Preparatoria, los cuales fortalecerían la presencia de su postura ideológica. Poco antes a su regreso al Nuevo Mundo, durante su estancia en España, había sido abolida la Monarquía y proclamada la Segunda República Española, por la cual expresaría simpatía y sería un referente de su ya marcado desprecio al fascismo, tendencia política ideológica que cobraba cada vez más fuerza en Europa.⁴

No obstante, en el ambiente familiar existían matices antagónicos. Tal es el caso de las inclinaciones políticas de su hermana, la abogada Hisako Arai, quien apoyó la causa posrevolucionaria sirviendo como funcionaria durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, como consejera de agricultura y comercio, después como directora de comercio exterior, pero que también apoyó la causa imperialista del Japón, como fue el proyecto en pro del reconocimiento de Manchuria, el protectorado japonés que se encontraba enclavado en el propósito expansionista del país del sol naciente.⁵ O bien, el caso el caso de su padre, Kinta Arai, quien a pesar de romper relaciones con el gobierno huertista en 1913, durante sus labores diplomáticas como embajador de Japón en México, llegó a trabajar para un gobierno que durante la época de entreguerras tomaría un semblante, que a la vista de muchos, contenía particularidades fascistas. Tanto un caso como el otro eran aspectos no desconocidos para el joven Arai ni el medio intelectual de aquellos años.⁶

⁴ Alberto Arai, “Rivera y Orozco, pirámides del sol y de la luna de la pintura mexicana actual”, *Letras de México*, vol. 5, núm. 118 (1945): 184-188, 191; “La sociología de la nacionalidad”, *Letras de México*, vol. II, núm. 23 (1940): 273.

⁵ En 1934 Ana María Hisako Arai egresó de la carrera de Leyes, defendió su tesis “Justificación de la independencia del Estado de Manchukuo a la luz del Derecho Internacional”, donde argumenta puntos a favor de la Independencia de Manchuria, aderezado de un sentimiento pro japonés, el uso de la Historia y ejemplos del derecho internacional a fin de buscar el reconocimiento sino es que internacional cuando menos el mexicano. Con esta tesis buscó problematizar acerca de la situación, desde el reconocimiento de las potencias internacionales como Estados Unidos, el desconocimiento jurídico de China como nación, y la noción de que la independencia provino de un descontento interno y no de fuerzas exteriores. El argumento se refuerza, bajo el entendido que dos años después de su tesis, ya en labores como funcionaria el periódico japonés *Osaka Mainichi Shinbun* daba señal de que, si México llegaba a reconocer como nación a Manchuria, era posible que fuese “una poderosa candidata a convertirse en la primera embajadora en Manchuria”. Ana María Hisako Arai, *Justificación de la independencia del Estado de Manchukuo a la luz del Derecho Internacional*, tesis de licenciatura (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1934); “La bella directora del Departamento de Comercio Exterior”, *Osaka Mainichi Shinbun*, 17 de marzo de 1936.

⁶ A finales de los años treinta Daniel Cosío Villegas refería que, para comprender “la vida de Japón”, es decir, su organización industrial, política, agrícola y vida cultural, una idea clave es la mezcla existente entre un “feudalismo decrepito y un capitalismo imberbe” en el ambiente de dicho país, arguyendo la existencia de un entorno fascista no propiamente emergido de la introducción del liberalismo capitalista, ni con el cariz del fascismo italiano o alemán, es decir, sustentados en medios propagandísticos y en el apoyo de una clase media emergente, sino provisto de sus propias particularidades de control estatista. Para Cosío es el “control de pensamiento” basándose en la permanencia de ciertos hábitos y actitudes presentes en el carácter o genio

Ciertamente, la Escuela Nacional Preparatoria era un espacio privilegiado, al menos en lo que concernía a la educación y a la sociedad mexicana. Integrarse a dicho espacio educativo significaba para un joven como Arai, incluirse en la mirada crítica respecto a las entidades revolucionarias en gestación, así como de una amplia historia de luchas, la más reciente había sido la adquisición de autonomía universitaria, lucha que inició en los pasillos de la propia institución. Asimismo, la ENP contaba con una diversa planta curricular de profesores destacados en el ámbito de las humanidades, entre los que se encontraban Carlos Pellicer, José Gorostiza, Andrés Iduarte, Julio Torri, Agustín Loera y Chávez, Antonio Díaz Soto y Gama, entre otros.⁷ Con lo cual, coexistía un ambiente y condiciones propicias para que en Arai germinara el pensamiento crítico y la reflexión humanista.

Además del cuerpo docente, concurría una variedad de estudiantes de espíritu reflexivo e inquisitivo, que a la postre habrían de destacar, asociarse o emprender proyectos en conjunto o en lo individual. Jóvenes como Efraín Huerta, Salvador Toscano, Rafael Solana, Octavio Paz, Enrique Guerrero Larrañaga, Guillermo Olguín Hermidia, Heriberto García Rivas, Humberto Mata y Ramírez, Ignacio Carrillo Zalce, Julio Prieto, Manuel Moreno Sánchez, Manuel Rivera Silva, Rafael López Malo, Raúl Vega Córdoba, entre otros más.⁸ Esta diversidad de perfiles configuraba una plataforma para tejer vínculos o redes dentro del medio intelectual, o bien, para la generación de proyectos o propuestas.

Un proyecto notable que se gestó en aquellos años al interior de la ENP fue la revista *Taller*, de la cual Arai fue miembro a razón de su relación de amistad con el poeta Efraín Huerta, uno de sus dirigentes. *Taller* le brindó a Arai la posibilidad de compartir el gusto por la estética y la poesía con sus adeptos. La mayoría de estos coincidieron a finales de 1929 y principios de los treinta en su estancia por la ENP.⁹ El vínculo generado por aquel círculo permitió la reunión de algunos miembros de manera extraoficial, lo cual le brindó a Arai, en

nacional. Daniel Cosío Villegas, “El fascismo japonés”, *El trimestre económico*, vol. 6, núm. 22(2) (1939): 270-298.

⁷ Salvador García Rodríguez, *La promoción de la revista Taller, entre la tradición mexicana y el llamado del mundo*, tesis de doctorado (San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2016), 19.

⁸ García Rodríguez, *La promoción*, 2.

⁹ García Rodríguez, *La promoción*, 17; Efraín Huerta, “Años de aprendizaje y alegría”, en *El otro Efraín. Antología prosística*, edición y selección de Carlos Ulises Mata (México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 568.

palabras de éste, “un refugio para el desarrollo de su propia voz y pensamiento”.¹⁰ Se venía atisbando al intelectual en ciernes y una conciencia de que dichos espacios le permitirían la mejora de sus aptitudes creativas.

De acuerdo con Salvador García, las reuniones de *Taller* eran de manera desvinculada entre los miembros, “constituyendo así un círculo literario de carácter anónimo”. El círculo estaba compuesto por Adolfo Menéndez Samará, Francisco de la Maza, Mauricio Gómez Mayorga, Mario Alonso, Edmundo Báez, Mauricio Martínez, José Luis Patiño, Juan Manuel Terán, Enrique Meyrán, José Campillo, Enrique Guerrero Larrañaga, Raúl Cacho y Julia Román.¹¹ Personajes que a la postre deliberarían tanto en la escena intelectual como política del país.

Con algunos de estos personajes, Arai habría de colaborar en sociedad para detonar proyectos arquitectónicos, tal es caso de Raúl Cacho y Enrique Guerrero. Con otros, coincidiría en el campo de la crítica del arte, como fue el caso de Mauricio Gómez Mayorga, con quien compartía puntos de discusión sobre crítica artística y arquitectónica en las siguientes décadas, como en la Casa del Arquitecto y en la revista *Arquitectura*, extendiendo no sólo un diálogo nutrido entre ambos sobre temas de estética sino entablando una amistad y admiración mutua.¹²

¹⁰ Alberto Arai, “Leopoldo Zea, de la nueva generación filosófica”, *Letras de México*, vol. I, núm. 7 (1943): 86-87.

¹¹ Arai, “Leopoldo Zea”, 87.

¹² Mauricio Gómez Mayorga, “Sobre la libertad de creación”, *Arquitectura México*, núm. 45 (1954): 38-45.

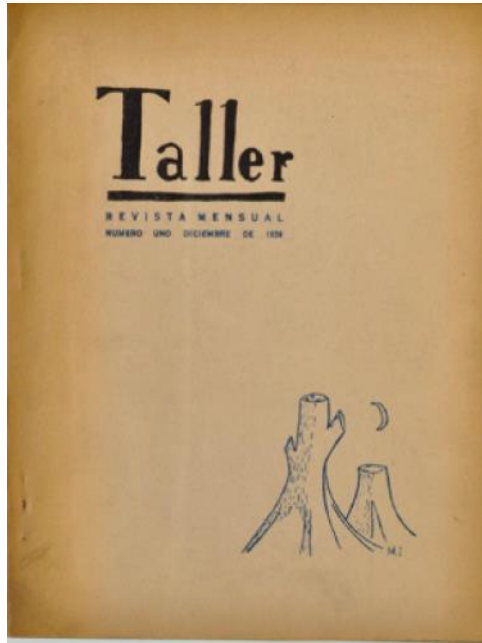


Imagen 2: Revista *Taller*, núm.1 (1938).

Tras acabar sus estudios de bachiller en 1933, Arai ingresó a la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA), e inició una etapa de formación profesional: ¿cuál era el panorama en el ambiente de aquel recinto escolar? ¿Cuáles eran los aires intelectuales e ideológicos que se respiraban en el ambiente arquitectónico de la época? Por aquel entonces se vivían complejos y transitorios cambios; la generación previa a Arai fue una generación en transición, abandonando los viejos preceptos estéticos que dictaban su formación como arquitectos. En ese sentido, en lugar de emular al arte por el arte, como lo hacían sus maestros, se propusieron dirigir la arquitectura como una actividad de servicio al pueblo, esto en parte por las necesidades existentes y por el cambio convenido tras la Revolución Mexicana.¹³

La nueva visión progresista y vanguardista estaba influenciada por varios postulados ideológicos que imperaban en el ambiente político, pero también en el profesional. En el caso del ambiente político de esos años existían distintas ideologías en circulación, comulgando Arai con el nacionalismo posrevolucionario y el socialismo. En ese sentido, como muchos de sus colegas, fue heredero inmediato de esas circunstancias.

¹³ Vargas Salguero y Arias Montes, *Ideario*; Ramón Vargas Salguero, “La arquitectura de la Revolución Mexicana: un enfoque social”, en *México: 75 años de Revolución. Educación, cultura y comunicación II* (México: Fondo de Cultura Económica / Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 1988).

A comienzos de los años treinta iba en aumento el socialismo en la escena pública, existían partidos políticos y sindicatos que se fortalecían con la adscripción de sus agremiados. A diferencia de la década anterior, cohabitaba una conciencia fraternalista entre los círculos de obreros y empleados fabriles: por atrasada que fuera la preparación teórica y profesional de estos, ya no era la misma que en décadas pasadas.¹⁴ En la prensa, las cátedras académicas y la tribuna parlamentaria resonaba la dialéctica marxista, de la misma forma, la historia comenzaba a ser vista con la lente marxista.¹⁵

En otros sectores, como en el gremio de artistas plásticos, como fue el caso de los muralistas, circulaban estas ideas desde antes. Su posicionamiento político y estético se había antepuesto a los postulados académicos de las Bellas Artes, debido a que le consideraban símbolo del Antiguo Régimen y de tendencia burguesa. En su lugar, su nueva postura se inclinó hacia los valores de la Revolución, de la misma manera, la orientación de su producción plástica se comprometió con dicha ideología.

Asimismo, una gran parte de los artistas simpatizaron con los ideales socialistas. Lo cual se manifestó en la creación de organismos como el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, el cual tenía presencia a comienzos de los treinta mediante manifestaciones públicas.¹⁶ Paralelamente, se formó la LEAR, una agrupación con sede en distintos países, conformada por profesionistas de distintas ramas, aunque inclinada a las áreas humanísticas y científicas. Su propósito fue ser un espacio de denuncia y lucha en contra del fascismo desde el campo disciplinar de sus miembros. Su ideología se caracterizó por ser de izquierda, lo cual se reflejó en la simpatía mutua con la administración cardenista.¹⁷

Análogamente a estos espacios, desde el Estado había sectores que intentaban introducir la perspectiva socialista de acorde con las circunstancias nacionales, por ejemplo, el sector educativo. A comienzos de la década de los treinta el ex-secretario de Educación Pública, Carlos Trejo y Lerdo de Tejada, además de promover la ideología expresaba la necesidad de un socialismo e instituciones de acorde al contexto mexicano:

¹⁴ Pablo González Casanova, *La clase obrera en la historia de México en el primer gobierno constitucional (1917-1920)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI, 1980), 40.

¹⁵ Rosendo Salazar, *La CTM: su historia, su significado* (México: Modelo, 1956).

¹⁶ Arnaldo Córdova, "México: Revolución y política de masas", en *Interpretaciones de la Revolución Mexicana* (México: Nueva Imagen, 1979), 201-204.

¹⁷ Elizabeth Fuentes Rojas, *La liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, tesis de doctorado (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995).

Nuestros gobiernos revolucionarios [...] tienen que darle forma legal a la ideología socialista mexicana, por medio de programas políticos de inmediata aplicación y por instituciones que se adapten, que embonen, que se afinen con nuestro medio, con nuestro panorama geográfico, con nuestras tradiciones, con la moral de este tiempo.¹⁸

En el mismo tenor, el siguiente secretario de Educación Pública, Narciso Bassols hizo un llamado por un sistema que proponía “una escuela de profesionistas de carácter netamente popular, en oposición a la cultura que se llama universitaria,”¹⁹ con lo cual asentaba las bases ideológicas de lo que sería el Instituto Politécnico Nacional, y que para el caso de la arquitectura derivaría en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA).

En los espacios universitarios se celebraba en 1933 el Primer Congreso Nacional de Estudiantes y el Congreso Pedagógico Nacional, en ambos se acordó el acceso a los postulados materialistas en la orientación de sus tareas docentes, científicas y culturales, se fomentaba así el “concepto materialista del mundo”.²⁰ De esta manera se hacía presente en el ambiente universitario la adopción de postulados socialistas. Aunque dicha adopción no fue consensuada, sino polémica, permitió entrever las posturas y tensiones del momento.²¹

Otro fuerte influjo y cambio organizacional en el sector educativo vino con Lázaro Cárdenas en 1934, cuando el apoyo hacia el socialismo tuvo mayor predominio a nivel nacional, al menos en la educación básica. Las modificaciones al Artículo 3º Constitucional establecieron que la enseñanza primaria impartida por el Estado sería socialista.²² Asimismo, se celebraba en ese año el Primer Congreso de Estudiantes Socialista.²³

¹⁸ Carlos Trejo y Lerdo de Tejada, *La educación socialista: una interpretación materialista* (México: Partido Revolucionario Institucional, 1935), 190.

¹⁹ Desde finales de la década de 1920 se manifestó una tensión constante entre el Estado y la Universidad Nacional en torno al modelo educativo que debía prevalecer en esta última: socialista o liberal. Dicho conflicto cristalizó en los debates entre Antonio Caso, defensor de la autonomía universitaria y de la libertad de cátedra, y Vicente Lombardo Toledano, quien promovía un proyecto de educación socialista vinculado a los intereses estatales. La resolución de esta disputa se materializó en la promulgación de una nueva Ley Orgánica, mediante la cual la Universidad obtuvo su autonomía, el pleno derecho de cátedra y un fondo económico destinado a garantizar su sostenimiento. Alonso Aguilar Monteverde, *Narciso Bassols, pensamiento y acción* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995).

²⁰ Gilberto Guevara Niebla, *La educación socialista en México (1934-1945)* (México: Secretaría de Educación Pública, 1985), 35.

²¹ Juan Hernández Luna, “Polémica de caso contra Lombardo sobre la Universidad”, *Historia Mexicana*, vol. 19, núm. 1(73) (1969): 87-104.

²² Las tesis de Lombardo Toledano en la polémica con Caso fueron retomadas por el PNR, hasta llegar a la Cámara de Diputados y de Senadores, incidiendo así en el cambio legislativo. Hernández Luna, “Polémica”, 103.

²³ Aguilar Monteverde, *Narciso*, 285.

Análogamente, el Cardenismo se hizo presente durante la década de los treinta. Con una política social centrada en mejorar las condiciones de trabajo, así como el desarrollo de plataformas adecuadas para ello, como la generación o fortalecimiento de sindicatos y el otorgamiento de tierras para campesinos. Mantuvo una estrecha relación con las agrupaciones y corporaciones con el propósito de consolidar su fuerza política y una burocracia sindical, la cual tomó como estandarte el nombre de la Revolución.²⁴

El Estado se favoreció así de las masas que puso a su servicio, no obstante, en dicha relación coexistía cierta práctica mutualista, manteniendo el imperativo de reivindicar a las masas a partir del desarrollo de viviendas para los obreros y la creación de sindicatos para las principales organizaciones gremiales, al menos en el discurso.²⁵ En ese tenor, la mirada de los jóvenes arquitectos en formación, como el caso de Arai, estuvo dirigida en proyectar obras arquitectónicas para satisfacer estas demandas, en un contexto en el cual se fundía el nacionalismo posrevolucionario con la ideología pro-socialista. No en vano en esos mismos años Arai hubo de hacer un llamado a generar, en palabras de éste, “una arquitectura [funcionalista] de Estado”, lo que derivaba en una “arquitectura mexicana total” apegada y retomada de “la vida humana agrícola e industrial” e impulsada por los “arquitectos jóvenes de México”.²⁶

Dicho esto, los años de formación de Arai como arquitecto fueron años de cambios a nivel nacional, así como en el ambiente profesional del gremio arquitectónico. Las actividades emprendidas y los escritos publicados dibujan una época de transición. Su rechazo al decorativismo y crítica a la ornamentación en la fachada de la obra arquitectónica, así como su apego por una agenda social y la forma de estimar o valorar una obra arquitectónica demarcan su predilección por el racionalismo.

²⁴ Adolfo Gilly, *La revolución interrumpida* (México: Era, 1994), 351.

²⁵ Esta tesis es sostenida por Perló, quien subraya que durante la administración cardenista el impulso redistributivo se orientó fundamentalmente hacia el reparto agrario y el mejoramiento salarial, más que al gasto público en infraestructura o servicios. En consecuencia, proyectos como la vivienda no recibieron la misma prioridad dentro de la política social del periodo. Manuel Perló Cohen, *Estado, vivienda y estructura urbana en el Cardenismo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Sociales, 1981).

²⁶ Alberto Arai, “La Nueva Arquitectura y la Técnica”, en *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos (1922-1963)*, edición de Enrique De Anda y Salvador Lizárraga Sánchez (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 177.

1.3 La recepción del racionalismo en México. El caso de Alberto Arai durante sus años en formación

¿Cómo se vivió la influencia del racionalismo en México? ¿Cómo lo vivió Arai? ¿Cómo se reflejó este fenómeno en su obra? Desde finales de la década de los veinte y principios de los treinta, en el ambiente del quehacer arquitectónico se hablaba de nuevos materiales, novedosos procedimientos constructivos y condiciones alternativas para aprovechar su economía,²⁷ lo cual, combinado con novedosas tendencias e incluso elementos ideológicos trajo como consecuencia formas de construcción que fueron antagónicas a las imperantes y arraigadas por la tradición académica previa a la Revolución. A esta condición emergente se le llamó en México funcionalismo social.²⁸

La nueva tendencia inspirada en los adelantos tecnológicos y movimientos de vanguardia significó una actitud de afrenta a las propuestas academicistas que alababan el gusto estético, y a su vez, una actitud revolucionaria frente a las reglas y fórmulas tradicionales. Mientras que la inclusión de doctrinas sociales le proporcionó un cariz de cambio, en función de poner en el centro al sujeto ordinario como principio primordial de la arquitectura.²⁹ La aceptación de esta tendencia dentro del gremio arquitectónico no fue de toda conformidad, por el contrario, fue producto de polémicas, emergiendo así la existencia de dos posturas. En primer lugar, la del arquitecto tradicionalista, quien sostenía que la

²⁷ Estas ideas circulaban en el gremio a través de diversas publicaciones. Entre ellas se encontraban *Cemento* (1925-1930) y, posteriormente, *Toiteca* (1929-1930), revista no especializada en arquitectura cuyo propósito principal era la promoción del cemento Portland. A través de estas publicaciones era posible conocer tanto las obras de la vanguardia europea -caso de las construcciones de Le Corbusier- como las primeras realizaciones modernas en México, entre ellas las viviendas mínimas para obreros diseñadas por Juan Legarreta. Asimismo, se difundían revistas específicamente orientadas a la divulgación de la profesión y dirigidas al gremio de la construcción, como *El Arquitecto* (1923-1933), órgano de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM), o la “Sección de Arquitectura” del periódico *Excelsior* (1922-1931), que hacia la década de 1930 se mostraba cada vez más abierta a la difusión de obras mexicanas vinculadas al movimiento moderno. Georg Leidenberger, “Tres revistas mexicanas de arquitectura: portavoces de la modernidad (1923-1950)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIV, núm. 101 (2012): 109-138; María de Lourdes Díaz Hernández, *Ideólogos de la arquitectura de los años veinte en México. Sección de Arquitectura del periódico Excelsior*, tesis de maestría (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003).

²⁸ Comprendido como una extensión del racionalismo europeo o Nueva Arquitectura, en la cual la función del espacio arquitectónico era preponderante al momento de concebir la composición arquitectónica, caracterizada por el aprovechamiento económico de los materiales, la iluminación y la ventilación y la finalidad de la obra. En tanto que la connotación de “social” aborda las primicias para lo cual estaba destinado, como el rubro educativo, la vivienda y la salud. Dicho esto, el funcionalismo social se enfocó en dar cabida a construcciones con el supuesto de satisfacer demandas sociales, apelando al mínimo costo y máxima producción. Enrique Yáñez, *Del funcionalismo al post-racionalismo: ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1990).

²⁹ “Notas autobiográficas”, 1962, AAM, FEY, caja 1, separador 21, ff. 3-4.

arquitectura era arte y ciencia, o sea, además de cumplir necesidades materiales del ser humano mediante principios y procedimientos científicos, debía satisfacer necesidades del espíritu. En segundo término, la funcionalista, misma que afirmaba una arquitectura exclusivamente utilitaria y racionalista, amparada en un método científico y procedimientos técnicos, con un estatus de belleza que no era subjetivo, sino que se encontraba en concordancia con el programa arquitectónico.³⁰

Tanto un lado como el otro consideraban que su postura era la indicada para ser el precepto constructivo para el país durante la posrevolución, mientras que el ala tradicionalista no consideraba arquitectura a la postura emergente. No obstante, algunos debates y tensiones, como fueron las *Pláticas sobre arquitectura* de 1933,³¹ pusieron sobre la mesa de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM) el debate sobre si el funcionalismo pudiese considerarse o no como una etapa definitiva de la arquitectura, además de tener como propósito unificar la ideología de los arquitectos para lograr un movimiento constructivo.³²

No existe un indicio explícito respecto si Arai advirtió o no las controvertidas reuniones, aunque las obras funcionalistas contemporáneas que estaban en la mesa de discusión ciertamente no pasaron inadvertidas para el joven estudiante, ni tampoco para aquellos que defendieron abiertamente el funcionalismo. Para ese entonces Juan O' Gorman ya había realizado las casas-estudio de Frida Kahlo y Diego Rivera (1929-1931), así como las *Escuelas del millón* producto de la iniciativa del secretario de educación Narciso Bassols (1932). Asimismo, se habían efectuado concursos de vivienda funcional como “La Casa Obrera Mínima”, promovido y organizado por el Muestrario de la Construcción Moderna

³⁰ Enrique Yáñez, “¿Qué es la arquitectura?”, *El Nacional*, 26 de junio de 1938: 3

³¹ En 1933 la Sociedad de Arquitectos Mexicanos organizó un ciclo de conferencias en las que a manera de foro se discutieron las cualidades y defectos de la nueva corriente, el funcionalismo. De las diez ponencias presentadas solamente tres, la de Juan Legarreta, Álvaro Aburto y Juan O'Gorman defendieron el funcionalismo, destacando de éste, su gran capacidad para responder a las necesidades de edificación de carácter social que demandaba el país; el resto de las intervenciones presididas en su mayoría por los academicistas criticó que la nueva doctrina rechazara a la estética. Alfonso Pallares (ed.), *Pláticas sobre arquitectura* (México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos, 1933); Enrique De Anda, *Historia de la arquitectura mexicana* (México: Gustavo Gili, 2015), 187; Georg Leidenberger, “Las pláticas de los arquitectos de 1933 y el giro racionalista y social en el México posrevolucionario”, en *Polémicas en la historia intelectual mexicana*, coordinación de Carlos Illades y Georg Leidenberger (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008).

³² Alfonso Pallares, “Nota preliminar”, en *Pláticas sobre arquitectura*, edición de Alfonso Pallares (México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos, 1933).

(1932), el cual buscaba flexibilidad, eficiencia y economía en la arquitectura doméstica.³³ De dicho concurso resultó primer lugar Juan Legarreta, construyendo así las viviendas mínimas en las colonias Balbuena, San Jacinto y la Vaquita. Dicho esto, existían obras funcionalistas que comenzaban a adornar el paisaje de la ciudad, mismas que eran advertidas y comentadas entre el gremio arquitectónico. Por ejemplo, Enrique Yáñez, amigo de Arai, aludía a que el maestro Juan Martínez opinaba en sus clases con cierto desdén sobre la casa-estudio de Rivera, señalando que era “fea, agresiva en sus colores, desnuda y simplista en su volumetría”.³⁴

A pesar de que no es explícito el testimonio de Arai, estas ideas estaban en circulación en el ambiente en el que se desenvolvía. Asimismo, la base de su formación universitaria fue resultando en un convencimiento hacia el funcionalismo, el cual se reflejó en los círculos sociales y académicos que frecuentó, aunado al sentido teórico y reflexivo de sus primeros escritos, en los que se autodefinió como “nuevo arquitecto”, siendo este arquetipo, aquel que debía preparar las condiciones para el advenimiento del nuevo Urbanismo y la Nueva Arquitectura, o sea, del tipo funcionalista.³⁵

El funcionalismo que profesó Arai y su generación se nutrió del movimiento racionalista de raíces europeas. Con respecto a la recepción de la propuesta racionalista en México, la influencia no provino del contacto directo con los arquitectos protagonistas de la escena europea, tampoco de los arquitectos que tuvieron la oportunidad de viajar al extranjero, pues en general no existía un interés por establecer un acercamiento con aquellos arquitectos modernos.³⁶ En ese sentido, no hubo una red estrecha entre arquitectos mexicanos y europeos en aquellos años. A reserva de unos cuantos casos, existía una especie de aislacionismo en las relaciones profesionales de los arquitectos mexicanos con el exterior.³⁷

³³ Enrique De Anda, *La arquitectura de la Revolución mexicana. Corrientes y estilos de la década de los 20* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990); “Convocatoria al concurso del Muestrario de la Construcción Moderna”, *El Universal*, 27 de marzo de 1932.

³⁴ Xavier Guzmán Urbiola, *Juan O’Gorman: Sus primeras casas funcionales* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007), 21.

³⁵ Alberto Arai, “Cómo debe ser el arquitecto contemporáneo”, *Edificación*, núm. 27 (1939): 27.

³⁶ Una hipótesis al respecto es la de Yáñez quien afirmó: “no pienso que la información acerca de la Nueva Arquitectura haya provenido del conocimiento directo de profesionistas viajeros, por lo general adultos de mentalidad conservadora cuyos viajes se realizaban en las áreas de la cultura grecolatina en la que el movimiento racionalista se tardó y nunca tuvo importancia ejemplar, con excepción de Francia de la labor de Le Corbusier. Yáñez, *Del funcionalismo*, 35.

³⁷ Mauro F. Guillén analiza el fenómeno de las redes de aprendizaje, colaboración y formación de la arquitectura moderna en diez países donde este movimiento se consolidó tempranamente, entre 1889 y 1940. En ese marco,

Por lo tanto, la influencia del racionalismo en México se debió mayormente a la circulación de medios impresos extranjeros. La forma en la cual se entretejió la circulación y apropiación de la tendencia fue a partir de la lectura y visualización de revistas donde se presentaban las obras arquitectónicas, las propuestas de arquitectos, el uso de materiales y las técnicas modernas. La repercusión e incidencia de esta práctica en Arai y su generación, se debió, por un lado, a sus maestros y, por otro, a aquellos profesionistas de edad más avanzada, que años antes coincidieron con las ideas del movimiento moderno, algunos de los cuales habían participado activamente en las *Pláticas del 33*.

Raúl Cacho, compañero de la misma generación de Arai, señaló que en su período como estudiante conoció a partir de su maestro José Villagrán la obra del arquitecto y urbanista Hendrik Petreus Berlage, mientras que estuvieron al tanto de las obras de Gropius y Le Corbusier por medio de Juan O’Gorman, Juan Legarreta y Enrique Yáñez.³⁸ Estos a su vez habían mantenido contacto -a finales de los veinte y comienzos de los treinta- a partir de publicaciones extranjeras como *L’Architecte*, revista francesa y la *Bauformen*, alemana. Yáñez menciona que en *L’Architecte* conocieron obras como la Ville Savoie de Le Corbusier, la fábrica Van Nelle de tabaco en Holanda, la *Exposición de Arquitectura Moderna* en Stuttgart y las *Siedlungen*, nuevos fraccionamientos alemanes en Frankfurt. Mientras que a partir de la segunda revista conocieron la Bauhaus y las obras de Walter Gropius.³⁹

Otro tipo de medio impreso para conocer el movimiento moderno en esos años fue a partir de la circulación de las publicaciones mexicanas como *Cemento* y *Tolteca*. En sus impresiones los editores explotaban el vínculo que tenían con las revistas e instituciones internacionales, cubriendo así los avances arquitectónicos estadounidenses y europeos. Para ello retomaban las ilustraciones (croquis y fotografías) de revistas estadounidenses como *Architectural Record*, *American Builder* y *The American Architect*, y reproducían

los arquitectos mexicanos -Villagrán, Obregón, Yáñez, O’Gorman, Mora, Serrano y Segura- aparecen representados de manera aislada, sin vínculos directos ni inserción en redes indirectas con aquellos pioneros y discípulos que protagonizaron el proceso en otros contextos nacionales. Mauro F. Guillén, *The taylorized beauty of the mechanical: scientific management and the rise of modernist architecture* (Princeton: Princeton University Press, 2006).

³⁸ Graciela de Garay, *La arquitectura funcionalista en México (1932-1934): Juan Legarreta y Juan O’Gorman*, tesis de licenciatura (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978), 273.

³⁹ Yáñez, *Del funcionalismo*, 35.

abiertamente artículos de revistas vanguardistas europeas como *Moderne Bauformen*, *Architecture d'Aujourd'hui* y *Le Génie Civil*.⁴⁰

Un punto por considerar es que, aunque los estudiantes y los profesionistas del gremio arquitectónico estuviesen al tanto de las propuestas europeas y estadounidenses mediante la circulación de impresos, posiblemente las ideas de estos no fueran conocidas del todo, pues pocos arquitectos escribían sobre teoría arquitectónica. Por ejemplo, no se conocían las bases de éstos, así como el planteamiento del proceso seguido hasta llegar a la realización de la obra arquitectónica. La excepción de ello fue Le Corbusier, quién tenía mayor obra impresa y difusión de textos como *Vers une Architecture* y *L' Art Décoratif D'aujourd' hui*.⁴¹

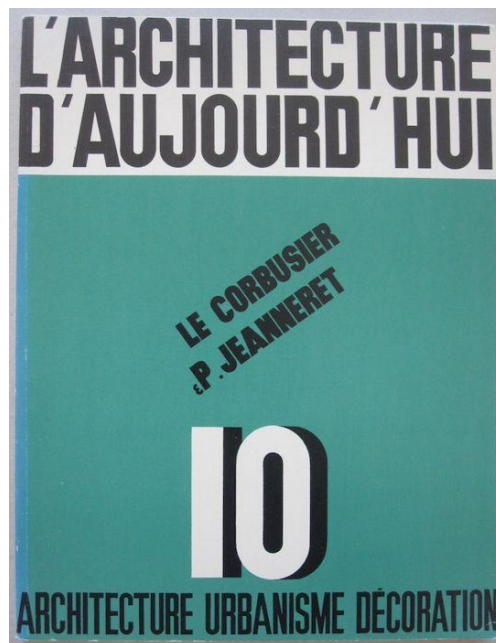


Imagen 3: *L' Art Décoratif D'aujourd' hui*, núm. 10 (1933).

⁴⁰ Leidenberger, "Tres revistas mexicanas", 126.

⁴¹ Yáñez, *Del funcionalismo*, 34-35.

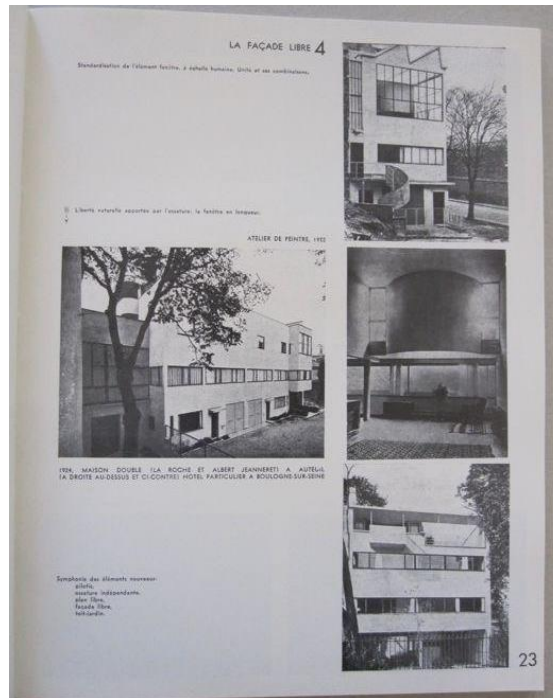


Imagen 4: *L' Art Décoratif D'aujourd' hui*, núm. 10 (1933): 23.

En estos textos Le Corbusier expuso un particular énfasis en pro de una arquitectura para el sujeto moderno, asimismo, en contra del academicismo. Sustentaba que los academicistas se habían convencido del propósito de alcanzar los principios arquitectónicos provocando un desequilibrio en la arquitectura, debido a sus intenciones por alcanzar la belleza habían olvidado otro principio arquitectónico: la utilidad.⁴²

Con este tipo de propuestas, como poner en primera instancia la utilidad antes de preceptos académicos como la belleza, se fue creando entre el gremio de arquitectos mexicanos autodenominados modernos, la idea de rechazar las viejas enseñanzas a la usanza del academicismo.⁴³ En oposición a dicho academicismo existía una disposición de ánimo hacia una nueva visión estética del ser humano, armonizada con todo el utillaje y maquinización asociada al progreso industrial.⁴⁴

Esta visión estética logró conjugarse en los escritos de Le Corbusier, en ese sentido, sintetizó el pensamiento de una época a través de sus obras. Asimismo, la capacidad propagandística que le dio a sus publicaciones fue de gran amplitud entre la generación de

⁴² Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (Barcelona: Apóstrofe, 1998).

⁴³ Yáñez, *Del funcionalismo*, 35

⁴⁴ “Temas diversos. Escrito sobre Juan Legarreta”, AAM, FEY, Archivo Hemerográfico, exp. 410, 1.

arquitectos como Arai, los cuales le leyeron con énfasis hasta una década después de haber sido publicado. A comienzos de los treinta, las ideas de Le Corbusier circulaban entre aquellos jóvenes estudiantes de arquitectura, aunque con una interpretación asentada en el factor social más que en el culto al maquinismo. Años después Yáñez se refiere al fenómeno de la recepción de la obra de Le Corbusier señalando:

Hacia una arquitectura y su “slogan” tan repetido –la casa es una máquina para vivir– fueron el punto de partida para entre nosotros de una elaboración doctrinal que adquirió un acento distinto aunque igualmente apasionado, pues en tanto que Le Corbusier barría con las viejas posiciones académicas proclamando una nueva estética del mundo mecanicista moderno, nosotros enfocamos el racionalismo a una interpretación de utilidad eminentemente social.⁴⁵

Como alude Yáñez, esta recepción reunió los aspectos circunstanciales de aquella época, y aunque algunos arquitectos mexicanos alabaron la formulación de una estética mecanicista corbuseriana tardía,⁴⁶ otros hicieron énfasis en lo funcional y lo social a partir de la técnica como ejes vertebradores de esa Nueva Arquitectura. En ese sentido, sus escritos marcaron una generación.

Para el joven Arai, Le Corbusier fue un revolucionario, tanto en su función de teórico a partir de su obra escrita como en su función de arquitecto a partir de su obra diseñada y edificada. Su obra en conjunto, escrita, diseñada y edificada, eran vistas por Arai como visionarias: “este arquitecto ha revolucionado los conceptos edificar, distribuir y visualizar las construcciones que sirven de refugio al hombre de hoy y, con seguridad al de mañana”.⁴⁷ Con estas palabras, Arai percibía que el futuro de la arquitectura estaría a cargo de hombres como Le Corbusier. Ciertamente, la influencia que tuvo la obra de este último en sujetos como Arai propició la vindicación del movimiento moderno y los vientos de cambio en el ambiente institucional.

El efecto, por decirlo así, del rechazo al academicismo y la recepción y circulación del movimiento moderno impactó entre las generaciones más jóvenes, incidiendo en cierta

⁴⁵ “Notas autobiográficas,” 1962, AAM, FEY, caja 1, separador 21, 5.

⁴⁶ Este es el caso notable de Carlos Obregón Santacilia, quien dedica un texto “a las nuevas generaciones de arquitectos de México” sobre la cuestión del maquinismo y la arquitectura moderna, entablando referencias directas a *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier con la exposición de automóviles y aviones que aluden a la vida moderna en movimiento. Carlos Obregón Santacilia, “El maquinismo, la vida y la arquitectura”, en *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos (1922-1963)*, edición de Enrique De Anda y Salvador Lizárraga Sánchez (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 179-211.

⁴⁷ Alberto Arai, “Le Corbusier o la afirmación de la arquitectura”, *Letras de México*, vol. I, núm.8 (1937): 5.

conciencia estudiantil, que resultó en transformaciones al interior de la Escuela Nacional de Arquitectura. En los años en que se formó Arai, los estudiantes en pro de una transición hacia la Nueva Arquitectura se sumaron con un propósito, suprimir del plan de estudios aquellas materias de índole academicista. Por ejemplo, en 1936 se solicitó la supresión de la clase de Composición Decorativa, en la cual, desde un enfoque historicista se copiaban modelos precedentes de estilos del pasado (*revival*), igualmente, se dibujaban motivos clásicos como la hoja de acanto y de parra. En su lugar, se solicitaban la introducción de materias con preponderancia técnica.⁴⁸

En 1938, en una iniciativa más amplia se expidió un Manifiesto a la ENA, suscrito por profesores y alumnos (entre ellos Juan O’Gorman, Enrique Yáñez, Raúl Cacho, Ricardo Rivas, José Villagrán, Pedro Ramírez Vázquez, Ramón Marcos y el propio Alberto Arai), en el que planteaban la necesidad de reformar el Plan de Estudios debido a “su notoria insuficiencia en la preparación técnica”.⁴⁹ En esos días, la técnica era el estandarte de aquellos jóvenes apegados al movimiento moderno, pues no sólo a partir de ésta dejaban atrás la concepción de la arquitectura desde el academicismo, sino que también se abrían paso en el acto de concebir y resolver la edificación de acorde con un momento que demandaba cambios sociales.

Muy a tono con la discusión al interior de la ENA, pero sin aludir directamente a los hechos o la discusión interna, Arai publicó unos meses después una serie de reflexiones sobre cómo debía ser el arquitecto contemporáneo. En estas sugiere algunas premisas para los arquitectos en formación, las cuales apelan por la libertad de pensamiento e imaginación, pero en concordancia con una ideología y voluntad apegada a la agenda funcionalista, señalando que era preponderante:

La contextura de su ideología y su voluntad para preparar el advenimiento del nuevo Urbanismo y la Nueva Arquitectura que son sin duda del tipo funcionalista, de donde se deduce que, si los individuos que pertenecemos a las últimas generaciones nos queremos formar según la estructura psicológica del arquitecto nuevo, nuestra preparación y nuestros conocimientos deberán estar constituidos, no sólo para servirnos de ellos prácticamente en los momentos presentes según fórmulas y métodos ya experimentados, sino para iniciar, para empezar la

⁴⁸ Ramón Vargas Salguero, “La revolución pedagógica de la arquitectura. Los años procelosos”, en *Cuadernos de arquitectura y docencia. Monografía sobre la Facultad de Arquitectura* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990), 63-65.

⁴⁹ “Carta al director de la Escuela Nacional de Arquitectura”, 1938, AAM, FEY, caja 3, separador 19, folder 4; Vargas Salguero, “La revolución”, 63-65.

construcción de un nuevo camino. Y este nuevo camino se logra a partir de pensamientos nuevos, ideas iniciales, con visiones intelectuales precisas de los acontecimientos actuales que serán causa de otros consecuentes del porvenir [...] lo que viene a significar que entender ideas, jugar libremente con ellas, razonar los procesos, construir pensamientos, imaginar hipótesis, plantearse nuevos problemas, son en suma la meta de nuestra preparación fundamental.⁵⁰

Sin rechazar totalmente las fórmulas y métodos del pasado, la formación del nuevo arquitecto debía contener, en la visión de Arai, una mirada introductoria a su presente y su porvenir, esto a partir de la libertad en la innovación de ideas y soluciones, en esta predisposición del arquitecto contemporáneo existía la solución para el planteamiento riguroso de la arquitectura. El tono sutil en la cita abrevia hasta cierto punto la aceptación de Arai, por las enseñanzas de la vieja escuela, pero ante todo daba cabida a la libertad de creación frente a las exigencias de la época. Así, la inclusión o supresión de asignaturas en el marco interno de cambios curriculares de la ENA fue un proceso del cual Arai formó parte, resultando al igual que muchos de su generación hijo de esta transición, pero también un generador de ello.

1.4 Círculos, agrupaciones y espacios de enunciación

Paralelamente a su formación, entre los años de 1933 a 1936, Arai frecuentó un espacio de jóvenes arquitectos que defendían abiertamente el funcionalismo. Algunos de ellos habían participado en las “Pláticas del 33”, les caracterizaba el entusiasmo por la Nueva Arquitectura y un posicionamiento de izquierda, eran enemigos de las expresiones culturales del orden previo a la Revolución Mexicana, simpatizantes de la Revolución Rusa y entusiastas del Primer Plan Quinquenal.⁵¹ Yáñez afirmó que “en esos tres años (1933-1936), Arai laboró en el grupo pro funcionalista que con él integrábamos, entre otros, O’Gorman, Legorreta, Raúl Cacho, Enrique Guerrero y yo mismo”.⁵²

La simpatía o afiliación al funcionalismo era una postura política entre el gremio de arquitectos, considerada el ala izquierda del movimiento racionalista. La técnica y la búsqueda de lo funcional eran los elementos que les separaba del sentido artístico y la búsqueda de la belleza de la arquitectura academicista. A su vez los arquitectos pro-

⁵⁰ Arai, “Cómo debe ser”, 27.

⁵¹ Yáñez, *Del funcionalismo*, 36.

⁵² Enrique Yáñez, “El filósofo no opaca al arquitecto Alberto T. Arai”, *Novedades*, 9 de agosto de 1959, AAM, FEY, Sección Hemerográfica.

funcionalistas se autodenominaban técnicos de la construcción.⁵³ Con esta autodenominación, el ala funcionalista buscaba diferenciarse y afianzar su rechazo a los viejos preceptos en pro de mayor tecnificación, adoptando así el maquinismo a la usanza de Le Corbusier, asociado mayormente a los procesos industriales.⁵⁴

Con estas premisas, los arquitectos funcionalistas se abrían lugar en las agrupaciones de participación política del momento, las cuales eran conformadas por el gremio de artistas de vanguardia. Caso de ello es su adscripción a la LEAR. Esta agrupación, además de estar conformada por escritores y artistas, tenía una sección de arquitectura dentro de su conformación gremial, de la cual eran miembros algunos arquitectos como Juan O’Gorman, Carlos Le Duc, Ricardo Rivas, José Luis Cuevas Barrera, Álvaro Aburto y el mencionado Enrique Yáñez.⁵⁵ En tanto que la dirección de la sección de arquitectura era dirigida por Raúl Cacho, amigo y compañero de estudios de Arai.⁵⁶

El propósito de dicha sección de arquitectura fue promover y destacar las conveniencias de la arquitectura funcionalista en favor del pueblo, lo cual hacían mediante la publicación de artículos en la revista *Frente a Frente*, órgano de difusión de la LEAR, en la que se exponían artículos de la sección de arquitectura de distinta índole, desde análisis sobre las necesidades de la sociedad en materia arquitectónica, el seguimiento y la reproducción de las declaraciones sobre el Primer Congreso de Arquitectos Soviéticos en 1937, hasta denuncias dirigidas al Departamento Central (Municipalidad de la Ciudad de México) por la construcción de edificios de estilo ajeno al funcionalismo.⁵⁷

De la presencia de Arai en la LEAR se destaca una conferencia en 1937. A sus veintidós años sustentó frente a un auditorio conformado por miembros del ambiente cultural e intelectual “La Nueva Arquitectura y la Técnica”. Texto reflexivo que se presenta como

⁵³ Véase el Cartel de la UAS, denominado “Manifiesto de la clase trabajadora”. Vargas Salguero y Arias Montes, *Ideario*, 224-231.

⁵⁴ Yáñez, *Del funcionalismo*, 35.

⁵⁵ En un artículo, O’Gorman menciona aquellos arquitectos que formaban la sección de arquitectura de la LEAR. Juan O’Gorman, “El Departamento Central Inquisidor de la Nueva Arquitectura”, *Frente a Frente*, núm. 5 (1936): 22.

⁵⁶ “Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, Asamblea 1ero. de febrero”, 1937, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), Instituto Nacional de Bellas Artes, Sección: Artes Plásticas, Subsección: Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938), Fondo: Leopoldo Méndez (FLM).

⁵⁷ “Algunas intervenciones”, *Frente a Frente*, núm. 8 (1937): 13; Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, “Arquitectura”, *Frente a Frente*, núm. 9 (1937); O’Gorman, “El Departamento”, 22.

una formulación teórica sobre la concepción de la técnica moderna como nueva rama de la arquitectura, en particular de la arquitectura moderna. ¿Por qué el interés de presentar este tema como conferencia ante un auditorio de artistas e intelectuales?

Por una parte, el espacio donde se presentó refrenda el posicionamiento político de Arai como profesionista aún en ciernes, pues dicho espacio fomentaba la lucha contra el arribo fascista desde el campo disciplinar de sus miembros. Por otra parte, el organismo concordaba con la agenda de la política cultural cardenista, misma que se encontraba encaminada a concentrar aquellas nuevas artes o actividades que derivaban del progreso tecnológico como el cine, la radio y hasta la Nueva Arquitectura.⁵⁸ No en vano el texto se encamina y sintetiza hacia el tema de interés: la incidencia que el desarrollo de la técnica había provocado sobre el campo arquitectónico.⁵⁹

El propósito del escrito delata, por un lado, el interés por establecer un *corpus* teórico como eje unificador al funcionalismo social que años antes había comenzado a hacer presencia, asimismo, tiene la intención que dicho *corpus* conforme los fundamentos para el desarrollo de una doctrina arquitectónica. Más allá de este último plano, la técnica fue el estandarte ideológico para desfasar a los arquitectos, cuyas obras habían estado al servicio de las clases dominantes, mismas que no conformaban la nueva sociedad en construcción, producto del Estado posrevolucionario.

Los dos puntos anteriores en la conferencia de Arai: doctrina e ideología, continúan un diálogo con las famosas “Pláticas del 33”, pero ¿en qué sentido? Por una parte, el afincamiento del funcionalismo en México en términos de una propuesta teórica y pragmática no se había dado debido a que no se había sustentado un armazón teórico que legitimara la apuesta por la arquitectura técnica. En tanto que, para el caso pragmático, es decir, obras construidas, habían existido propuestas como las de José Villagrán con la Granja Sanitaria (1925) o el Instituto Nacional de Cardiología (1937), las escuelas construidas por Juan O’ Gorman (1932), así como las propuestas de viviendas mínimas para obreros de Enrique Yáñez y Juan Legarreta (1932), pero sin duda no había propiamente una escuela de pensamiento teórico que sustentase la propuesta de un funcionalismo mexicano. Solamente

⁵⁸ Lázaro Cárdenas, “Decreto de creación del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda dirigido a la Cámara de Diputados”, 25 de diciembre de 1936, Archivo General de la Nación, Ramo: Presidentes, Fondo: Lázaro Cárdenas del Río, exp. 545.2/33.

⁵⁹ En el Capítulo III de la presente tesis, se desarrolla un análisis sobre la técnica a partir de dicho texto.

existían fases de experimentación individualista y propuestas por parte de los arquitectos en las cuales asumían y reapropiaban elementos del funcionalismo europeo.⁶⁰

En la propia Escuela Nacional de Arquitectura, personajes como José Villagrán, ejemplo temprano y el teórico por antonomasia de la arquitectura moderna mexicana, tanto en el aula como fuera de ella, no ofrece una propuesta teórica de vanguardia sobre la modernidad.⁶¹ Contrario a ello, su propuesta resguarda una continuidad con los esquemas teóricos de las Bellas Artes, aquellos supuestos a los que se opuso la Nueva Arquitectura. Villagrán les hace algunos arreglos a estas estructuras teóricas, le incorpora un sistema de cinco valores⁶² con el que pretende resolver y generar una propuesta aplicada al programa arquitectónico, sin necesariamente cumplir con sus postulados y ofrecer una idea original.⁶³

Por el contrario, la propuesta temprana de Arai, en este caso a partir de “La Nueva Arquitectura y la Técnica”, está encaminada a sustentar la falencia teórica del funcionalismo

⁶⁰ Con relación a la cuestión de la interpretación y reapropiación del movimiento moderno en México, Claudia Zamorano dedica un Capítulo a ello, en específico para el caso del proyecto de la Vivienda Mínima Obrera de Juan Legarreta, en el cual sugiere un fenómeno de resignificación de la arquitectura para el caso mexicano. Claudia Zamorano Villareal, *Vivienda Mínima Obrera en el México posrevolucionario: apropiaciones de una utopía urbana (1932-2004)* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013).

⁶¹ La presentación de Villagrán en la historiografía de la arquitectura mexicana ha sido configurada, en gran medida, como la de un hito fundacional, lo que dio lugar a la construcción de su figura como el gran teórico de la arquitectura moderna en México. Sin duda, elaboró una propuesta teórica a lo largo de las décadas de 1920 y 1930, aunque puede caracterizarse más bien como una teoría práctica, difundida principalmente en el ámbito académico, especialmente en las aulas de la Escuela de Arquitectura, lo que le imprimió un tono eminentemente didáctico. No se trató, en consecuencia, de una teoría divulgada de manera sistemática por él mismo en medios editoriales o publicaciones especializadas. La idea de Villagrán como teórico de la arquitectura, más allá del espacio escolar, fue una construcción posterior. Uno de los principales artífices de esta operación fue Ramón Vargas, su discípulo, quien tras el fallecimiento de Villagrán en la década de 1980 recopiló sus escritos y los presentó como una teoría casi ortodoxa, fuertemente vinculada al ámbito social. Otro caso es el de Carlos González Lobo, también alumno suyo, que lo citó y comentó con frecuencia en sus textos y obras de divulgación, consolidando la imagen de una propuesta coherente y orientada hacia la vocación social de la arquitectura. Cabe mencionar, además, un número de la revista *Arquitectura México* publicado en 1956, en el que el propio Arai participó, y que constituye una de las primeras instancias de construcción de la figura de Villagrán como referente teórico. José Villagrán García y Ramón Vargas Salguero (eds.), *Teoría de la arquitectura* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988); Alberto Arai, “José Villagrán García, pilar de la arquitectura contemporánea de México”, *Arquitectura México*, núm. 55 (1956): 139-162.

⁶² En el Capítulo VI se abordan a detalle los cinco valores y los postulados de la propuesta teórica de José Villagrán.

⁶³ Cristina López Uribe señala que la figura de Alberto Arai dentro de la historiografía de la arquitectura mexicana ha quedado en segundo plano a razón de la de la construcción de la figura de José Villagrán como el “gran teórico” de la arquitectura moderna, siendo que no necesariamente su trabajo teórico es heredero de una reflexión de vanguardia. Cristina López Uribe, “Presentación de *La Nueva Arquitectura y la Técnica*”, en *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos (1922-1963)*, edición de Enrique De Anda y Salvador Lizárraga Sánchez (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2010), 149-150.

en México, e igualmente se encuentra ajustada a la agenda social y política del Cardenismo. Proponiéndose así “luchar por una arquitectura mexicana total, rigurosamente técnica, nacida de la realidad, plenamente social, económica, impersonal, cuya influencia se infiltre a través de la vida humana, agrícola e industrial del territorio por medio de un mapa regulador de urbanismo nacional”.⁶⁴

La conferencia de “La Nueva Arquitectura y la Técnica” fue publicada al siguiente año por la Editorial del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), adherido al régimen cardenista, aunque instancia independiente de la esfera gubernamental.⁶⁵ Su agenda tuvo como cometido el manejo de la publicidad y propaganda oficial concebida por el Estado.⁶⁶ Por ende, intentó abarcar tanto los medios de comunicación conocidos y modernos (publicaciones periódicas, teatro, carteles, engomados, hasta radio y cine) como el espacio público, sitio donde se desenvolvía la estrategia propagandística.⁶⁷

La publicación de la conferencia de Arai en un espacio editorial como el del DAPP trae varias premisas a colación. En principio, el hecho de que se haya publicado ahí significaba el reconocimiento y aceptación del Estado cardenista hacia la arquitectura funcionalista amparada en la técnica, que se percibía como social y por ende vinculada con las políticas gubernamentales. Con lo cual, la Nueva Arquitectura técnica y su economía de medios simbolizaba incluso la materialización de los ideales sociales del Cardenismo, y por ende en una carta más de la propaganda cardenista. Asimismo, el reconocimiento gubernamental por la responsabilidad social del arquitecto técnico perfilaba la figura de un

⁶⁴ Arai, “La Nueva Arquitectura y la Técnica”, en *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos (1922-1963)*, edición de Enrique De Anda y Salvador Lizárraga Sánchez (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2010), 177.

⁶⁵ El DAPP operó entre 1937 y 1940, en un contexto marcado por la expropiación petrolera, las exigencias de la diplomacia internacional, las presiones económicas y la inminencia de la guerra mundial, lo que lo convirtió en un instrumento clave dentro de la agenda de relaciones exteriores del cardenismo. Como entidad, tuvo la función general de coordinar y desarrollar las actividades de difusión masiva del Ejecutivo, y de manera particular, la de supervisar, censurar y reglamentar la información, con el propósito de impedir la circulación de noticias contrarias a su línea discursiva. Sus publicaciones se orientaron principalmente a exaltar la administración en turno, a reinterpretar la historia de la Revolución y a reforzar el nacionalismo mediante la valorización del patrimonio histórico y artístico. Hacia sus últimos años, las atribuciones del DAPP fueron transferidas a la Secretaría de Gobernación. Dafne Cruz Porchini, *Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo (1937-1940)*, tesis de doctorado (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 18.

⁶⁶ Lázaro Cárdenas, “Decreto de creación del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda dirigido a la Cámara de Diputados”, AGN, RP, LCR, exp. 545.2/33.

⁶⁷ Cruz Porchini, *Proyectos*.

nuevo arquitecto, uno que pensaba en la causa social y en la transformación de un pueblo a través de la ciencia y su aplicación práctica.

En términos de las intenciones de Arai, no es nada fortuita la publicación en dicho espacio de enunciación, pues el DAPP se caracterizó por ser parte de una práctica en el marco de la profesionalización de los intelectuales durante el régimen cardenista. Luis González y González refiere al contexto de aquel ambiente institucional señalando que: “fue aquella la temporada de vacas gordas de algunas especies de enfermos y de intelectuales, sobre todo de intelectuales jóvenes proclives a meterse al cauce poco frecuentado de México, de la institucionalización, de la especialización y del profesionalismo. Era el comienzo de un fin, la aurora del desarrollo estable”.⁶⁸

Este fenómeno no sólo acontecía con los arquitectos sino con otros agentes, en particular con los artistas e intelectuales, que paulatinamente optaron por engrosar las fuerzas progresistas del gobierno encontrando compatibilidad entre sus ideales revolucionarios y su labor dentro de instituciones del Estado.⁶⁹ Por lo tanto, es sugerente la simpatía de Arai por el proyecto en turno y su interés por formar parte de la estructura institucional a partir de espacios de enunciación como la LEAR o el DAPP. Prueba de ello serían los años venideros de su trayectoria, al participar en programas de índole estatal o como funcionario público en los sexenios subsecuentes.

1.5 La influencia del racional-funcionalismo en la obra del de Arai

Además de “La Nueva Arquitectura y la Técnica”, ¿en qué otras obras de Arai se identifica la influencia del racionalismo temprano? ¿En qué aspectos de su obra escrita temprana es posible identificar su formación académica? Estos aspectos son más notorios al final de su carrera, pues es cuando aparecen sus primeras publicaciones, así como la exposición de sus primeros proyectos arquitectónicos, donde remarca aspectos como lo social y lo funcional.

⁶⁸ Luis González, *Los días del presidente Cárdenas* (México: El Colegio de México, 1981), 290.

⁶⁹ John Lear desarrolla esta tesis para el caso de la LEAR, donde advierte que dicha organización llegó a funcionar como una especie de agencia de empleos. Señala, por ejemplo, que la agrupación canalizaba maestros hacia la SEP. Asimismo, describe cómo la LEAR gestionaba la obtención de subsidios y apoyos dentro de diversas dependencias. Estas tareas incluían el trato directo con funcionarios gubernamentales para asegurar recursos. En conjunto, Lear muestra cómo la organización articuló redes laborales y políticas más allá de su función artística original. John Lear, *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México posrevolucionario (1908-1940)* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Grano de sal, 2019), 145-146.

Las tempranas publicaciones sobre arquitectura de Arai fueron en revistas no especializadas sobre el tema, como en *Letras de México*, seguido de un par de artículos en *Edificación*, el órgano de difusión de la Escuela de Arquitectura del IPN. En estos reflejó su simpatía y promoción por el aspecto social en la arquitectura, los preceptos éticos-formativos en un arquitecto contemporáneo y la técnica como cuerpo conceptual de una propuesta teórica en ciernes.

En el ensayo “Estimación de la arquitectura” (1937) publicado en *Letras de México*, propone una fórmula para estimar o valorar la obra arquitectónica contemporánea a partir de tres elementos: lo social, lo económico y lo emotivo. Respondiendo que lo social se encuentra relacionado con aquella utilidad que va de lo particular a lo colectivo (urbanismo); lo económico-constructivo apela a la congruencia entre la estabilidad y durabilidad de la obra arquitectónica dentro del precio mínimo; mientras que lo emotivo-estético, se haya asociado a la capacidad de la obra para producir una contemplación y goce específico.⁷⁰

Este ensayo devela un aspecto desarrollado de manera temprana en el *corpus* intelectual de Arai, su labor como crítico y teórico de la arquitectura, pues reflexiona acerca del objeto arquitectónico desde la teoría arquitectónica y la estética. Mientras que los primeros dos elementos refieren a nociones retomadas del funcionalismo, el tercer elemento refiere a su temprano apego a la estética y sensibilidad kantiana. Tanto una noción como la otra, funcionalismo y sensibilidad kantiana, formarán parte del enfoque estético-conceptual que adoptará durante dos décadas para el análisis de la arquitectura.⁷¹

En cuanto a sus trabajos formativos, es decir, derivados de su formación universitaria, se encuentra su tesis de licenciatura sobre los Edificios CTM. Esta se presentó previamente para una convocatoria lanzada por la Confederación de Trabajadores de México (CTM) en 1939, firmaron colectivamente sus compañeros Raúl Cacho, Enrique Guerrero, Balbino Hernández y el ingeniero Estanislao Jiménez. El proyecto ganó el primer lugar, y aunque este no se realizó, fue presentado ese mismo año en la Escuela Nacional de Arquitectura frente a un sínodo para obtener su título como arquitecto, la autoría del proyecto para el examen

⁷⁰ Alberto Arai, “Estimación de la arquitectura”, *Letras de México*, vol. I, núm. 8 (1937): 4.

⁷¹ Los escritos de la década de 1930 y 1940 pueden considerarse una fase exploratoria dentro de su *corpus* intelectual. Hacia finales de los años cuarenta, sin embargo, comienza a manifestarse en su obra una preocupación específica: la introducción de la variable identitaria en la arquitectura a partir de una reflexión de raíz filosófica.

profesional fue sólo de Arai, en tanto que la publicación del proyecto ese mismo año en la revista *Arquitectura y Decoración* fue en conjunto.⁷²



Imagen 5: “Los edificios sociales de la CTM”. *Arquitectura y Decoración*, núm. 17 (1939).

En el contenido de la tesis, Arai se puso a tono con el discurso de cambio social de la administración cardenista, conjugando su propuesta con el movimiento moderno como panacea para solventar problemáticas como la falta de vivienda para las masas obreras y campesinas, así como otorgarles cabida a las actividades gremiales de los trabajadores del país:

El programa arquitectónico que la CTM nos presentó es, sin disputa, un hecho de gran trascendencia para el porvenir de la Nueva Arquitectura mexicana, pues inicia la ruta para un nuevo tema: los edificios de trabajadores. En el futuro más próximo las casas obreras, las casas para campesinos, los edificios para cooperativas y sindicales ocuparán la atención tanto técnicos [de la arquitectura] como de políticos.⁷³

⁷² La tesis fue disertada el 9 de agosto de 1939, posteriormente fue publicada en noviembre de ese mismo año en la revista *Arquitectura y Decoración* como proyecto en conjunto (con Raúl Cacho, Enrique Guerrero, Balbino Hernández y Estanislao Jiménez). *Arquitectura y Decoración*, núm. 17 (1939).

⁷³ Alberto Arai, “Los Edificios Sociales de la CTM”, *Arquitectura y Decoración*, núm. 17 (1939): 122-123.

Con estas palabras evidencia se reconoce como seguidor del funcionalismo y de sus criterios técnicos y compositivos, de tal forma que declaraba su lealtad al movimiento moderno, concordando a su vez con la ideología de la administración política en turno. Al conjugar ambos aspectos, el funcionalismo con el discurso de la política cardenista, Arai le denominó “Doctrina Socialista de la Arquitectura”, bajo el entendido que:

Como doctrina, persigue la posibilidad de solucionar ciertos problemas de la realidad, por medio del estudio atento de ésta. Como doctrina socialista, indica que el socialismo como sistema económico-social es el que conviene a México contemporáneo, cuya innegable comprobación está en la obra integral del General Cárdenas. De donde resulta que todo programa de realización ha de tener como objetivo el mejoramiento material y espiritual de las masas trabajadoras, cuyo modo de vida está en un nivel inferior al de otros países, como plan de edificación, ha de tener a dar albergue y prestar servicios generales al mayor número de mexicanos.⁷⁴

En esta adaptación de los preceptos racionalistas europeos a la circunstancia político-social mexicana, los cuales enuncia como “doctrina”, encontró el convencimiento ideológico y pragmático, con los cuales era posible la generación de bases para llevar a cabo una revolución y cambio social en el país.⁷⁵ Al igual que sus colegas de generación, adoptó el movimiento moderno como el mejor vehículo para darle cabida a los imperativos de la Revolución mexicana en materia de construcción arquitectónica, de ahí que hubiese proyectado en consonancia con el Artículo 123 constitucional (artículo que promueve la dignificación del trabajador y el amparo de sus derechos laborales) las oficinas para la central obrera más importante del país, en vísperas de una mejora en la calidad de vida obrera.

El proyecto de los Edificios CTM, audaz en sus soluciones y ambicioso en su conjunto, sugería la composición del edificio en dos partes: A y B. En la parte A se ubicaban las oficinas para la confederación, otros sindicatos, espacios para servicios generales (correos, telégrafos, teléfonos, cable) para una radiodifusora, para un comedor (público y privado), para un hotel y para una editorial (con imprenta y oficinas). Mientras que la parte B fungiría como auditorio, teatro, cine, etc. que albergaría hasta 4000 personas, teniendo de manera anexa cuatro salas de asambleas hasta para 250 personas cada una.⁷⁶

⁷⁴ Arai, “Los Edificios Sociales”, 123-124.

⁷⁵ Arai, “Los Edificios Sociales”, 124.

⁷⁶ Arai, “Los Edificios Sociales”, 122.

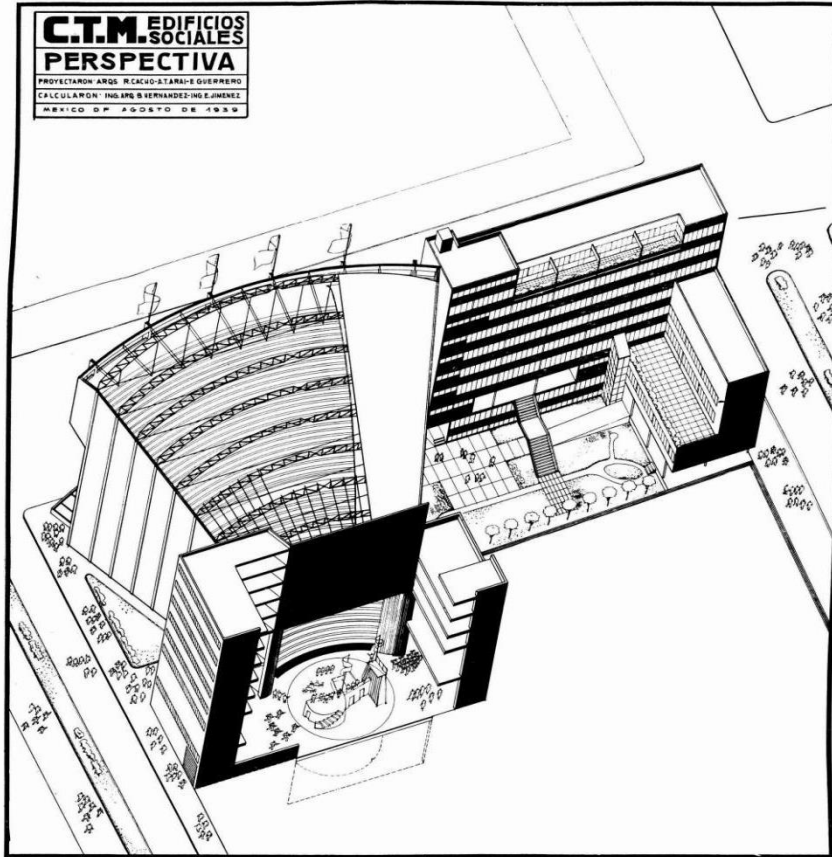


Imagen 6: Perspectiva axonométrica de los edificios CTM. *Arquitectura y Decoración*, núm. 17 (1939).

La manera en la cual se presenta el proyecto es como una memoria general, es decir, un informe sobre los procesos a seguir y las soluciones elegidas para el diseño proyectado. Al describir Arai esta caracterización recurre a ciertos enunciados con la abierta intención de que sea interpretada como nueva voluntad creadora, que se enraíza no en el academicismo formalista, sino en la Nueva Arquitectura:

Es una memoria lógica, sintética y no erudita. Y es lógica porque, al hacer constar los distintos pasos que se siguieron en la elaboración del proyecto, se demuestra, en el campo de la matemática, precisando en una cadena de razonamientos los pasos seguidos desde los principios hasta la evidente demostración. En todo como se verá, se ha tenido presente [...] el método racional aplicado, un profundo sentido de lo humano, la idea concreta de superar el estado de vida actual del mexicano. La concepción lógica del proyecto se ha visto iluminada por la norma del mejoramiento social, cuyo cumplimiento en este caso fue encomendado a la nueva técnica de la arquitectura.⁷⁷

⁷⁷ Arai, “Los Edificios Sociales”, 121.

Las alusiones a la lógica del racionalismo y sus procesos más apegados al espíritu de la ingeniería, su rechazo a la erudición de la pasada tradición de conocimientos en historia del arte y estética, producto de enseñanza en las academias de Bellas Artes, aunado a su intención de generar una arquitectura en estricto apego al beneficio social de los mexicanos, son elementos que delatan las directrices trazadas en su formación como arquitecto moderno, en clara disputa o renuncia a los preceptos de las Bellas Artes.

Finalmente, las piedras angulares del proyecto Edificios CTM son dos elementos nodales de la Nueva Arquitectura: el plan y el programa arquitectónico. Ambos constituyen una parte integral para el punto de partida y secuencia de todo proyecto arquitectónico moderno. Mientras que el plan es la proposición inicial de la obra en un esquema distributivo a partir de un ejercicio geométrico, donde confluyen combinaciones modulares que organizan los elementos y tipologías arquitectónicas, con el propósito visionar el orden y la base para la edificación de la construcción. En tanto que el programa, es el ejercicio interpretativo y profesional proyectado, basado en un estudio a fondo a partir de la vinculación, jerarquización y necesidades espaciales del usuario.⁷⁸

Las dos propuestas, parten de las ideas manifestadas una década antes por Walter Gropius y Le Corbusier, quienes contribuyeron al ideario de la modernidad arquitectónica a partir de sus escritos y conferencias, haciendo patente la necesidad de rescatar estas piedras angulares del diseño arquitectónico. En tanto que, los arquitectos mexicanos en la recepción de estas ideas adoptaron el discurso de vanguardia, tras percibir esta modalidad de diseño en palabras de Yáñez, como una “liberación de la arquitectura de todos los prejuicios y absurdos acumulados durante siglos como normas de composición”.⁷⁹

Por un lado, Le Corbusier advierte sobre la abstracción que conlleva el quehacer constructivo más que el seguimiento de un estilo a la usanza del academicismo, defendiendo la generación de un plan arquitectónico como la base de todo proyecto arquitectónico y urbano. Para Le Corbusier, el plano es el eje que cohesiona la organización geométrica y la

⁷⁸ En este enfoque, el profesionista de la arquitectura aboga por un proyecto concebido *por y para* el usuario, atendiendo prioritariamente a sus necesidades básicas. Para ello, se requiere un seguimiento puntual mediante sesiones de retroalimentación que permitan ajustar el proceso. El proyecto se desarrolla en conformidad con las normativas locales, considerando factores como la funcionalidad, la circulación y aquellos elementos que optimicen el uso del espacio. Una vez sistematizada la información, se inicia la fase de diseño, entendida como un proceso abierto, sujeto a transformaciones y a la incorporación de soluciones futuras, lo que finalmente se traduce en una adaptación programática.

⁷⁹ “Notas autobiográficas”, AAM, caja 1, separador 21, 5.

cadencia espacial. Una de las formas en las que se refleja el plan en su propuesta arquitectónica es en la recurrencia a la racionalidad y la separación de uso y funciones a partir de sus cinco puntos (pilotes, planta libre, fachada libre, ventanas alargadas y techo-jardín).⁸⁰

En tanto que Gropius pretendía alcanzar la satisfacción integral de las demandas de la vida del habitante, partiendo de la función de las cosas, de su esencia intrínseca, y del tipo de persona para al cual van destinadas. En otras palabras, la forma en la cual debía plantearse el objeto arquitectónico era a partir del plan de necesidades y funciones del usuario. De ahí surgía la base para la creación de un mundo visual. Siendo el plano aquel bosquejo que no solo conducía al conocimiento del espacio calculado, sino al dominio del espacio material. En cuanto al factor estético de la obra, para Gropius, la belleza de un objeto arquitectónico se daría en la medida de su objetividad y sinceridad, es decir, en la supresión de las formas decorativas y en el resultado del programa arquitectónico tal cual.⁸¹

En el texto “Arquitectura en dos capítulos”, Arai suscribe y defiende las propuestas de Walter Gropius y Le Corbusier, las considera parte del devenir, mientras que ambas figuras son insignias de la Nueva Arquitectura, es decir, son parte del segundo Capítulo de la historia, dado el primer Capítulo era la arquitectura académica.⁸² En Arai, la propuesta de ambos versa sobre procedimientos y bases científicas, asimismo, ocupan en su ejercicio de composición arquitectónica las tres dimensiones a diferencia de los viejos preceptos estéticos que solo se enfocaban en dos.⁸³

Otro de los preceptos –no ajenos al movimiento moderno- con los cuales Arai se formó fueron aquellos expuestos por profesores jóvenes como José Villagrán, quien en esos años promovió y enseñó una metodología a seguir en el proceso de diseño, basado en la exploración por la sinceridad arquitectónica. La cual era posible alcanzar en la búsqueda del máximo rendimiento utilitario y por ende la supresión del ornamento, lo cual, se traducían en una arquitectura más expresiva y sincera.⁸⁴ Mientras que el carácter de lo social, traducido en lo económico, otorgaba más beneficios al pueblo trabajador.

⁸⁰ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 33-48.

⁸¹ Walter Gropius, “Fundamentos de la Nueva Arquitectura”, en *Walter Gropius ¿Qué es arquitectura? Antología de escritos*, edición de Joaquín Medina Warmburg (Barcelona: Reverté, 2018).

⁸² Alberto Arai, “Arquitectura en dos capítulos”, *Letras de México*, núm. 25 (1937): 15.

⁸³ Arai, “Arquitectura en dos”, 15.

⁸⁴ Villagrán enarbó en sus enseñanzas la sinceridad arquitectónica, entendida como el resultado de la armonía entre todas las partes: distribución, construcción, fachada, superficie, etc. y en contraparte con la falsedad

Si bien, estos preceptos no corresponden del todo a reflexiones teóricas vanguardistas sobre la modernidad, por el contrario, son herederos en cierta medida de los sistemas teóricos de las *Bellas Artes*, aquellos que ostentaban los esquemas estéticos del siglo XIX, a los que se oponía la Nueva Arquitectura.⁸⁵ Aunque Villagrán resuelve el asunto al plantear –años después– algunos arreglos que se visualizan en su propuesta de los valores arquitectónicos, procurando asentar su teoría de acorde a la circunstancia mexicana.⁸⁶ Asimismo, resuelve la cuestión de “lo moderno”, ideal a aspirar en la arquitectura mexicana de aquellos años, al advertir que: “lo moderno es lo que conviene a cada época y a cada situación”, esto al referir que iba más allá del hierro estructural, aluminio, concreto armado y vidrio.⁸⁷

De los planteamientos de Villagrán en los proyectos de Arai, se identifica la búsqueda por una arquitectura expresiva y sincera a partir de la supresión del ornamento y en el rendimiento utilitario. Caso de ello es el aspecto plástico del edificio proyectado para la CTM en su tesis, su resultado (su forma, aspecto y volumen) no es producto de una preocupación preliminar, sino como consecuencia del “cálculo estricto de la utilidad de los espacios arquitectónicos, así como a la idea matemática de sus formas ingenieriles”.⁸⁸ En ese sentido, la distribución y el sistema constructivo del proyecto de los Edificios CTM respondían a una lógica de suprimir ornamentos y una sencilla distribución basada en las funciones para alcanzar esa sinceridad orientado hacia el principio de “verdad” promovido y enseñado por Villagrán.⁸⁹

Como Arai, otros compañeros de su generación enfilaron sus proyectos y afiliación ideológica hacia el funcionalismo y el socialismo. Tal como ocurrió con la tesis de Enrique

arquitectónica, producto de la tendencia academicista predecesora. Arai, “José Villagrán”, 141; Yáñez, *Del funcionalismo*.

⁸⁵ Villagrán reformula el planteamiento del programa arquitectónico al introducir la noción de *sinceridad*, retomada del tratadista Julien Gaudet, quien la erigió como principio rector. A partir de esta idea, Villagrán sienta las bases para alcanzar el principio de la *verdad* en la arquitectura, entendido como un elemento constitutivo del arte clásico y, al mismo tiempo, como una noción orientada a la aspiración.

⁸⁶ Los cuatro principios eran: lo útil, lo lógico, lo estético y, finalmente —como aporte propio de Villagrán— lo social. Este esquema fue formulado desde 1924 y promovido sistemáticamente en el marco de su cátedra en la Escuela Nacional de Arquitectura. José Villagrán García, “Panorama de 62 años de arquitectura mexicana contemporánea”, *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 10 (1962): 10.

⁸⁷ Alberto Arai, “VII-Jacales contra rascacielos”, *Excélsior*, 15 de diciembre de 1957.

⁸⁸ Arai, “Los Edificios Sociales”, 144.

⁸⁹ Las ideas de Villagrán fueron en Arai como su discípulo, una serie de principios generales en la producción de la arquitectura moderna, sin embargo, con el tiempo cambiarían en la forma de acentuar y diferenciar sin necesariamente contraponerse, caso de ello son los términos de “teoría” y “doctrina”. Arai, “José Villagrán”, 156-157.

Yáñez sobre el Sindicato Mexicano de Electricistas, donde destaca lo útil y lo científico en la construcción, puesto al servicio de las masas de trabajadores:

Es absurda la actitud de pretender producir arquitectura sin darle color político en nuestros días de transición, entre dos regímenes que harán arquitectura tradicionalista, es decir artística, los que pretendan la conservación de un sistema de privilegio o estén aún en la posibilidad de gozar de él y harán arquitectura funcional, es decir, útil y científica (para) los trabajadores, el estado socialista o los simpatizadores del régimen futuro.⁹⁰

Tanto en el caso de Arai como en el de otros jóvenes arquitectos, era indispensable tomar un posicionamiento ideológico. Aunque a pesar de existir una marcada identificación o afiliación ideológica en la propuesta de estos jóvenes arquitectos, en el ambiente constructivo coexistía una más compleja realidad que sobrepasaba el idealismo profesado,⁹¹ prueba de ello fue la estructura burocrática estatista en algunos casos inoperante ante proyectos como los Edificios CTM, que, a pesar de ganar el primer premio, por razones poco precisas no se construyó.⁹²

1.6 Primeros indicios de una doctrina arquitectónica

La propuesta de Arai como arquitecto fue mayormente de obra teórica que obra construida. En ese sentido, un punto que atravesó su *corpus* intelectual desde su aparición en el ambiente intelectual fue la inquietud por la generación de una doctrina arquitectónica para la

⁹⁰ Enrique Yáñez, *El edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*, tesis de licenciatura (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1938). Retomado de Víctor Arias Montes y Carlos Ríos Garza (comps.), *Enrique Yáñez y el Edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2011).

⁹¹ Yáñez se jacta de esta situación cuando se refiere a su juventud. “Notas autobiográficas,” AAM, caja 1, separador 21, 7.

⁹² La instancia responsable de gestionar la construcción de las oficinas centrales de la CTM era, en principio, su Comité Ejecutivo. Sin embargo, en los primeros años de la central obrera las disputas internas entre dirigentes sindicales y partidistas obstaculizaron cualquier avance en este sentido. La pugna por los cargos de dirección y, sobre todo, por definir la orientación ideológica de la organización, dividía a comunistas -con figuras como Vicente Lombardo Toledano-, al grupo encabezado por Fidel Velázquez y a otros sectores abiertamente anticomunistas. Estas tensiones, sumadas a la creciente politización, debilitaron la cohesión de la central obrera más grande del país, favoreciendo su subordinación al Estado y el proceso de corporativización del movimiento sindical. De ese entramado surgiría posteriormente el fenómeno del *charrismo*, caracterizado por la imposición de líderes sindicales afines al régimen. En medio de este escenario conflictivo, el proyecto arquitectónico de Arai fue relegado o abandonado, y no sería sino hasta varias décadas más tarde cuando se levantaría un edificio emblemático, concebido como la “catedral” de los trabajadores de México. Daniela Spenser, “La cimentación de la Confederación de Trabajadores de México”, *Tzintzun Revista de Estudios Históricos*, núm. 60 (2014): 248-279.

circunstancia mexicana. Arai comprendió y utilizó el término de doctrina como un postulado a desarrollar, nacido como consecuencia de la insatisfacción existente ante las obras arquitectónicas en uso, proponiéndose el mejoramiento de las obras arquitectónicas de acuerdo con ciertos principios previos, no comprobados plenamente, sino como producto de la praxis. Una doctrina es, en consecuencia, concebida como una normativa pragmática procedimental para la generación de una solución arquitectónica.

El interés de Arai por la generación de una doctrina se puede rastrear desde su etapa formativa. En la propuesta europea a partir de los escritos de Le Corbusier y en los criterios de la Bauhaus, encontró la fórmula para generar una doctrina, o al menos la forma de ir enunciando una, pues con el paso de los años, sus intereses y su propuesta habrían de irse transformando. En sus escritos acerca de la obra y pensamiento de Le Corbusier aparecen las primeras diferenciaciones entre teoría y doctrina. La teoría estudia la arquitectura, le conceptualiza, comprende, descubre leyes partiendo de fenómenos arquitectónicos o hechos, mientras que la doctrina inventa nuevas ideas (prácticas) para resolver tales o cuales asuntos de inmediata experiencia, naturalmente, de índole arquitectónico, es decir, busca soluciones arquitectónicas.⁹³

En Arai, los planteamientos de Le Corbusier en pro de una arquitectura más racional, no son ni una teoría, ni una filosofía de la arquitectura, sino más bien “una doctrina práctica [...] una normativa encaminada a resolver el problema más nuevo de la habitación: el trazo de las ciudades bajo la dirección de un plan racional que satisfaga las necesidades materiales y del espíritu”.⁹⁴ Un procedimiento para la erección de obras arquitectónicas, pero que también iba en concordancia con el urbanismo, sin dejar por ello de lado lo espiritual, en asociación con la apreciación estética. Los planteamientos de Le Corbusier retomados por Arai no se centraron necesariamente en sus críticas al academicismo, sino más bien en aquellos vinculados con los nuevos métodos de construcción -como el uso del concreto armado, el hierro y los muros de relleno-, así como con la redefinición del problema de la habitación humana en consonancia con la nueva vida moderna y el ideal del maquinismo.⁹⁵

⁹³ Arai, “Le Corbusier”, 5.

⁹⁴ Arai, “Le Corbusier”, 5.

⁹⁵ Arai, “Le Corbusier”, 5.

Estas ideas constituyeron las bases generales de los primeros escritos de Arai sobre arquitectura y urbanismo.

Como muchos intelectuales de su época, Arai vio en la propuesta de Le Corbusier el camino a seguir no sólo para edificar sino para estructurar el comportamiento social a partir de la obra arquitectónica: “la doctrina de la casa-máquina se extenderá hacia el futuro sin tropiezos cuando se haya comprendido que ella es una inyección de poderosa vitalidad para el funcionamiento del cuerpo social, base de la nueva cultura”.⁹⁶ Así, con esa fe en la arquitectura moderna asumió que sería el componente ideal para la estructuración social del futuro. Considero que en la obra de Le Corbusier, Arai encontró la fórmula de sus primeros escritos. No en vano la influencia del francés en sus primeros textos mezcla de reflexión y crítica, cuyo trasfondo tenía la intención de esbozar una teoría arquitectónica, acorde con las circunstancias locales, y bajo la misma promesa utópica de generar ciudades y arquitecturas que mejoraran la vida de sus habitantes.

Un ejemplo de ello es su texto “La Nueva Arquitectura y la Técnica” (1937), donde la concepción que tiene de la arquitectura está interrelacionada con el urbanismo, siendo la primera una parte del segundo, conformando así una dialéctica holística: “el urbanismo es la cima de la técnica arquitectónica porque, siendo un edificio en lo individual el cascarón especial que envuelve a cada hombre, la ciudad es, de igual modo, la envoltura natural organizada que hace posible las relaciones interindividuales o sociales”.⁹⁷ Nada distante de los planteamientos de Le Corbusier cuando éste señala que la “arquitectura es todo: su silla y su mesa, sus muros, y sus habitaciones, su escalera o su ascensor, su calle, su ciudad”.⁹⁸ En ese mismo tenor Arai alude que la Nueva Arquitectura en su función individual “deberá estudiar el elemento arquitectónico de distribución y su tentáculo más próximo al hombre - el mueble, el aparato, el aire, la luz, la temperatura, el ambiente”.⁹⁹

Dicho esto, la concepción en los escritos de Arai sobre la arquitectura, próxima a la de Le Corbusier, es atribuir la vida individual a la casa y la vida social a la ciudad. En ese sentido, la ciudad la concibe como una extensión cuantitativa de la habitación. De ahí que

⁹⁶ Arai, “Le Corbusier”, 5.

⁹⁷ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 172.

⁹⁸ Le Corbusier, *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura* (Buenos Aires: Infinito, 2001).

⁹⁹ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 168.

proponga que la Nueva Arquitectura al plantear un programa arquitectónico debe contemplar y dividir su estudio técnico en ambas funciones: individuales y sociales.¹⁰⁰

Otro ejemplo cercano a los planteamientos de Le Corbusier es el ensayo *La raíz humana de la distribución arquitectónica* (1950), donde Arai propone pensar la arquitectura a partir de su relación con el habitante. El texto desarrolla una serie de reflexiones sobre la experiencia del sujeto frente al espacio arquitectónico, planteando que una vivienda no es una entidad fija, sino que se multiplica en función de quienes la habitan y de las diversas situaciones que en ella se producen. Incluso en el caso de una casa habitada por una sola persona, sostiene Arai, el espacio se transforma continuamente según las percepciones y usos que su ocupante hace de él.¹⁰¹

Con esta reflexión, Arai busca situar al habitante en el centro del programa arquitectónico, al que denomina “el hombre-objeto”, es decir, el ser humano concebido como objeto de estudio en el proceso de composición arquitectónica. A partir de esta premisa, sostiene que la arquitectura debe pensarse desde las necesidades y experiencias del hombre, y no desde la forma arquitectónica en sí misma, como proponían los postulados academicistas.¹⁰² De manera análoga, Le Corbusier había planteado en *Hacia una arquitectura* (1923) que el plan arquitectónico debía orientarse hacia el sujeto, insinuando que todo lo que se apartara de esta perspectiva se reducía a vanidad y a un alejamiento de la verdadera función de la arquitectura.

El hombre ve las cosas de la arquitectura con ojos que están a un metro setenta del suelo. Sólo se puede contar con objetivos accesibles al ojo, con intenciones que utilizan los elementos de la arquitectura. Si se cuenta con intenciones que no forman parte del lenguaje de la arquitectura, se llega a la ilusión de los planes y se transgreden las reglas del plan por falta de concepción o por inclinación hacia las vanidades.¹⁰³

El apego al plan arquitectónico fue la base de una arquitectura centrada en el sujeto para el que se construía, y por ende en la mera funcionalidad de la obra. En los criterios sugeridos para el programa arquitectónico de los Edificios Sociales de la CTM, Arai parte de ciertas directrices como la problematización de su realidad, sentando las bases de un objetivo como “el mejoramiento material y espiritual de las masas trabajadoras”. En su planteamiento, la

¹⁰⁰ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 168.

¹⁰¹ Alberto Arai, *La raíz humana de la distribución arquitectónica* (México: Ediciones Mexicanas, 1950), 48.

¹⁰² Arai, *La raíz*, 48.

¹⁰³ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 144.

obra “ha de tender a dar albergue y prestar servicios generales al mayor número de mexicanos”. En ese sentido, su esfuerzo pragmático debe resolver el mejoramiento, organización habitabilidad para emprender “la lucha proletaria, como son los sindicatos”.¹⁰⁴ El principio del cual parte como solución es el socialismo como sistema económico-social, pues según Arai “es el que conviene al México contemporáneo, cuya innegable comprobación está en la obra integral del General Cárdenas”.¹⁰⁵

Los criterios arquitectónicos se fundamentaban en la búsqueda del máximo rendimiento económico y utilitario de los edificios, lo cual implicaba la supresión de todo aquello considerado superfluo, decorativo u ornamental. Arai reconoce que este enfoque tiene su origen en Europa y lo asocia con la doctrina promovida por la escuela de arquitectura Bauhaus, caracterizada precisamente por su orientación funcionalista y su rechazo a los elementos innecesarios en la construcción.¹⁰⁶ No obstante, Arai reconoce el valor de esta propuesta en relación con la realidad mexicana y su potencial transformador dentro del propio contexto. Sostiene que una técnica arquitectónica moderna podía servir como instrumento para impulsar cambios en el país, al insertarse en el horizonte ideológico de la Revolución. Desde esta perspectiva, la arquitectura se concebía como una prolongación del proyecto socialista general y como una de las dimensiones constitutivas de una nueva doctrina arquitectónica orientada a la transformación social.¹⁰⁷

Este reconocimiento por la propia circunstancia dentro de una dinámica de apropiación y resignificación ya fuese de Le Corbusier o cualquier otro autor remarcan una diferencia, el halo ideológico de la circunstancia de la época. Es decir, en los planteamientos de Arai pervive un nacionalismo de Estado inspirado en la Revolución, en los cuales se delega en el Estado la solución de las problemáticas habitacionales, imperativo de los valores emanados de la Revolución mexicana, derivando en la intención por generar un programa político nacionalista que tenga por convicción:

Luchar por una arquitectura mexicana total, rigurosamente técnica, nacida de la realidad, plenamente social, económica, impersonal, cuya influencia se infiltre a través de la vida humana, agrícola e industrial del territorio por medio de un mapa regulador de urbanismo nacional. Una doctrina ampliamente formulada en el

¹⁰⁴ Arai, “Los Edificios Sociales”, 123-124.

¹⁰⁵ Arai, “Los Edificios Sociales”, 123-124.

¹⁰⁶ Arai, “Los Edificios Sociales”, 124.

¹⁰⁷ Arai, “Los Edificios Sociales”, 124.

sentido de realizar una arquitectura de Estado es el eje de las nuevas aspiraciones técnicas de los arquitectos jóvenes de México.¹⁰⁸

De esta forma, Arai no se limita a elaborar una reflexión teórica, sino que busca proyectar sus escritos como una propuesta práctica de transformación arquitectónica y social. No obstante, en sintonía con el discurso cardenista y posrevolucionario, también se percibe en sus planteamientos cierta afinidad con la administración en turno. Este posicionamiento puede entenderse como un preludio de su interés por integrarse en la función pública, aspecto que se consolidaría en los años siguientes dentro de su trayectoria profesional.

1.7 Conclusiones

La formación de Arai estuvo profundamente influenciada por el entorno político del cardenismo y el nacionalismo posrevolucionario. Su paso por la Escuela Nacional Preparatoria y la Escuela Nacional de Arquitectura lo situó en un ambiente de renovación intelectual y compromiso social. En este contexto, los arquitectos impulsaban una propuesta que rechazaba el canon académico en favor de una arquitectura funcional y útil para el pueblo.

En este marco, la arquitectura se concibió como una herramienta política para la inclusión de los grupos contemplados en la agenda posrevolucionaria. No obstante, las limitaciones del funcionalismo para resolver la demanda habitacional y atender a las agrupaciones populares resultaron más decisivas que sus alcances. Arai compartió el entusiasmo por orientar su trabajo hacia las necesidades obreras, como lo demuestra su proyecto de los Edificios CTM.

Sin embargo, aquel proyecto enfrentó los obstáculos del aparato burocrático, lo que redujo considerablemente sus posibilidades de realización. Esta situación ilustra las ataduras que caracterizaban a la obra pública en México durante ese periodo. A su vez, sugiere la importancia de estudiar metodológicamente los proyectos cardenistas inconclusos para comprender las dinámicas políticas y administrativas implicadas.

Un punto crucial en la trayectoria de Arai fue la recepción del racionalismo europeo en México. Analizar cómo dicho movimiento se adaptó al contexto latinoamericano permite

¹⁰⁸ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 177.

comprender cómo sus principios se reinterpretaron para atender necesidades sociales específicas. La influencia de Le Corbusier y del movimiento moderno dio forma en Arai a la idea de una “arquitectura para el futuro”, entendida como una promesa de renovación social.

De ello se desprende que su interpretación del racionalismo, derivado en funcionalismo, se centró principalmente en su dimensión social. Arai priorizó las implicaciones colectivas de la arquitectura por encima del culto al maquinismo o la estética industrial. Su enfoque se orientó hacia la técnica como instrumento para mejorar las condiciones del entorno social mexicano.

No obstante, es necesario reflexionar sobre los alcances y límites de estas primeras propuestas. Surge la interrogante de si logró equilibrar la funcionalidad técnica con las expresiones culturales locales. También cabe preguntarse si, pese a sus buenas intenciones, sus ideas incurrieron en un determinismo técnico que no alcanzaba a responder del todo a la realidad mexicana.

Un aspecto central en la Nueva Arquitectura defendida por Arai y sus contemporáneos fue la primacía de la técnica y la funcionalidad sobre la estética. El rechazo al academicismo derivó en una apuesta por lo tecnicista, lo que abrió el debate sobre la subordinación de lo estético frente a lo utilitario. En Arai, la belleza se justificaba únicamente a través de la utilidad de la obra, una postura que plantea importantes implicaciones teóricas y prácticas.

La tensión entre técnica y estética constituye un eje fundamental para comprender su producción arquitectónica y su proyecto intelectual. La influencia de Le Corbusier se advierte en su insistencia en que el plan debía centrarse en el habitante y en la función antes que en la forma. Asimismo, la huella de la Bauhaus aparece en su concepción racionalista de la arquitectura, basada en la supresión de lo superfluo y el máximo aprovechamiento económico de los edificios.

Finalmente, su temprano interés por formular una doctrina arquitectónica revela dos intenciones claras. Por un lado, Arai buscaba ir más allá de los postulados dominantes de su época; por otro, mostraba un compromiso explícito con la realidad social del México posrevolucionario. Sin embargo, su propuesta doctrinal aún carecía de la flexibilidad necesaria para responder a un entorno diverso y cambiante, lo que invita a cuestionar la eficacia de las doctrinas en la práctica arquitectónica.

Capítulo 2

El arquitecto filósofo: la formación de Arai como filósofo

2.1 Introducción

Este Capítulo examina los años de formación de Arai como filósofo, una trayectoria que desarrolló en paralelo con sus estudios de arquitectura, lo que le otorgó un enfoque dual y transversal, permitiéndole moverse entre el ámbito arquitectónico y el filosófico. En este sentido, reviso sus primeras publicaciones para identificar sus intereses, enfoques y la manera en que estructuraba y dilucidaba sus reflexiones. Ubico los espacios y círculos en los que compartió sus primeras reflexiones, las cuales derivarían en la base de sus propuestas teóricas. Con ello, exploro los ejes teóricos que sirvieron para articular su pensamiento, así como los elementos que conformaron la simiente de su pensamiento, que derivaría en su propuesta de doctrina.

Además, presento a manera de esbozo el contexto filosófico en el que se formó, repasando las corrientes en auge de las que fue partícipe y los debates que alimentaron su desarrollo intelectual, así como las agrupaciones existentes al interior del ambiente académico universitario. Analizo también los círculos, agrupaciones y sociedades con las que Arai tuvo vínculos, lo que deviene en una reflexión acerca de su propio posicionamiento filosófico y el tipo de corrientes que abrazó y/o profesó. La formación filosófica de Arai se caracterizó por estar provista de elementos neokantianos, como su intención por alcanzar verdades trascendentales en sus estudios. Al mismo tiempo, su pensamiento también muestra influencias de la tradición hegeliana, especialmente en su uso de la dialéctica, así como rastros del positivismo en su interés por categorizar a la sociedad en niveles culturales. Estos aspectos serán objeto de discusión en el presente Capítulo.

En este tenor, resulta pertinente examinar una de las primeras propuestas filosóficas de Arai: el *logicismo autónomo*, concebido como una “teoría de la teoría”. Su análisis debe situarse en relación con la circunstancia y el contexto en los que fue formulado, así como en diálogo con otros pensadores contemporáneos. La revisión de esta propuesta permite perfilar a Arai en sus inicios como un filósofo en formación, impulsor de planteamientos críticos que, con el tiempo, habrían de contribuir al desarrollo de una tradición de pensamiento significativa dentro de la filosofía mexicana.

Finalmente, explico y analizo los primeros ejes de su pensamiento, los cuales convergen en un marco teórico que guiaría su *corpus* intelectual. Por un lado, la *teoría de los valores*; por otro, la *estética del sentimiento puro*. Ambas nociones derivan de la tradición neokantiana, la primera como una teoría que abarca las producciones culturales humanas, y la segunda como parte del campo de la estética. Me centro así, en cómo estas ideas se fusionan y dan sentido a su cuerpo teórico. Esto con el propósito de ir siguiendo la forma en la cual su propuesta filosófica se entreteje con su propuesta arquitectónica, asentada dentro de la teoría de la arquitectura y crítica del arte.

2.2 Tabiques, ladrillos y piedras: análisis sobre las primeras publicaciones y el ambiente filosófico durante sus años de formación en la FFyL

Simultáneamente a sus estudios en la Escuela Nacional de Arquitectura, Arai se matriculó en la carrera de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras. Esta fue la disciplina en la que se formó a la par de sus estudios en arquitectura, es decir, entre 1933 y 1937, y consecutivamente en varias etapas, obteniendo la pasantía en la maestría y doctorado en filosofía en 1953, sin obtener el grado de manera formal.¹

¿Por qué Arai estudió filosofía? ¿Cómo fue su andar en aquella escuela? ¿Cuál era el ambiente político al interior de la institución en aquellos años de estudio? Detrás de las razones y motivos del por qué estudió esta profesión se encuentra la posible influencia de su padre, quién además de fungir como diplomático se formó como filósofo y literato.² En ese sentido, la vena filosófica pudo haber florecido desde la intimidad del hogar, o en su defecto, de sus cursos en la Escuela Nacional Preparatoria, donde recibió clases con filósofos de la talla de Antonio Caso, quienes, desde las aulas, ya orientaban su actividad teórica hacia la

¹ El plan de estudios de la carrera de filosofía cursado por Arai correspondía al aprobado en 1931. Dicho plan exigía como requisito de ingreso el grado de bachiller y eliminaba el nivel de licenciatura -implantado apenas en 1928-, de modo que las únicas opciones académicas disponibles eran la maestría y el doctorado. La trayectoria de Arai en esta disciplina se desarrolló de manera fragmentada e intermitente, hasta que en 1953 alcanzó la condición de pasante del doctorado en filosofía. Libertad Méndez Méndez, *Escuela Nacional de Altos Estudios y Facultad de Filosofía y Letras. Planes de estudio, títulos y grados (1910-1994)*, tesis de doctorado (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996), 358; Emma Prado de Arai, “Semblanza de Alberto Arai. Datos biográficos” (texto inédito en custodia de su hijo Adalberto Taro Arai Prado, 1956).

² Kinta Arai obtuvo el grado de doctor en Filosofía en la Universidad de Madrid -actual Universidad Complutense-. Tras su jubilación, ejerció como catedrático en la Facultad de Filosofía y Letras, donde impartió cursos de cultura oriental, lengua japonesa y literatura japonesa entre 1933 y 1948. Méndez Méndez, *Escuela Nacional*, 329-332, 557.

filosofía a partir de la lectura de Aristóteles, Kant, Hegel, entre otros.³ Aunado a ello, el carácter inquisitivo y reflexivo que ostentaba pudo haberle acercado a dicha profesión; la afinidad por temas teóricos, culturales y asuntos del arte desembocaron en su atracción por ramas de la filosofía como la estética, a la vez que la reflexión abstracta y puntos de vista en la búsqueda de las estructuras últimas del conocimiento.

En sus primeras publicaciones, ya al final de su formación universitaria y en sus primeros años como egresado, se hallan los tópicos particulares donde exploró distintas temáticas y aspectos que estimularon su instinto por el saber. En la revista *Letras de México*⁴ publicó acerca de cine, ya fuese abordando la industria cinematográfica soviética y hollywoodense desde sus cualidades compositivas (toma de vista, montaje etc.), sus tendencias político-sociales hasta la relación entre lo plástico y lo psicológico dentro de esta nueva forma de arte.⁵ O bien, sobre música, meditando acerca de “lo culto” y “lo popular” en una composición musical, así como la relación existente entre ésta y el alma del artista o el pueblo.⁶ Mientras tanto, en la revista *Taller* reflexionó acerca de temas culturales, cine y la incidencia de la técnica en el arte.⁷

Ambos espacios editoriales fueron una plataforma para su salida a la escena intelectual. En ese sentido, más que una motivación encaminada a la militancia, su coparticipación en éstas iba dirigida a la profundización sobre temas inexplorados. José Gaos

³ “Plan de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria. México: Talleres Gráficos de la Nación”, 1930, Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo: Escuela Nacional Preparatoria, Folletería, caja 12, exp. 147.

⁴ La revista *Letras de México* se publicó entre 1937 y 1947 bajo la dirección de Octavio Barreda, con la colaboración de diversas figuras del medio intelectual. Su línea editorial, de orientación política centrista, buscaba proyectar una aparente “imparcialidad” enfocándose principalmente en la promoción de temáticas nacionales, lo que implicó una relativa exclusión de autores y corrientes extranjeras con el propósito de reflejar la vida literaria mexicana del momento. No obstante, la publicación fue objeto de críticas por parte de algunos sectores, que la tacharon de aristocratizante, artepurista y de constituir un epígono del grupo *Contemporáneos*. María de Lourdes Franco Bagnouls, “Letras de México, un momento cultural”, en *Letras de México (1937-1947). Índice y estudio* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981), 19.

⁵ Alberto Arai, “El cine inorgánico”, *Letras de México*, vol. I, núm. 4 (1937): 5; “Del cine soviético”, *Letras de México*, vol. I, núm. 26 (1938): 8.

⁶ Alberto Arai, “El Salón México de Copland”, *Letras de México*, vol. II, núm. 9 (1939): 116.

⁷ Los antecedentes de la revista *Taller* se encuentran en la fusión de dos iniciativas previas: *Taller Poético* y *Cuadernos del Valle*. *Taller Poético* fue una publicación activa entre 1936 y 1938, en la que participaron Rafael Solana y poetas como Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez. Por su parte, *Cuadernos del Valle de México* (1933-1934) tenía sus raíces en *Barandal* (1931-1932) y contaba entre sus colaboradores con figuras como Octavio Paz y Salvador Toscano. La convergencia de estas dos experiencias dio lugar al surgimiento de *Taller* en 1938. García Rodríguez, *La promoción*, 14-15; Rafael Solana, “Política literaria”, *El Popular*, 13 de noviembre de 1938: 5.

avaló este punto a comienzos de los cuarenta, cuando realizó un balance de la interpretación estética, filosófica-técnica y artística en la producción intelectual del país, advirtiendo su joven trayectoria pero de inquieta curiosidad intelectual: “la serie de sus vigorosos ensayos, aquí, en México, por el señor Arai, cuyo filosófico *eros* se siente arrebatado por su fuerte juventud hacia los temas vírgenes”.⁸ Y es que a los ojos de sus contemporáneos resultaba ser un inteligente escritor abierto a diversos temas.⁹

Cabe recalcar que las agendas políticas de ambas revistas no estaban del todo definidas, como sí fue el caso de *Frente a Frente*, el órgano divulgativo de la LEAR. *Letras de México*, por su parte, se autoproclamaba de “centro”, intentando no rozar con el posicionamiento de izquierda ni el conservadurismo, inclinada más bien hacia la promoción de lo nacional y la presentación de nuevos valores.¹⁰ Por su parte, *Taller* no tenía su agenda política clara, pero sí proclamaba la libertad del arte, sin llegar a hacer contenido político y en oposición al arte de propaganda para afirmar la libertad de la literatura, siendo un tipo de contenido que se convirtió en activista moral en contra de la burguesía.¹¹

Dicho esto, el aliciente de Arai por publicar en estos espacios no fue propiamente un posicionamiento político, sino más bien su inclinación hacia tópicos estético-artísticos y su gusto por los movimientos de vanguardia. Ello sumado al margen de apertura y manejo de una diversidad de temas editoriales. Tanto él como sus compañeros, con los que cultivó el intelecto en la FFyL, instruidos en diversas disciplinas (poesía, historia, matemáticas, crítica, pintura, escultura y arquitectura) participaron en esos medios, alternando su participación en la escena intelectual con grupos como los *Contemporáneos* y sus antecesores.¹²

A su ingreso a la universidad, el panorama de participación para la juventud estudiosa y con amor por la reflexión filosófica era nulo en los espacios y medios editoriales. Según Arai, resultaba casi imposible su colaboración en estas plataformas en función de que “se creía que la filosofía era una actividad exclusiva de los venerables”. En ese sentido, sus contemporáneos y él asumían que “por capacitado que estuviese publicaba nada ni se le oía cuando hablaba por cuenta propia o ajena; porque al joven lo más que se le podía estimar era

⁸ José Gaos, “Estética y Arte”, *Revista de Filosofía y Letras*, tomo VII, núm. 13 (1944): 39.

⁹ José Luis Martínez, *La literatura mexicana del siglo XX* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995).

¹⁰ Franco Bagnouls, “*Letras de México*”.

¹¹ Esta premisa es sostenida por Salvador García Rodríguez en su tesis doctoral. García, *La promoción*.

¹² Arai, “Leopoldo Zea”, 86-87.

como alumno, y siempre como alumno, más aventajado o precoz”. Lo cual describe el ambiente vivido, propio de un campo cerrado, y reservado para unos cuantos, de manera que el acto de filosofar no era para “cualquiera”.¹³

Del testimonio de sus primeras aventuras en la selva del pensamiento no queda huella en un medio impreso de carácter cultural o filosófico, pues ello significaba para el propio Arai, filosofar de manera no autorizada, a la vez que un “delito” dentro de aquel ambiente estudiantil.¹⁴ Se perdieron así esos diálogos, reflexiones o disertaciones en las charlas de cafés, paseos de a pie, y en los corredores de la Facultad. O en su defecto, se fueron acrecentando o decantando, derivando en reflexiones emprendidas y publicadas en sus últimos años universitarios.

Un ejemplo de sus publicaciones, ya en los últimos años universitarios, fue *Música y cine* (1939), artículo donde reflexionó acerca de la introducción del elemento sonoro en el cine a partir del vitáfono. Como es sabido, el surgimiento de exhibiciones de cine sonoro y con musicalización tuvo un gran impacto dentro del terreno de las artes, no solamente por el cambio en la composición fílmica, sino también por la transformación producida en la percepción del espectador. Tras años de gusto preestablecido por el público hacia el cine silencioso, la “irrupción” del sonido modificó la forma en que se percibía el espectáculo. Para algunos espectadores esta nueva modalidad de perspectiva artística causaba repudio, pues el cine debía ser mudo, algunos le negaron su consistencia artística debido a la falta de una expresividad auténtica, o incluso, era visto como una vuelta al teatro.¹⁵

Por su parte, Arai, siempre abierto y atento a los cambios tecnológicos y a su incidencia en la experiencia de los espectadores, aborda este fenómeno con notable

¹³ Arai, “Leopoldo Zea”, 87.

¹⁴ Arai, “Leopoldo Zea”, 86-87.

¹⁵ Algunos cineastas se opusieron críticamente a la irrupción del cine sonoro, entre ellos destacados realizadores soviéticos como Sergei Eisenstein, quienes, junto a un grupo de colegas, elaboraron el *Manifiesto del sonido*. En él expresaban su entusiasmo ante esta nueva adquisición técnica, pero también manifestaban su preocupación por el riesgo de un uso inadecuado de la misma. Subrayaban, en particular, que el sonido no debía predominar sobre el montaje, pues en éste residía el verdadero carácter artístico del séptimo arte. De manera paralela, intelectuales de la época, como el escritor Aldous Huxley, cuestionaron la validez artística del cine sonoro. En su crónica *El silencio es oro* -título que anticipa su juicio-, relató su experiencia como espectador de *The Jazz Singer* (1927), la primera producción con sonido, y concluyó señalando que experimentó “vergüenza de sí mismo por escuchar tal cosa”. Serguéi Eisenstein, Vsévolod Pudovkin y Grigori Aleksándrov. “Statement on Sound”. En *The film factory: Russian and Soviet cinema in documents* (Londres-Nueva York: Routledge, 1994); Roman Gubern, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)* (Barcelona: Lumen, 1977); Aldous Huxley, “Silence is Golden”, en *Do what you will: essays* (London: Chatto & Windus, 1929), 62.

entusiasmo. Reconoce en él la emergencia de un nuevo arte, una forma inédita de expresión, y advierte que “la fotografía se desliga de su pureza morfológica para entrar en íntima convivencia con el factor musical que le sirve de impulso anímico, de incitante de la fantasía interior”.¹⁶ En *Música y cine* se muestra asombrado, intenta comprender un fenómeno técnico, estético y psicológico (la plástica fotográfica animada por el sonido y la música), que deriva en la inclusión de la innovación técnica en el objeto artístico, así como el cambio en su condición estética, pero también el cambio en la percepción del espectador tras vivir el dinamismo sonoro y visual en conjunto.¹⁷

Si para algunos la nueva forma de ver filmes significaba una vuelta al teatro o el horror de altavoces y música, en Arai, la musicalidad y sonido le dotaba de “un espíritu interior a la imagen que es externa”, con lo cual surgía una agudización en la capacidad humana para experimentar sentimientos y emociones. Estos vaivenes espirituales (la vivencia del sonido en el cine) inducidos por la tecnología en la reproducción artística fueron objeto de reflexión en aquellos primeros escritos, anunciando así el interés que desarrollará por el cambio de posición frente a la obra artística, es decir, en la forma en la que se contempla, percibe y vive una obra.¹⁸

Por otra parte, en el plano político, los años de formación de Arai estuvieron marcados por el clima derivado de la reciente conquista de la autonomía universitaria. La tensión generada en la década anterior a raíz de la polémica entre Antonio Caso y Vicente Lombardo Toledano en torno a la orientación ideológica de la universidad se había atenuado; sin embargo, la disminución de la planta docente y la reducción del presupuesto estatal configuraron un escenario incierto y amenazador para la Facultad.¹⁹ Estas deficiencias se fueron reactivando y nutriendo en el recorrido de la década de los treinta, por un lado, con la

¹⁶ Alberto Arai, “Música y Cine”, en *Taller (1938-1941)* (facsimil), vols. I-IV, diciembre de 1938 - noviembre de 1939 (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 239-241.

¹⁷ Arai, “Música y Cine”, 239-241.

¹⁸ Una década más tarde, Arai plantea la idea de simultaneidad en la percepción del habitante frente a la obra arquitectónica, al afirmar que: “en una casa hay tantas casas como situaciones simultáneas y sucesivas como habitantes que viven en ella, y en una casa habitada por un solo individuo hay tantas casas como situaciones distintas pueda adoptar dicha casa ante los ojos de un habitante”. Con esta reflexión, exploraba las múltiples posibilidades de percepción que se generan en la experiencia vivencial de una obra arquitectónica. Arai, *La raíz*, 48.

¹⁹ A comienzos de la década de 1930, el número de profesores era reducido, y en el área de materias optativas apenas se contaba con la colaboración especializada de cuatro académicos como Enrique O. Aragón, Alfonso Caso, Antonio Caso y Adalberto García Mendoza. Méndez Méndez, *Escuela Nacional*, 356.

incursión de jóvenes filósofos que habían logrado posicionarse en la gradilla del profesorado de la Facultad de Filosofía y Letras, como fue el caso de Eduardo García Máynez, Francisco Larroyo, Virgilio Domínguez, Manuel Cabrera Maciá, Alberto Díaz y Guillermo Héctor Rodríguez.²⁰ Por otro lado, estaba la hueste del exilio español, que enriqueció el recién creado Centro de Estudios Filosóficos: personajes como José Gaos y González Pola, Juan David García Bacca, Wenceslao Roces, Joaquín Xirau, Luis Recaséns Siches, Eduardo Nicol y José Gallegos Rocaful fueron los “transterrados” que impulsaron la reflexión y discusión en el ambiente universitario.²¹

Al considerar al cuerpo docente de aquellos años, resulta imprescindible situar el ambiente filosófico en el que se formó Arai. Hablar de dicho contexto implica atender al pensamiento en boga, a las corrientes en disputa, a los medios impresos y a las plataformas que fungieron como espacios de discusión y diálogo. Igualmente, supone identificar a los profesores que influyeron de manera decisiva en su formación, así como la orientación filosófica e ideológica que Arai asumió y que más tarde se reflejaría en su *corpus* intelectual.

Un rasgo característico del ambiente intelectual y de los espacios filosóficos de la época fue el marcado filogermanismo. Durante los años de formación de Arai, el pensamiento germano no sólo circulaba con notable vitalidad, sino que constituía la influencia predominante. Tal hegemonía causó el desplazamiento de la filosofía francesa, que a inicios del siglo XX había ejercido un peso significativo entre los jóvenes pensadores y las vanguardias filosóficas en México.²²

En cuanto al origen de esta influencia, es posible que las corrientes de pensamiento teutonas se introdujeran a través de la circulación de la *Revista de Occidente*, que comenzó a difundirse en México desde la década de 1920, convirtiéndose en un vehículo privilegiado para la recepción de la filosofía alemana. Asimismo, no puede descartarse que dicha orientación se viera reforzada desde las propias aulas universitarias, impulsada por académicos cuya formación o afinidad intelectual estaba marcada por una clara predilección

²⁰ Arai, “Leopoldo Zea”, 86-87.

²¹ Méndez Méndez, *Escuela Nacional*, 358.

²² A comienzos del siglo XX destaca el caso del Ateneo de la Juventud, cuyos jóvenes filósofos se inclinaban mayoritariamente por autores franceses. Cuando mostraban interés por pensadores alemanes, como Nietzsche o Kant, recurrían generalmente a traducciones al francés. Alfonso Reyes, “Pasado inmediato”, en *Obras completas XII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997).

hacia el pensamiento germano.²³ Independientemente de la genealogía del pensamiento germano en México, la propuesta de Ortega y Gasset fue una conexión sobresaliente entre el pensamiento alemán y los países de habla hispana, desplegando su influencia en tres direcciones: sus libros, su cátedra y la *Revista de Occidente* con sus diversas publicaciones.²⁴ Esta última se fundó en 1923 con el propósito de dar a conocer lo más relevante de la literatura, la ciencia y la filosofía contemporáneas. En ese sentido, los esfuerzos de Ortega y Gasset como editor y publicista se debieron fundamentalmente a la introducción de la filosofía alemana contemporánea en países como México.²⁵

El filósofo Samuel Ramos, afirmó que a partir de dicha casa editorial “los estudiosos de México se pusieron en contacto con el pensamiento alemán contemporáneo y se despertó el interés por leer las obras de sus grandes filósofos”.²⁶ En los contenidos de la *Revista de Occidente* era posible encontrar la traducción de filósofos contemporáneos y la colaboración de ensayistas que abordaban distintos temas y reflexiones del momento. Se podía leer además del propio Ortega y Gasset, a autores como Georg Simmel, Max Weber, Max Scheler, Edmund Husserl y Oswald Spengler.

A finales de los años treinta, la influencia del pensamiento germano en los estudios filosóficos en México se intensificó, en gran medida por el exilio de los intelectuales españoles. Esta nueva etapa de la influencia orteguiana y por ende filogermánica fue decisiva para el desarrollo de las expresiones filosóficas. En cierta medida, los exiliados tenían cierta afinidad con la Escuela de Madrid y con la orientación germánica de Ortega, por ende, sus

²³ Una tesis reciente de Guillermo Hurtado profundiza en la influencia del pensamiento germano en México, sosteniendo que Antonio Caso, ya consolidado como pensador, contribuyó a su difusión al incorporar estas corrientes en sus aulas. De manera similar, Adalberto García Mendoza introdujo en el país la fenomenología e incluso los planteamientos de Heidegger, ampliando así el alcance del pensamiento alemán en el ámbito académico mexicano. Guillermo Hurtado, “El búho y la serpiente”, en *Ensayos sobre la filosofía en México en el siglo XX* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 144; José Luis Gómez Martínez, “La presencia de Ortega y Gasset en el pensamiento mexicano”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, núm. 1 (1987): 214.

²⁴ Ortega y Gasset se formó en las universidades alemanas de Leipzig, Berlín y Marburgo entre 1905 y 1907. Posteriormente, en 1910, obtuvo la cátedra de Metafísica en la Universidad Central de Madrid. Durante esos años, enfatizó en su labor la germanización cultural de España, rechazando de manera explícita la preeminencia de la cultura francesa que predominaba en aquel momento. Dulce María Granja de Castro, “El neokantismo en México”, *Signos Filosóficos*, vol. 1, núm. 2 (1999): 20.

²⁵ Este aspecto le valdría posteriormente, durante los años del conflicto armado mundial, la acusación indistinta de aliadófilo y germanófilo. Javier Zamora Bonilla, *Ortega y Gasset* (Madrid: Plaza & Janés, 2002), 155.

²⁶ Samuel Ramos, “Historia de la filosofía en México”, en *Obras completas II* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985), 227.

enseñanzas en México tuvieron el efecto de intensificar el estudio del pensamiento alemán y propagar el punto de vista orteguiano.²⁷

En los seminarios impartidos por José Gaos se examinaba la fenomenología de Husserl y el existencialismo de Heidegger, lo que permitió introducir en el medio filosófico mexicano una reflexión sistemática sobre las corrientes más influyentes del pensamiento alemán contemporáneo. De manera paralela, en la cátedra de Luis Recaséns se abordaba la fenomenología de los valores desarrollada por Max Scheler y Nicolai Hartmann, consolidando así un horizonte intelectual fuertemente orientado hacia la tradición teutona.²⁸ Mientras que en los medios impresos como en *Cuadernos Americanos* o en la ya mencionada revista *Taller*, sus colaboradores revisaban, reflexionaban y discutían autores de la cultura alemana como Nietzsche, Freud, Heidegger, Spengler, entre otros.²⁹

Arai, además de ser un asiduo lector de textos germanos, pertenecía al Instituto Cultural Mexicano-Alemán.³⁰ Su pensamiento, al igual que el de muchos de sus contemporáneos, no sólo se vio atravesado por la influencia alemana, sino que encontró en ella gran parte de su fundamento y de su andamiaje metodológico-conceptual. Este aspecto puede examinarse tanto a partir de los autores, conceptos y problemas que nutrieron su *corpus* intelectual, como de la relación establecida con los profesores que lo orientaron hacia determinadas corrientes o propuestas filosóficas.

Uno de sus primeros mentores fue Guillermo Héctor Rodríguez, un destacado abogado de formación y reconocido académico neokantiano, especializado en el terreno de la ética y la jurisprudencia.³¹ Tras haber egresado de la carrera, Arai le profesó su estimación al dedicarle un estudio filosófico, titulado *El logicismo autónomo* (1941).³² Siendo Rodríguez su mentor, Arai tuvo oportunidad de explorar y profundizar el terreno del neokantismo.

²⁷ Granja de Castro, “El neokantismo”, 20-21; Martí Soler, *La casa del éxodo: los exiliados y su obra en la Casa de España y El Colegio de México* (México: El Colegio de México, 2015).

²⁸ Granja de Castro, “El neokantismo”, 20-21.

²⁹ Alicia Correa Pérez, “La generación de *Taller*, su revista y los exiliados”, en *Literatura del Exilio. Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. III, edición de Beatriz Mariscal (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 492.

³⁰ Prado de Arai, “Semblanza”.

³¹ Desde 1937 obtuvo su grado como Licenciado en Derecho con una tesis titulada *Fundamentación de la jurisprudencia como ciencia exacta* y comenzó sus estudios en la FFyL, donde en 1946 obtuvo el grado de maestro en filosofía con una tesis titulada *Ética y jurisprudencia: punto de partida y piedra de toque de la ética*. Granja de Castro, “El neokantismo”, 24.

³² Alberto Arai, *El logicismo autónomo: estudio filosófico* (México: Letras de México, 1941).

2.3 “Una de cal por las que van de arena”. Entre el neokantismo y el eclecticismo controlado

Una de las formas en las cuales Arai se acercó a la filosofía fue a partir de Guillermo Héctor Rodríguez, en particular a la filosofía neokantiana, sin embargo, también estuvo rodeado de otras propuestas. Para abordar la relación de Arai con la propuesta neokantiana entre otras más, es menester asentar las condiciones en las cuales se desenvolvía esta corriente filosófica en el ambiente académico durante su etapa de formación y así, identificar su vínculo y relación con las distintas propuestas.

Una de las disciplinas dentro de la Universidad Nacional que abrazó el neokantismo fue la carrera de jurisprudencia, así como la carrera de pedagogía que secundaba la iniciativa. Rodríguez, impulsor del neokantismo, era apoyado por Francisco Larroyo, un pedagogo también promotor de las tesis neokantianas en México. En 1937, fundaron el *Círculo de amigos de la filosofía crítica*, empezando así la publicación del órgano oficial de dicho círculo, conocido como *Gaceta filosófica de los neokantianos en México*.³³ A partir de sus cátedras y publicaciones, expusieron las propuestas de las escuelas de Marburgo y Baden.

La recepción de las tesis de las escuelas de Marburgo y de Baden se explica, en parte, porque Larroyo realizó parte de su formación en ellas y, en parte, por la circulación de textos que difundían sus propuestas. La escuela de Marburgo se orientaba a la fundamentación de las ciencias naturales, mientras que la de Baden centraba su atención en la cultura, la historia y la religión. Para la primera, la realidad se concebía como un enlace lógico de conceptos puros (*panlogismo*); para la segunda, en cambio, el fundamento del ser estaba constituido por los valores.³⁴ Ambas propuestas tenían un punto de encuentro: consideraban que la filosofía podía convertirse en ciencia rigurosa sólo si tomaba la ruta trazada por Kant, la cual sugería que había que rechazar ante todo las pretensiones especulativas de la metafísica previa, pero

³³ Arai, *El logicismo*, 25; y Guillermo Hurtado, “El lugar del neokantismo en la filosofía mexicana”, *Revista de filosofía DIÁNOIA*, vol. 44, núm. 44 (1998): 158.

³⁴ El grupo se conformó por Alberto Díaz Mora, Alfonso Juárez, Enrique Espinosa, Otila Boone, Margarita Talamás, Juan Manuel Terán, Miguel Bueno González, Elí de Gortari, Ángel Rodríguez Cartas, Fausto Terrazas, Celia Garduño, Pedro Rojas, Francisco Xavier Amezcua, Matías López Chaparro, Juan Pablo Quintana, Miguel Bueno Malo, Ernesto Scheffler y Alberto Arai. Hurtado, “El lugar”, 159; Granja de Castro, “El neokantismo”, 24.

a su vez, había que atacar al positivismo, al materialismo y al naturalismo que negaban a la filosofía como un campo propio en el conocimiento.³⁵

En el caso mexicano, las tesis neokantianas fueron solamente expuestas más no desarrolladas.³⁶ Esta labor de promoción fue en gran parte debido al *Círculo de amigos de la filosofía crítica*. Espacio desde el cual tradujeron del alemán al español las obras de Hermann Cohen, Paul Natorp y otros neokantianos germanos. A mediados de la década de los cuarenta, durante la administración de Miguel Alemán, la Secretaría de Educación Pública, a partir de su secretario, Miguel Gual Vidal, proporcionó subsidios al círculo y a la gaceta para promover la traducción de las tesis neokantianas.³⁷

La vitalidad del movimiento neokantiano destacó mayormente a partir de las polémicas entabladas con los miembros de otras corrientes filosóficas, haciéndose un lugar en la escena pública y en el campo intelectual del gremio. Los neokantianos refutaban en diversos escenarios a los profesores más prestigiados de la Universidad, siendo reconocidos por su ironía, su contundencia y su belicosidad.³⁸ Destacan los casos de Guillermo Rodríguez con Luis Recaséns y Antonio Caso, o el de Francisco Larroyo con José Gaos y Ramón Xirau, quienes mediante el uso de diferentes medios y espacios entablaron una serie de discusiones y debates.³⁹

En opinión de Arai, estas batallas de conceptos y diálogos de pasiones -de un lado y del otro- se desarrollaban “dentro de su propio capelo de cristal”, sin esperanza alguna de

³⁵ Los estudios coinciden en que el neokantismo en México se presentó como una suerte de epígono del movimiento alemán: su llegada fue tardía y, en cierto sentido, desfasada respecto a la actualidad filosófica europea. Sus principales representantes, como Larroyo y Rodríguez, eran conscientes de este desfase y, al mismo tiempo, no adoptaron una postura crítica frente a las tesis fundamentales del neokantismo, limitándose a exponer sus ideas principales sin cuestionar sus principios. Hurtado, “El lugar”, 159; Granja de Castro, “El neokantismo”, 24.

³⁶ Este enfoque fue objeto de crítica por parte de otros grupos, en particular de los existencialistas. Por ejemplo, Méndez Samara cuestionaba duramente a los “neoidealistas” mexicanos, señalando que al replantearse un retorno a Kant se limitaban a repetir sus planteamientos sin haber mostrado la audacia intelectual necesaria para problematizarlos, superarlos y aportar más allá de lo desarrollado por Cohen, Natorp y Windelband. Adolfo Méndez Samara, “En torno del neokantismo”, *El Nacional*, núm. 129 (1949).

³⁷ Estas traducciones no fueron publicadas, aunque existen en manuscritos, actualmente conforman el Fondo Documental Ernesto Scheffler ubicado en la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, fueron donadas por el autor, miembro del círculo neokantiano.

³⁸ Napoleón Conde, “Entrevista a Ulises Schmill”, *Insomnia*, núm. 14 (2001).

³⁹ Juan Hernández Luna, “Prólogo a las polémicas sobre el neokantismo”, en *Obras completas de Antonio Caso, I. Polémicas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971), 599-605; José Gaos y Francisco Larroyo, *Dos ideas de la filosofía: pro y contra de la filosofía de la filosofía* (México: La Casa de España en México, 1940); Francisco Larroyo, *El romanticismo filosófico. Observaciones a la Weltanschauung de J. Xirau* (México: Lógos, 1941).

llegar a escucharse plenamente. De un lado prevalecía la testarudez envuelta en discursos floridos; del otro, los mareos silogísticos.⁴⁰ En efecto, la confrontación de posiciones y el trazado de distintos puntos de vista se desarrollaban -sin perder necesariamente la formalidad y cordialidad académicas- en impresos como revistas y periódicos. Tal fue el caso de *Letras de México* o de diarios nacionales como *El Universal*, *El Nacional* y *Excelsior*. En el ámbito universitario, esta dinámica se reflejó en el *Boletín Bibliográfico* (1940) y en la *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* (1941).

Esta forma de articular las discusiones filosóficas permitía que el diálogo no se desarrollara necesariamente en auditorios, coloquios o mesas redondas, ni que requiriera el conocimiento personal entre un pensador y otro. De este modo, el ponente o el opositor de una idea, tema o postura tenía la posibilidad de replantear sus conceptos para responder a los argumentos del contrario, incluso en un diálogo de carácter transgeneracional. Así, las publicaciones y su seguimiento podían dar lugar a reflexiones formativas que, además, estaban al alcance del público.

En el caso de las controversias entre los neokantianos y sus opositores, además de esbozar el diálogo existente respecto a la filosofía en México, se dibujan las formas y los espacios que utilizaban como tribuna para entablar la discusión. De igual modo, ofrecen un balance sobre el nivel de conocimiento e información que tenían sobre la filosofía europea en boga, y, por consiguiente, sobre el lugar que tuvieron los neokantianos en el campo intelectual mexicano, considerados por otros filósofos como polemistas y reaccionarios.⁴¹

En cuanto a la relación de Arai con el movimiento neokantiano en México, éste coincidió con sus años de estudio en la Facultad de Filosofía. Su acercamiento con Rodríguez, le brindó la posibilidad de incursionar en *Círculo de amigos de la filosofía crítica*, participando y colaborando en la difusión de las principales tesis. Más que por controversias, participaba y asistía a sus coloquios y mesas redondas,⁴² aunque destacó a partir de la

⁴⁰ Arai, “Rivera y Orozco”, 184.

⁴¹ Para Leopoldo Zea, los neokantianos mexicanos apelaban al uso de “el tecnicismo, la terminología, el puro juego lógico de los términos utilizados para polemizar deslumbran y conducen hasta la pedantería”. Leopoldo Zea, *La filosofía en México* (México: Libro-Mex, 1955), 100.

⁴² En estas reuniones era habitual presentar traducciones y reflexiones sobre el pensamiento de los principales representantes del neokantismo, como Cohen o Natorp, abordando áreas como la ética, la estética o la lógica. Posteriormente, las ideas eran objeto de discusión y diálogo entre los participantes. Sin embargo, los cuestionamientos y críticas de los neokantianos mexicanos se mantenían casi exclusivamente dentro de estos espacios de reunión, sin ser aplicados ni adaptados al contexto particular de México. Sobre estas actividades, se conservan algunas publicaciones que transcriben las disertaciones y exposiciones realizadas durante los

traducción de las obras de estética de Hermann Cohen, cofundador de la escuela de Marburgo. Las traducciones de Arai sobre Cohen fueron publicadas en periódicos como *El Nacional*, el órgano informativo del partido hegemónico en turno,⁴³ mientras que otras quedaron inéditas, como el tomo I de la *Estética del sentimiento puro*.

Arai, al igual que los demás miembros de la agrupación, tomaba la obra de algún representante del neokantismo europeo y la abordaba desde una de las subdisciplinas más vinculadas a su formación -ya fuese ética, estética o lógica- para posteriormente profundizar en su pensamiento. En este sentido, el interés por traducir a Cohen no resulta en absoluto enigmático: es bien conocida la admiración que Arai profesó por su obra, en particular por sus reflexiones estéticas, como lo demuestra en las traducciones que realizó.⁴⁴ Asimismo, la estética era el campo filosófico que más cuadraba con sus intereses, ya encaminados a la teoría arquitectónica y la crítica del arte.

En Arai, la filosofía crítica de Cohen se posicionaba como aquella que aspiraba a la totalidad, es decir, a la conjugación e integración total del pensamiento filosófico y las producciones culturales.⁴⁵ De la misma forma, Arai sostenía que la filosofía debía ser una especialización de nada, sino “pura y cabal totalización”.⁴⁶ La forma en la que Arai implementó el enfoque de Cohen, se asienta en su forma de concebir la arquitectura moderna como un producto cultural con su propia escala de valores. Al momento de reflexionar acerca de la estimación o valoración de una obra arquitectónica, proponía que debía hacerse desde su “total valor”, o sea, desde el punto esencial que le da significación y sentido.⁴⁷ En otras palabras, desde todo lo que es una obra arquitectónica, partiendo desde su composición, visión de conjunto y puntos de vista estimativos basados en el funcionalismo: punto de vista social, utilitario, económico-constructivo y emotivo-estético.⁴⁸

coloquios correspondientes. Miguel Bueno, *Natorp y la idea de la estética* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras, 1958); Pablo Natorp, *Kant y la Escuela de Marburgo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras, 1956).

⁴³ Hermann Cohen, “La peculiaridad de la novela y el Quijote” (trad. de Alberto Arai), *Revista Mexicana de Cultura (El Nacional)*, núm. 27 (1947); Alberto Arai, “Arquitectura y creación estética de Hermann Cohen”, *Revista Mexicana de Cultura (El Nacional)*, 5 de octubre y 7 de noviembre 1949.

⁴⁴ Alberto Arai, “Los problemas de la estética como ciencia filosófica”, *Revista Mexicana de Cultura (El Nacional)*, núm. 87 (1948).

⁴⁵ Arai, “Los problemas”.

⁴⁶ Alberto Arai, “Ortega y Gasset, José. Historia como sistema”, *Letras de México*, vol. III, núm. 9 (1941): 104.

⁴⁷ Arai, “Estimación”, 4.

⁴⁸ Arai, “Estimación”, 4.

Su entusiasmo por el pensamiento totalizador de Cohen entre otros neokantianos como Natorp y Scheler, le llevarían a cultivar sus reflexiones y posturas filosóficas -en cierta medida- bajo el criticismo del neokantismo. Todo ello derivó en la inclusión de sus tesis en su *corpus* intelectual, a partir de reflexiones dentro del campo de la estética, la filosofía y la arquitectura, presentes en las enunciaciones de sus escritos en los años venideros.

Dicho esto, existe una cuestión previa con respecto al pensamiento de Arai. Su simpatía por el neokantismo es innegable, incluso se le etiqueta como neokantiano en la historiografía, pero ¿hasta qué punto lo fue? Es importante señalar que, de sus años en formación, Arai no se cerró hacia otras corrientes en boga, tampoco dogmatizó el neokantismo ni mucho menos se auto-ubicó del todo en ésta como ha solido reflejarse.⁴⁹ Por lo tanto, debe tomarse en cuenta que en esos años existían otras corrientes filosóficas en boga en Hispanoamérica, a las cuales no fue ajeno Arai.

En los años en que Arai se formó como estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras, se discutían corrientes como la fenomenología de Husserl, el perspectivismo de Ortega y Gasset, el existencialismo heideggeriano y el historicismo. En 1934, Antonio Caso había publicado *La filosofía de Husserl* y, ese mismo año, Samuel Ramos dio a conocer *El perfil del hombre y la cultura en México*, obra en la que, además del influjo de Adler, se advierte la presencia del pensamiento de Ortega y Gasset, quien escribió el prólogo y ejercía una notable preponderancia en el ambiente filosófico de la época. Por su parte, el libro de Ramos inauguró un diálogo filosófico que marcaría los años venideros y al cual Arai no sería ajeno: la llamada “cuestión de lo mexicano”.⁵⁰

⁴⁹ En la historiografía, autores como Elisa Drago Quaglia, Ramón Vargas y Santos Zertuche han señalado que las tesis y reflexiones teóricas de Arai, tanto en el ámbito de la estética como en el de la arquitectura, se encuentran vinculadas al neokantismo, es decir, al idealismo trascendental, que sostiene que la única realidad posible es aquella científica y comprobable, siendo la experiencia el vehículo y el método idóneo para acceder a ella. No obstante, hasta ahora no se ha precisado ni profundizado de manera sistemática este argumento, limitándose la mayoría de los estudios a enunciar esta relación sin desarrollarla. Drago Quaglia, “Introducción”, 12; Santos Zertuche, “Sentimiento estético”.

⁵⁰ A finales de la década de 1940 y comienzos de los años 50, en el ámbito cultural y filosófico, mientras algunas obras buscaban explicar al mexicano y a lo mexicano, procurando vías para superar los problemas nacionales, Arai orientaba su labor hacia la definición de una arquitectura propiamente mexicana. En este sentido, ambas aproximaciones se dirigían hacia la práctica: así como ciertos autores desarrollaron una filosofía de lo mexicano concebida como acción liberadora, Arai emprendía un ejercicio análogo, orientado a lograr una arquitectura mexicana entendida como un acto de libertad estética. Ejemplo de ello será “Caminos para una arquitectura mexicana” (1952).

Y a pesar de que, en esos años en formación, Arai fue percibido entre su círculo de colegas arquitectos como un filósofo neokantiano interesado en la arquitectura,⁵¹ él no se auto-reconoció –a diferencia de sus maestros- con la clasificación de neokantiano ni promotor de esta corriente, contrariamente, buscó independizarse de las etiquetas. Una de sus razones, las otras las explicaré más adelante, fue considerar el agotamiento que sufría la producción filosófica occidental, como el neokantismo, y a lo que él denominaba “crisis histórica”, autodeclarándose “afiliado al gran dogma del pensamiento independiente”.⁵² Con lo que asumía que no era adepto exclusivo a una corriente filosófica propiamente, sino a una suerte de fusión jerárquica entre el neokantismo y el existencialismo alemán. Esto lo reconoce en un texto dirigido a Justino Fernández a razón de una crítica a su texto *Prometo* publicado en 1945 señalando:

Por mi parte, he aprendido mucho de las corrientes que dominan hoy en nuestro ambiente filosófico, la neokantiana y la existencialista; la lección más provechosa que he obtenido la puedo concretar en esa frase popular que dice: “una de cal por las que van de arena”, con la cual quiero dar a entender la posibilidad de una provechosa coordinación de ambas corrientes, no ecléctica por cierto, es decir, por yuxtaposición o por adición, sino por fusión jerárquica.⁵³

Así, su filiación por el neokantismo no era más que un vínculo flexible y abierto, donde en una suerte de “eclecticismo controlado y sintetizado” recurría a teorías, tesis o tendencias derivadas de distintos sistemas filosóficos, esto según se demandase, con el propósito de adaptarse a la comprensión o análisis de un fenómeno preexistente. Los motivos y las razones de ello los deja claro en un ensayo, *El logicismo autónomo*,⁵⁴ texto en el cual advertirá mediante una crítica aguda y atrevida, sobre la ineficacia y las carencias de las corrientes europeas en turno (fenomenología, neokantismo y existencialismo) y su imposibilidad para ser cada una de ella una disciplina abarcante, es decir, una filosofía totalizadora:

Para mí el neo-kantiano para salvarse, tiene que desgajar la fortaleza que contiene su filosofía de la cultura, separando radicalmente lo fundamental de lo derivado y, simultáneamente, el existencialismo para sobrevivir, tiene que aceptar su degradación y conformarse con ser una ciencia o conjunto de ellas de carácter

⁵¹ Esto lo advierte Enrique Yáñez al relatar los posibles motivos del porqué no se prolongó el proyecto de la UAS, señalando que no duraron “quizás más de tres años, debido a diferencias entre la interpretación de la doctrina y la línea a seguir. Cacho era poco consistente y Arai no dejaba de ser un filósofo según dicen neokantiano”. Yáñez, *Del funcionalismo*.

⁵² Arai, “Rivera y Orozco”, 184.

⁵³ Arai, “Rivera y Orozco”, 184

⁵⁴ Arai, *El logicismo*.

particular o derivado en tanto que habla de la vida humana tan sólo y no de toda la realidad.⁵⁵

Esta percepción de Arai acerca de las corrientes neokantiana y existencialista respectivamente, deriva en un resumen de su posicionamiento filosófico temprano. El abstracto y rígido sistema de pensamiento puro del neokantismo no armonizó necesariamente con la personalidad filosófica de Arai, en función de una búsqueda constante –quizás inútil– de absolutos filosóficos, y verdades últimas alejadas de la experiencia.⁵⁶ Considero que su labor como arquitecto le permitía acercarse a problemáticas más terrenales, basadas en la experiencia y en las exigencias de soluciones comprobables, acordes con su circunstancia, fuera del éter de los absolutos kantianos.

Arai concibió el existencialismo como una propuesta centrada en la reflexión y el estudio de la existencia humana, lo que lo llevó a considerarlo una disciplina “derivada”, es decir, una extensión filosófica que no trasciende ese enfoque particular. Además, lo percibía como contradictorio, pues su supuesto principal –el “ser” o “hombre viviendo”, en palabras de Arai; el *Dasein* o “ser-ahí” en la tradición heideggeriana– constituía para él un determinismo relativista y efímero respecto a la naturaleza de la vida humana. Esto se debía a que el existencialismo asumió que la única realidad era la existencia humana, negando otros absolutos intemporales, pues sólo mediante la existencia se les confería carácter temporal. Tal postura representaba, en opinión de Arai, una afrenta frente a las nociones del

⁵⁵ Arai, “Rivera y Orozco”, 184.

⁵⁶ La agenda del neokantismo consistió en dar continuidad al proyecto general de Kant, centrado en la *Crítica pura* de acuerdo con sus principales obras. En el sentido kantiano, “crítica” significa un examen de los alcances y límites de nuestra cognición: ¿qué puedo conocer?, ¿hasta dónde puedo conocerlo?, ¿cuáles son los límites de mi razón? Kant plantea esta reflexión con el fin de determinar hasta dónde es posible la metafísica, entendida como aquella disciplina que busca verdades sobre el mundo independientes de la experiencia. Las verdades que dependen de la experiencia son contingentes; la metafísica, por el contrario, aspira a verdades necesarias y a priori, como el espacio, el tiempo, el orden de la naturaleza, nuestra propia naturaleza, el libre albedrío, la posibilidad de la moralidad o la existencia de dios. Históricamente, estas cuestiones habían sido abordadas de manera dogmática, sin fundamentos rigurosos ni argumentación crítica. Para evitar la especulación y el dogma, Kant propone un examen crítico que permita identificar verdades últimas, las cuales, además de ser a priori, deben ser sintéticas: proposiciones que afirman algo sobre sus referentes más allá de lo que puede derivarse del análisis de sus conceptos. De esta manera, las proposiciones de interés para Kant son las sintéticas a priori, es decir, aquellas que amplían nuestro conocimiento del mundo sin depender de la contingencia de la experiencia. La tarea de la filosofía para el neokantismo consiste, entonces, en dar cuenta de los juicios sintéticos a priori, labor que se lleva a cabo mediante las tres *Críticas* kantianas: la primera, centrada en el conocimiento científico necesario y universal; la segunda, a través del imperativo categórico, que establece la necesidad de universalidad moral de ciertos actos; y la tercera, dedicada a la posibilidad de juicios estéticos universales y necesarios. Gilles Deleuze, *La filosofía crítica de Kant* (Madrid: Cátedra, 2007); Manuel García Morente, *La filosofía de Kant* (Madrid: Espasa-Calpe, 1975); José Gaos, *Las Críticas de Kant* (Venezuela: Universidad Central de Venezuela, 1962).

neokantismo, particularmente la de los valores, entendidos como concepto clave y única realidad fundamental o pura del neocriticismo, en la cual él depositaba su confianza.⁵⁷

Hasta este punto se advierte un Arai que no se limitó a seguir de manera estricta los postulados y metas platónicas de sus maestros, orientados a la búsqueda de los absolutos kantianos. Tampoco asumió por completo las corrientes en boga que se enseñaban en la Universidad, como el existencialismo. Ello no impidió, sin embargo, que se abriera a la recepción de otras propuestas filosóficas. En este sentido, puede decirse que más que un neokantiano en sentido estricto, Arai fue un pensador de ideas neokantianas, aunque no exclusivamente, pues en sus reflexiones confluyen también otras influencias.

2.4 Una propuesta filosófica ante una crisis de pensamiento. América como el nuevo polo cultural

Una de las inquietudes por las cuales Arai se inclinó hacia una proposición conciliatoria en su posicionamiento filosófico, o sea, ni neokantiana ni existencialista o fenomenológica, sino parte de un eclecticismo controlado, radicó en “la preocupación por la crisis histórica de [su] época, que lleva a pensar en que no es imposible el agotamiento de la fuente filosófica de occidente”.⁵⁸ Es decir, la mera idea del debilitamiento de Europa como polo de la cultura, marcó la pauta y posibilidad de cuestionar su producción filosófica.

La idea de “crisis histórica”, permite entrever un aspecto de su *corpus* intelectual que ponderará durante su trayectoria vital. En principio, refiere al contexto de enunciación, planteado a razón de un escenario de un conflicto bélico de orden mundial, o en palabras de Arai, en el tenor de una “crisis histórica de nuestra época”. Y no era cualquier crisis, para 1941, Alemania había invadido Polonia, seguido de Francia, Bélgica, Países Bajos y Luxemburgo. La democracia europea sucumbía, lo cual no era poca cosa, pues también representaba “la decadencia” de la cuna de la filosofía y su fuente de inspiración, siendo incluso probable que sus producciones culturales e ideas ya no dieran para más. La advertencia que ya circulaba en el ambiente intelectual a Arai le resultó atractiva y la introdujo en su *corpus* intelectual para zanjar propuestas.⁵⁹

⁵⁷ Arai, *El logicismo*, 8-10.

⁵⁸ Arai, “Rivera y Orozco”, 184.

⁵⁹ Personajes como Alfonso Reyes, Antonio Caso y Samuel Ramos, desde el ámbito intelectual, sostenían de manera aproximada la misma idea: ante tal situación, era necesario promover una autosuficiencia intelectual.

Antes de explicar cómo se sirve del término “decadencia”, es menester explicar su procedencia. La expresión fue retomada del filósofo de la historiografía alemana Oswald Spengler, de su obra *La decadencia de Occidente*,⁶⁰ célebre y denso texto leído mayormente entre las juventudes de la época de Entreguerras, introducido al castellano por Ortega y Gasset en los años veinte,⁶¹ y traducido por Manuel García Morente, otro autor recurrente en el pensamiento de Arai.⁶²

Entre 1918 y 1923, en pleno contexto de la Primera Guerra Mundial, Spengler publicó *La decadencia de Occidente* en dos tomos, en estos advierte que la Europa de su tiempo se había entregado a un afán civilizatorio que le había sobrepasado, por ende, se encontraba en etapa final, es decir, en decadencia, la prueba irrefutable de ello era la Gran Guerra. Spengler también afirmó que era posible predecir los hechos del devenir histórico en occidente. Con dicha tesis y en plena efervescencia y consecuencias de posguerra logró muchos adeptos a dichos supuestos.

Arai fue uno de los pensadores que retomó y adaptó la noción spengleriana de “crisis”, sirviéndose de ella para elaborar su propia interpretación del devenir histórico. Sin embargo, a diferencia de Spengler -quien veía en Rusia la posibilidad de constituirse como la “Tercera Roma”-, Arai situó en América ese potencial de renovación. Consideraba que el continente,

Alfonso Reyes, “Notas sobre la inteligencia americana”, *Sur*, núm. 24 (1936): 7-14; Antonio Caso, *La persona humana y el Estado totalitario* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1941); Samuel Ramos, “La civilización europea en peligro de muerte”, *Hoy*, núm. 73 (1938).

⁶⁰ En el contexto de la Primera Guerra Mundial y de la crisis del Imperio Austrohúngaro, Spengler manifiesta un profundo desencanto por los antiguos ideales europeos, concibiendo a Europa como una civilización en decadencia. En su obra, rompe con la concepción lineal de la historia, proponiendo en cambio su circularidad, desde una perspectiva organicista que analiza la vida de una cultura en sus etapas de nacimiento, crecimiento, esplendor y declive. Para sustentar su tesis, se detiene en los grandes fenómenos de la historia universal, tomando como ejemplo ocho culturas -india, babilónica, egipcia, china, mexicana, árabe, clásica y europea occidental- y centrándose en los grandes ciclos históricos. Para Spengler, una cultura se define por su esplendor, que se manifiesta principalmente en el desarrollo técnico; en cambio, el término “civilización” se emplea con connotación negativa: una cultura se convierte en civilización cuando ha agotado su vitalidad y comienza a replicarse a sí misma. La decadencia, según el autor, se evidencia en la plutocracia y en la pérdida del sentido original de la cultura, lo que conduce a su colapso. En este sentido, el propósito de la obra es ofrecer una visión totalizadora de la historia, situando los sucesos del pasado en relación con su propio horizonte temporal, marcado por la Primera Guerra Mundial, la cual Spengler interpreta como prueba irrefutable de la decadencia de Occidente. Oswald Spengler, *La decadencia de occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal* (Madrid: Espasa-Calpe, 1966).

⁶¹ Carl A. Lemke Duque, “El concepto de “Europa” en *Revista de Occidente* (1923-1936) y su recepción en José Ortega y Gasset”, *Política y Sociedad*, vol. 52. núm. 2 (2015): 557-575.

⁶² La primera traducción al castellano de Kant, junto con su primer prólogo en 1917, fue realizada por García Morente. Por otro lado, Arai compartía con él cierta afinidad en términos de pensamiento filosófico, aunque no en el ámbito político, pues Morente era anti-republicano, postura que Arai no suscribía de manera decidida. Alberto Arai, “La sociología de la nacionalidad”, *Letras de México*, vol. II, núm. 23 (1940): 273.

por su condición de “Nuevo Mundo”, representaba un espacio de ideas emergentes y abiertas, en contraste con una Europa envejecida, el “Viejo Mundo”, cuyos ideales se encontraban agotados y rígidos. En Arai, esa decadencia europea se manifestaba en los grandes conflictos de su tiempo: la Primera Guerra Mundial, el ascenso del fascismo, la Guerra Civil Española y, finalmente, la Segunda Guerra Mundial.

La forma en que asumía la potencialidad de América como nuevo espacio del pensamiento era el de una relación de guía y orientación del viejo al nuevo mundo, y no de “mando” como señaló Ortega y Gasset, opinión con la que discrepó Arai.⁶³ Contrariamente, la orientación como acción de incidir moralmente era equivalente a que el viejo continente pasaba la estafeta al Nuevo Mundo en una acción copartícipe. No por algo los exiliados españoles encontraron esa veta en México, así lo sintetiza en el caso del transterrado José Gaos, quien ante las crisis y por convicción personal buscó otras posibilidades geográficas para su labor: “no es ninguna casualidad que un profesor europeo encuentre a sus mejores discípulos en América. Europa ha agotado sus temas y, últimamente, acaba de terminar de pulir sus métodos: ¿ahora qué ha de hacer? Sencillamente encontrar nuevas materias, nuevos problemas”.⁶⁴

Con base en este tipo de supuestos, Arai alimenta la idea de América como la heredera de la filosofía europea, llamando a que la filosofía americana se haga cargo de la filosofía contemporánea, ante la autodestrucción que estaba viviendo occidente, y quizás desde su ejercicio de unidad podría demostrar al viejo mundo su capacidad de cohesión: “los temas europeos ya están muy pulidos de tan perfectos, pero la perfección supone al mismo tiempo rigidez. Así como América hasta ahora, en su época pre-cultural, se ha venido alimentando de asuntos europeos, ahora le toca a Europa aprender a respirar aires americanos.”⁶⁵

En el pensamiento de Arai, era el momento de América, pues la rigidez del pensamiento europeo ya no brindaba posibilidades; contrario a ello, América podía ser ese nuevo polo cultural. Idea que es compartida por algunos pensadores tanto en México como

⁶³ En palabras de Arai: “no estamos de acuerdo con Ortega y Gasset cuando llama “mando” a la atracción que hasta hoy ha ejercido Europa sobre el resto del mundo [...] Para nuestro criterio, eso es guiar más que mandar. Guiar es mover a los demás por medio de una influencia moral, personal, íntima, que nace del buen ejemplo [...] El término más correcto para expresar el hecho de guiar a los demás es la palabra *orientación*. Sólo así es explicable que puedan coexistir en el mundo de los hombres orientados y hombres desorientados”. Alberto Arai, “Contribución a la teoría de la política (I)”, *Letras de México*, vol. III, núm. 1 (1941): 13-14.

⁶⁴ Arai, “Rivera y Orozco”.

⁶⁵ Arai, “Rivera y Orozco”.

en distintas latitudes del continente americano.⁶⁶ Arai por su parte, irá acentuando estas formulaciones tanto en el campo de la filosofía como eventualmente en el de la arquitectura, proponiendo dejar la imitación y llamado a la producción propia. La manera en la que asienta esta tesis, para el caso de la arquitectura, es con la generación de una doctrina arquitectónica propia, ya no importada ni tampoco imitada.

La enunciación de su discurso en pro de una producción cultural propia se suele servir del de la tesis organicista de Spengler, tanto para sostener que México en plena etapa posrevolucionaria, y América dentro de su orfandad, poseían la autosuficiencia intelectual como región, y con dicho potencial podría ser la nueva cuna del conocimiento:

Los pueblos tienen edades de aprendizaje con respecto a otros que se constituyen en sus maestros, y poseen además momentos de madurez o desarrollo autónomo de sus propias facultades [...] así también un pueblo, una determinada colectividad se prepara por medio de la educación, del mimetismo intelectual para crear después su propia fisionomía. Una vez adquirido el carácter propio, señal inequívoca de madurez, este carácter se convierte al cabo del tiempo en la contribución más cara de ese pueblo al progreso de la cultura humana universal.⁶⁷

La noción de autosuficiencia intelectual de una región abrió la posibilidad de plantear una filosofía propiamente americana frente al declive de la cultura europea. En este marco se entiende *El logicismo autónomo*, el texto más propositivo de aquel periodo, y que una vez inserto en la historia de la filosofía mexicana, se considera pionero por varias razones: no sólo ofrece la perspectiva de América como un nuevo polo filosófico contemporáneo, sino que también se enuncia en un contexto de crisis mundial, lo que le otorga relevancia tanto teórica como histórica.⁶⁸

⁶⁶ La idea de América como nuevo baluarte de la filosofía ya había sido planteada por Antonio Caso, Samuel Ramos y Alfonso Reyes, y también encontraba eco en otras latitudes. En el Cono Sur, por ejemplo, el filósofo argentino Francisco Romero, retomando los postulados de Spengler, sostenía que “el enérgico sentido continental de América era hacer una labor continuadora de las ideas filosóficas desarrolladas en el viejo mundo”. Según Romero, existía un claro anhelo de establecer una “normalidad filosófica”, entendida como el ejercicio de la filosofía como función ordinaria de la cultura en América Latina. Con ello se refería a la superación del autodidactismo y al fortalecimiento de las carreras de filosofía, la consolidación de publicaciones especializadas, la promoción de debates públicos, las traducciones y el contacto permanente entre los especialistas de la región. Arai, *El logicismo*, 3.

⁶⁷ Alberto Arai, “Caminos para una arquitectura mexicana”, *Cuadernos de Arquitectura Mexicana*, núm. 3 (2001).

⁶⁸ La idea de una América unida ha sido una constante en diversos pensadores a lo largo de la historia de la región. No obstante, la propuesta de una filosofía propiamente americana resulta más discutible. En este terreno, los planteamientos de Arai constituyen una aportación pionera, pues introdujo nociones que suscitaban debates posteriores, en particular las críticas de Leopoldo Zea al logicismo autónomo. Dichas discusiones desembocaron en la consolidación de una disciplina: el latinoamericanismo filosófico, promovido precisamente

El texto se divide en dos partes tituladas “Meditación Europea” y “Meditación Americana”. Los títulos de los apartados no son fortuitos, pues aluden a la obra de Ortega y Gasset, así como a su estilo filosófico, resultando en el caso de Arai en una práctica filosófica o en una forma de hacer filosofía.⁶⁹ Así pues, en la primera parte da cuenta de las últimas manifestaciones de la filosofía occidental, la trayectoria de la fenomenología, ésta a partir de sus representantes Husserl, Scheler y Heidegger esquemáticamente considerada, y de su revisión crítica; la segunda parte, desemboca en una postura que contiene el bosquejo acerca de un programa de pensamiento continental.

En *El Logicismo autónomo*, Arai sugiere el replanteamiento de punto de partida para una nueva filosofía americana propia. Asentado que, para ello, se debía partir desde una crítica a las posturas de los tres filósofos alemanes (Husserl, Scheler y Heidegger), los cuales ostentaban en aquel entonces la estafeta de las corrientes preponderantes en Europa.⁷⁰ Tras un análisis esquemático y secuencial de la propuesta de Husserl a Scheler y de Scheler a Heidegger, Arai concluye que la filosofía de Heidegger no constituye una continuación de la línea fenomenológica trazada por Husserl y Scheler -respectivamente centrada en la relación sujeto-objeto y en la relación sujeto-valor-.

Según Arai, Heidegger intenta incorporar la dimensión de los valores, lo que considera un error, compartido parcialmente con Ortega y su raciovitalismo. Esto se debe a que la filosofía existencialista heideggeriana, cuya validez es fundamentalmente subjetiva y

por Zea. Guillermo Hurtado (ed.), *Leopoldo Zea. Escritos de juventud (1933-1942)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2019), 36.

⁶⁹ El término “meditación” en la filosofía de Ortega y Gasset, lejos de ser un recurso meramente causal o accesorio, constituye un elemento esencial y estructural de su pensamiento. Desde *Meditaciones del Quijote* (1914) se hace patente esta designación, la cual se inserta en el horizonte fenomenológico como un ejercicio de desvelamiento de las cosas. En ocasiones, Ortega utiliza “meditar” como sinónimo de “pensar” o “teorizar”, subrayando que el acto filosófico sólo puede entenderse como acto de meditación; de lo contrario, dejaría de ser propiamente filosófico. Con ello establece no únicamente una definición conceptual, sino también un estilo de filosofar, un modo de comprender la filosofía desde el raciovitalismo, en tanto praxis vital. En este marco, Arai retoma dicho ejercicio para articular y expresar su propia práctica filosófica. José Ortega y Gasset, “Las dos grandes metáforas”, en *Obras completas, tomo II* (Madrid: Taurus, 2005), 505; Antonio Gutiérrez-Pozo, “Pensamientos caminados para caminar: una contribución al concepto de meditación filosófica en Ortega y Gasset como síntesis de teoría y práctica”, *Trans/Form/Ação*, vol. 43, (2020): 19-40.

⁷⁰ La propuesta de Edmund Husserl se articula en torno a la fenomenología, entendida como un proyecto teórico-epistemológico orientado al análisis de la relación entre el sujeto y el objeto, es decir, entre el *yo* y las cosas que se revelan ante su conciencia. Max Scheler, por su parte, desarrolla una teoría de los valores, de carácter teórico-axiológico, cuyo propósito es examinar la relación entre el sujeto que valora y el objeto portador de valor. Finalmente, Martin Heidegger propone una reformulación radical en términos de un existencialismo de base teórico-ontológica, en el cual se problematiza y, en última instancia, se desplaza la relación tradicional entre sujeto y objeto, para situar en el centro la cuestión del ser.

temporal, no puede abarcar la definición de los valores, los cuales poseen, por el contrario, una validez objetiva e independiente de la mutabilidad histórica.⁷¹ En otras palabras, mientras que la existencia es un objeto condicionado por lo temporal, los valores como ideales absolutos a alcanzar, son un objeto intemporal, por lo que no hay razón para mezclar con ellos a individuos empíricos que los puedan realizar.

Según Arai, la nueva filosofía americana debía superar las limitaciones planteadas por Heidegger y Ortega y Gasset, refundándose como una teoría de orden superior capaz de coordinar e integrar todos los saberes particulares -ciencias naturales, ciencias culturales y ciencias ideales-. En otras palabras, se trataba de una auténtica “teoría de las teorías”, abarcando la teoría de la ciencia natural, la teoría de la ciencia cultural y la teoría de la ciencia ideal. Esta aspiración totalizante refleja nuevamente la influencia del neocriticismo en su pensamiento. En Arai, la nueva filosofía debía adoptar un enfoque fenomenológico y logicista, rechazando los caminos racionalistas, raciovitalistas o perspectivistas característicos de Heidegger y Ortega.⁷²

A este bosquejo de posicionamiento filosófico Arai le llama el *Logicismo autónomo*: “logicismo, porque es la Lógica o Epistemología la ciencia que eleva a la Filosofía a su punto de vista integral y supremo, y autónomo porque el contenido de la Filosofía se considera aislado de cualquier conocimiento particular (ético, estético, etc.), lo que hace que sus límites se extiendan a los del puro saber teorético”.⁷³ La propuesta de Arai es un llamado por que la teoría de la ciencia sea la base de esta nueva filosofía, pero no de la ciencia como fenómeno cultural y empírico, es decir, no de la ciencia como constructo humano-cultural y como parte de la percepción de la naturaleza a partir de los sentidos. Más bien, refiere a una teoría de la ciencia pensada desde las ciencias culturales, ciencias naturales y ciencias ideales en su validez eidética. Es decir, en la comprensión desde el conocimiento intuitivo, o sea, a partir de las estructuras esenciales *a priori* o de la conciencia humana y de sus contenidos intencionales en ello.⁷⁴

⁷¹ Arai, *El logicismo*, 8-9.

⁷² Arai, *El logicismo*, 3-14.

⁷³ Arai, *El logicismo*, 20.

⁷⁴ Aquí Arai introduce la crítica pura del neokantismo (los exámenes del alcance y última frontera de la cognición) con el propósito de llegar hasta los límites de la filosofía en su aspecto epistemológico, es decir, en su capacidad como ciencia por comprenderse tanto en su campo de acción como en su propio sentido estructural.

Un mes después de la publicación de *El logicismo autónomo*, el joven filósofo Leopoldo Zea, aún en formación, criticó la postura de Arai, señalando que su argumento carecía de rigor, en parte porque se apoyaba en un artículo del profesor exiliado Joaquín Xirau sobre fenomenología,⁷⁵ llevándolo incluso al extremo sin tomar en cuenta que era “como si se criticara a Kant desde Morente o Platón desde Natorp”.⁷⁶ Para Zea, la interpretación de Arai había creado un abismo y rechazo al existencialismo, señalando duramente que “toda la capacidad e inteligencia que Arai ha[bía] mostrado en otros trabajos, se pierde por esta ligereza”.⁷⁷ Finalmente, rechazaba su propuesta de formalismo defendida por considerar que este lleva a la misma crisis que se vive en Europa:

¿Qué es esto?: lo que se propone como esbozo de pensamiento original para América no es sino un idealismo absoluto, en el cual no cuenta el hombre, pues este no vale sino como instrumento de la Teoría de la Teoría, que aquí se llama *Logicismo Autónomo*. El hombre es la causa de la cultura, pero no el factor decisivo de su validez. ¿Se conformará Arai con ser instrumento de su *Logicismo Autónomo*? Las consecuencias de un radicalismo parecido las está padeciendo Europa. ¿Qué es lo que está sucediendo? Qué el hombre está demostrando que es el factor decisivo de la cultura y de los valores de ésta, al borrarlos y al aplastarlos con la brutalidad de que somos testigos en Europa.⁷⁸

Para Zea, la propuesta logicista de Arai era una filosofía que al instrumentalizar al sujeto como teoría de la teoría le objetualizaba, o sea, le cosificaba o alienaba, aspecto que llevó a Europa a su “actual estado de crisis” que ya confirmaba Arai. Asimismo, el acto de salvaguardar la cultura que se pierde en Europa, es decir, hacer que los valores que amenazan perderse tengan vigencia en América, no es más que aplicar la misma fórmula que se aplicó en el viejo mundo, pues “los valores valen en sí en un mundo que nos es ajeno, pero no valen para el europeo que se niega a concederles validez”. La nueva filosofía americana, para Zea sí debía estar fundamentada en Ortega, no podía desaprovechar la propuesta existencialista de Heidegger y raciovitalista de Ortega, asimismo, no debía conformarse con una simple aportación local, sino que debía pensarse desde la propia circunstancia, es decir, a la usanza orteguiana.⁷⁹

⁷⁵ Joaquín Xirau, “La fenomenología de Heidegger”, *Romance*, núm. 20 (1941).

⁷⁶ Leopoldo Zea, “La actualidad literaria. Filosofía”, en *Letras de México*, vol. III, núm. 6 (1941): 6.

⁷⁷ Zea, “La actualidad”, 6.

⁷⁸ Zea, “La actualidad”, 6.

⁷⁹ Zea, “La actualidad”, 6.

La continuidad con el diálogo entre Arai y Zea tomó dos vías. En la primera vía, meses después Arai en su etapa como autoexiliado, retoma la discusión de manera indirecta, no como una afrenta intelectual a Zea ni en contribución a su *Logicismo*, sino como una querrela al existencialismo heideggeriano, y se reflejará en “La metafísica de Heidegger” (1942), texto donde discute y crítica la propuesta del académico de Friburgo. En ese sentido, más que considerarle una filosofía, su esquema comprende un posicionamiento filosófico, reduciéndole a un “nuevo psicologismo”:

Heidegger intenta desarrollar lógicamente su trabajo, pero inmediatamente le niega a la lógica la facultad de definir la nada, y entonces recurre al sentimiento intuitivo de ella, pero en vista de que las impresiones intuitivas sólo pueden vivirse y no pueden expresarse en conceptos filosóficos, se le ocurre por fin terminar su trabajo defendiéndola psicológicamente, con lo cual ha sido posible traducirla en conceptos y contestar la pregunta lógica con su respuesta correspondiente.⁸⁰

En Arai, siguiendo la línea ya sugerida en *El logicismo autónomo*, el esquema del posicionamiento filosófico de Heidegger escapa a la fundamentación de una nueva postura frente a sus predecesoras y, por ello, cae en una contradicción aparente. No obstante, esto no disminuye su relevancia, pues se concilia con la propuesta de Arai al destacar que, sobre la obra de Heidegger, “descansa la obra cultural que Europa dejó inconclusa”.⁸¹ La otra vía de la discusión se enmarca en una problematización más amplia y compleja, centrada en la ausencia de una filosofía propiamente americana y en la posibilidad de su generación. La crítica de Zea al *Logicismo autónomo* se orientó principalmente hacia la manera en que Arai proponía el camino para la elaboración de dicha filosofía, abriendo un punto de reflexión en el ámbito académico mexicano sobre la construcción de un pensamiento propio. Esta discusión se sitúa en el contexto del declive de la cultura europea, sugiriendo que América podría asumir la continuidad del pensamiento filosófico, pero desde una perspectiva singular y autónoma.⁸²

Zea por su parte, canalizará y elaborará la discusión sobre una filosofía americana ante su crisis cultural existente, aunque desde el circunstancialismo orteguiano. En *Ortega y la historia* (1941), por ejemplo, expone las ideas de este sobre la historia, pero para desembocar en la cuestión de la filosofía americana. Consecutivamente, integrará estos planteamientos a

⁸⁰ Alberto Arai, “La metafísica de Heidegger”, *Letras de México*, vol. III, núm.17 (1942): 206.

⁸¹ Arai, “La metafísica”, 201-202.

⁸² Zea, “La actualidad”, 6.

su tesis doctoral *El positivismo en México* (1943), donde aborda desde una perspectiva de la historia del pensamiento a la época porfirista, en particular el credo positivista como sistema científicista e ideológico que constituyó las circunstancias mexicanas, la búsqueda de orden, un orden estatista y burgués.⁸³ El mismo Arai reseñó y aplaudió el libro producto de la tesis, considerándolo “el símbolo de una nueva generación filosófica en México”.⁸⁴

A la postre, Zea prosiguió con la historia del pensamiento mexicano de manera reiterativa en sus obras, aunque fue más allá al abordar la reflexión acerca de la posibilidad de una filosofía mexicana y latinoamericana, su naturaleza, su circunstancia, entre otros aspectos.⁸⁵ Lo cual se asentaría como una necesidad más que una intencionalidad por producir pensamiento desde y para México o América Latina.⁸⁶ No obstante, los antecedentes del *corpus* intelectual de Arai se gestaron y alimentaron en un ambiente de diálogo en el que su pensamiento ejerció un influjo significativo. Esto se manifestó tanto en la intención de retomar los modos y métodos de pensamiento europeos, reinterpretándolos desde una perspectiva adaptada a los problemas propios de la región, como en el entusiasmo por la creación de una filosofía genuinamente americana.

Por su parte, Arai siguió un camino similar al promover la idea de un pensamiento mexicano y americano propio, así como al alimentar la tesis tanto desde el campo de la filosofía como el de la arquitectura. Desde 1937, un par de años antes del diálogo con Zea clamaba por una nueva voluntad, es decir, un nuevo espíritu de los tiempos para la circunstancia americana, argumentando que:

Si Europa ha edificado un sistema de conceptos para definir las cosas, si ha llegado a conquistar el arte racional que es su más encumbrada gloria, nosotros debemos, desde nuestro especial punto de mira hacer uso de sus bases empleándolas en nuestras realidades nuevas, en las producciones de gran porvenir en esta esperada estructura única de América: la homogeneidad de la vida. (El desarrollo sucesivo de teorías y realidades hacen una cultura viva, un organismo homogéneo).

⁸³ Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1968).

⁸⁴ Arai, “Leopoldo Zea”, 86-87.

⁸⁵ Aspecto que se reflejó en obras como: *Conciencia y posibilidad del mexicano* (1952); *América como conciencia* (1953); *Esquema para una historia de las ideas en Iberoamérica* (1956); *El pensamiento latinoamericano* (1956); *América Latina y el mundo* (1965); *La filosofía americana como filosofía sin más* (1969); *Dialéctica de la conciencia americana* (1976); etcétera.

⁸⁶ Hurtado, *Leopoldo Zea*; M. E. Ozán, “La globalización de América Latina en la obra de Leopoldo Zea”, en *Visión de América Latina: homenaje a Leopoldo Zea*, compilación de Alberto Saladino y Adalberto Santana (México: Fondo de Cultura Económica, 2003); M. Cazañas Díaz, “El humanismo en la obra de Leopoldo Zea”, en *América Latina, Historia y destino: homenaje a Leopoldo Zea*, tomo III (Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1993).

[Debemos] edificar el otro mundo, el de la teoría, el filosófico y el científico desde un punto de vista americano, esto es, llevar nuestras realidades a su clara y precisa explicación.⁸⁷

Esta invitación a pensar y resolver los problemas de la región desde su propio contexto fue consolidada por Arai en el campo filosófico con *El logicismo autónomo*, concebido como una verdadera “teoría de teorías”. En el ámbito de la arquitectura, esta perspectiva se reflejará en la búsqueda constante, a lo largo de los años, de una doctrina arquitectónica capaz de articular valores fundamentales: lo útil, lo funcional y lo social. Una doctrina que eduque tanto en el plano físico como en el moral y artístico, al tiempo que reconozca y se nutra de las fuentes de lo popular y lo regional.⁸⁸

La manera en que era posible la realización de ello fue a partir de la producción teórica. En ese sentido, la fe que Arai depositó en la concepción de la teoría fue el ingrediente que alimentó la posibilidad del desarrollo de la cultura y la vitalidad de un pueblo. En sus primeros escritos se halla la semilla de un pensador, que, como tantos otros, buscó a partir de la teoría la expresión del espíritu contemporáneo del pueblo mexicano.

2.5 Un *corpus* intelectual temprano: las primeras nociones filosóficas en las obras de Alberto Arai

En los primeros ejes del pensamiento filosófico de Arai se identifican diversas nociones procedentes de la tradición neokantiana, algunas vinculadas con la ética y otras con la estética. Con el tiempo, estas líneas convergen en un único presupuesto teórico desde el cual Arai busca enunciar y delinear su propio *corpus* intelectual. Entre dichas nociones destacan dos de manera particular: la teoría de los valores y la estética del sentimiento puro. La primera ofrece un marco conceptual amplio que permite comprender las diversas producciones culturales del ser humano, mientras que la segunda pertenece propiamente al ámbito de la estética. En cuanto a esta última, la estética del sentimiento puro, procede de la obra del ya mencionado Hermann Cohen (1842-1918), figura central de la Escuela Neokantiana de Marburgo, cuyas obras sobre estética Arai tradujo al castellano durante sus años como

⁸⁷ Alberto Arai, *La voluntad cinematográfica. Ensayo para una estética del cine* (México: Forma y Extensión Cultura, 1937).

⁸⁸ En un análisis que revisaré a lo largo de esta investigación abordo las distintas facetas que ofreció la propuesta de Arai en materia de teoría arquitectónica, pasando por la técnica, el reconocimiento por lo popular, el regionalismo, el prehispanismo, etcétera.

estudiante. Dado su carácter teórico, presento a continuación una síntesis de dicha propuesta, para posteriormente situarla dentro del pensamiento de Arai.

Cohen, en la misma tónica de Kant, propone un sistema filosófico, o bien, una serie de principios desde el pensamiento kantiano que consta de tres obras: *Lógica del conocimiento puro* (1902), *Ética de la voluntad pura* (1907) y *Estética del sentimiento puro* (1912). El concepto común y unificador de su sistema filosófico es el concepto de “puro”, en alusión a la primicia kantiana de aquel tipo de conocimiento independiente de la experiencia, es decir, basado en el entendimiento y razón, también conocido con el término de *a priori*. Como señalé, los presupuestos neokantianos aspiraban a seguir la ruta trazada por Kant que no es más que el estado “puro”, una máxima que conduce a cierto pensamiento abstracto y de riguroso alcance.

Así, en el rubro de la lógica es puro todo conocimiento objetivo, purificado de subjetivismos e intuiciones, Cohen -al igual que Kant- pone como ejemplo las matemáticas. En la ética por su parte es más complejo encontrar la pureza debido al relativismo moral existente en las sociedades, aunque Cohen sitúa la voluntad pura en la obligación retomando a Kant con su imperativo categórico, asumiendo que existen obligaciones o deberes universales.⁸⁹ Y en el caso de la estética, el sentimiento puro es el amor como apertura a la humanidad.

Con respecto al rubro de la estética, objeto de mi interés pues es donde se sitúan las producciones de Arai, es importante remarcar algunos aspectos semánticos. De entrada, el concepto de “sentimiento” en la tradición kantiana y/o teoría neokantiana no hace referencia como solemos conocerlo en nuestro contexto, sino más bien, refiere al aspecto subjetivo de la sensación, facultad que tenemos para percibir a través de nuestros cinco sentidos, en ese tenor, inseparablemente vinculado al placer o dolor según sea la escala. Según lo piensa el

⁸⁹ En la propuesta kantiana, el imperativo categórico constituye un mandato moral interno e incondicional: la aspiración hacia la conducta moral inherente a la naturaleza humana y válida por toda la eternidad, que orienta la acción del individuo. De acuerdo con sus exigencias, el ser humano debe obrar únicamente conforme a aquellas máximas que puedan erigirse como leyes universales. Este principio posee un carácter formal y abstracto, pues pretende fundar una moral universal aplicable a todos los tiempos y a todas las clases sociales. Sin embargo, en esta formulación no se reconoce que las normas morales también son históricas, variables y están intrínsecamente ligadas a concepciones ético-morales propias de cada cultura y sociedad. M. Rosental y P. Ludin, *Diccionario filosófico marxista* (Montevideo: Pueblos Unidos, 1946).

propio Kant, es un tipo de percepción privada de contenido cognitivo, y por ende enclavado en una dimensión subjetiva de la sensación no limitada de la afección empírica.⁹⁰

En otras palabras, el sentimiento en la tradición kantiana equivale a la facultad sensitiva o perceptiva para conocer o percibir un fenómeno o representación que afecta nuestros sentidos y produce sensaciones ya sean gozosas o en su defecto, dolorosas, a esto último, al resultado de la sensación percibida por el sujeto se le denomina juicio estético y es subjetivo, está privado de conocerse de manera objetiva o de forma pura del entendimiento. Dicho esto, la obra de Cohen se centra en un tratado de estética que analiza aquellas sensaciones puras y alcanzables, libres de subjetivismos e intuiciones dentro del terreno de la percepción. Para desarrollar su argumento, el autor adopta la forma de ensayo, recurriendo a un análisis deductivo y especulativo que atraviesa distintas disciplinas artísticas -el teatro, la literatura, las artes plásticas y, naturalmente, la arquitectura-. A partir de ello, puntualiza que el principio del sentimiento estético puro reside en el amor, el cual se manifiesta en actos de fraternalismo ético, o lo que podría llamarse un “socialismo de cátedra”: es decir, en la búsqueda de la mejora y dignificación de las clases oprimidas. Aquí es importante remarcar que el postulado se enuncia desde la ética kantiana y no desde los postulados del materialismo marxista.⁹¹

Cohen se extiende con cada una de las disciplinas artísticas, no obstante, el objeto de interés es el cómo asienta este argumento en el terreno de la arquitectura. Dicho esto, aborda la cuestión no como un tratado de arquitectura, sino desde la filosofía y con referencias históricas. Señala así que en el pasado la arquitectura se dedicó a los grandes monumentos: obras funerarias, templos e iglesias, creando un contraste ofensivo entre los edificios sagrados y seculares, aquí hace referencia a la vivienda de los hombres. En ese sentido, Cohen hace énfasis en un postulado, al aludir que las viviendas de todos los seres humanos debieran convertirse en el nuevo sostén del arte constructivo:

La arquitectura tiene todavía un gran futuro por delante, si deja de dirigir su creatividad exclusivamente a los palacios ideales y extienda su sentido total del espacio a la totalidad de los hombres [...] en la vivienda corriente para la totalidad de los hombres se hará realidad auténtica la totalidad del espacio. Y sólo entonces se habrá impuesto la verdadera higiene, el verdadero cuidado y amor al bienestar

⁹⁰ Ana Martha González, “Emoción, Sentimiento y pasión en Kant”, *Trans/Form/Ação*, vol. 38, núm. 3 (2015): 75-98.

⁹¹ Hermann Cohen, *Ästhetik des reinen Gefühls*, tomo II, cap. 6, núm. 18, en *Baukunst und die Menschenliebe, die Werke*, Bd. 9, *System der Philosophie* (Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag, 2005), 238-240.

del cuerpo humano en su unidad con el alma, el amor a la naturaleza unitaria del hombre. Con esta conformación estructurada del amor a la naturaleza del hombre se realizará el sentimiento puro de la construcción como sentimiento puro del yo humano.⁹²

La arquitectura para Cohen juega aquí un rol distinto, no es el de la emulación de la belleza, como lo hacían las posturas academicistas, sino una premisa de dignificación humana, en función de que ésta pretenda proveer un sentido estético social. En ese acto por parte del arquitecto radica el amor hacia lo humano y por ende el sentimiento puro:

Un alto sentido de lo humano, de la esencial dignidad del hombre, nos sobrecoge en la confianza de que la arquitectura algún día será llamada a realizar en la vivienda uniforme de los seres humanos, en la totalidad de la humanidad, sin excepciones, en cada pueblo y en todos los pueblos. Sólo entonces se habrá hecho presente la totalidad del espacio de manera homogénea en lo finito, en el mundo infinito de todos. Entonces se reconocerá como una frase ofensiva en la autopercepción de los hombres, aquella según la cual todos son iguales en la casa de Dios. La totalidad del espacio, que todavía nos abruma en la construcción sagrada, se nos convertirá en una edificación placentera. Y así, la pureza del sentimiento sólo entonces se hará realidad en el sentimiento constructivo.⁹³

Para Cohen la más sublime representación estética es el amor, materializado en un alto sentido de dignificación humana y en una arquitectura encaminada a ello. Dicho esto, considero que este aspecto fue interpretado por el propio Arai –durante sus años en formación-, asumiendo de acuerdo con Cohen, que esto solo se lograría en el caso de la arquitectura una vez que disminuyeran las diferencias entre la casa del trabajador y el palacio o la iglesia. Debido a que la arquitectura, la Nueva Arquitectura o al menos la que plantea Cohen, enfocada a cualquier ser humano, plasmará en los edificios el amor al hombre, diseñada pues no solo para la naturaleza del alma, como son los templos, sino de su dual naturaleza: cuerpo y alma.

Cohen asienta a comienzos de siglo XX, más que una propuesta estética una propuesta ética, estableciendo así, ciertos parámetros o ideales que plantean cerrar la brecha existente entre la construcción sagrada o construcción de poder, con la vivienda del pueblo. Así como la masificación o alcance global de la vivienda para todos. De esta forma, se sugiere cierta compenetración entre el arte y el trabajo manual o por qué no, el trabajo en serie, premisa de la arquitectura moderna para con la construcción de viviendas obreras. Finalmente, cierra

⁹² Cohen, *Ästhetik*, 240 (traducción propia).

⁹³ Cohen, *Ästhetik*, 240 (traducción propia).

con una frase de alto carácter simbólico, más que religioso de índole ético-fraternalista. En ella alude al ser humano como templo de Dios:

Y quizás no carezca de fundamento que incluso la elevación religiosa apele a este sentimiento específico en la medida en que tiene como fin la “edificación”. Una de las sentencias más hondas del Apóstol Pablo es: “Vosotros sois el templo de Dios”. La construcción culmina en la construcción del sentimiento puro, del sentimiento puro del ser humano.⁹⁴

Con esta frase Cohen no necesariamente sitúa al ser humano elevándose a lo divino o en Dios, más bien refiere a que Dios habita en el hombre. Con lo cual alude a que la dignidad del ser humano es tan alta, que Dios mismo le escoge como morada. En función de ello, incita a construir una Nueva Arquitectura, una con mayor respeto y dignidad para el ser humano, es decir, “el templo de Dios”. De acuerdo con lo expuesto, sostengo que Arai encontró en el terreno de la tradición neokantiana, particularmente en la propuesta de Cohen la premisa estética, basada en una propuesta para el diseño arquitectónico, sin aclarar propiamente de qué tipo o condición, es decir, estilo o propuesta, pero sí diseñado para la naturaleza del alma y cuerpo del sujeto común. Así como el respaldo de un sustento ético basado en el amor humano⁹⁵ o fraternalismo para la formulación de sus reflexiones, de tal forma que en Arai, el fraternalismo y las bases estéticas del sentimiento puro kantiano fueron moldeables y adaptables con el funcionalismo social que enarboló durante sus días en formación y en años consecutivos.

En ese sentido, se puede poner en discusión la afiliación de Arai a una doctrina marxista-socialista, en particular, de sus años en formación y adscripción a la UAS entre 1938 y 1940, ello bajo el argumento de que no profesó tal ideología, al menos en términos ortodoxos. Sosteniendo que, en contraparte, al menos en función de su propuesta teórica, lo que existe es una atención fraternalista prestada al prójimo, al servicio de las masas, en atención a la verdadera raíz humana de quién habita la arquitectura. Y en efecto, la propuesta tanto de Arai como de sus compañeros de la UAS concuerda con los ideales cardenistas, aunque más que socialistas, promueven un clima de fraternalismo.⁹⁶

⁹⁴ Cohen, *Ästhetik*, 240 (traducción propia).

⁹⁵ Cohen, *Ästhetik*, 238 (traducción propia).

⁹⁶ La discusión en torno a la posible existencia de una veta socialista en la propuesta de la UAS, espacio al que perteneció Arai, ha sido abordada por Jesús Márquez Soriano, aunque desde una perspectiva distinta a la aquí planteada. Márquez sostiene que el proyecto de este grupo fue, en gran medida, producto del clima social generado durante el cardenismo, reflejando una empatía con las condiciones de hábitat de los trabajadores mexicanos y una búsqueda de soluciones sustentadas en una conciencia e ideal de carácter fraternalista y

La propuesta de Arai, resulta interesante, en particular por el tono humanista que le brindó, aspecto que no fue ajeno en el ambiente arquitectónico tanto de la época como en otras latitudes. Años después, en 1957, al otro lado del mundo, Le Corbusier propondrá, bajo la misma tónica, más no con la misma base filosófica de Cohen, unas palabras a los estudiantes que comparten el gusto por la construcción, argumentando que la misión de la arquitectura y el urbanismo es una vocación al servicio del prójimo, que entregarse a la arquitectura es como ingresar en la religión, es creer, consagrarse, es entregarse. En resumen, que “la arquitectura es un acto de amor y no una puesta en escena”.⁹⁷

La similitud de ambas propuestas, la de Le Corbusier y Arai, colindan con un carácter fraternal-humanista, donde, la labor del arquitecto se acerca al reconocimiento del otro mediante su empatía, basada en una concientización acerca de las problemáticas sociales de éste, y no en el mero culto a la técnica. Digamos pues, que es el lado más noble y humano de la profesión. Este proceso, por una búsqueda de una “arquitectura más humana” llevó a reflexionar a Le Corbusier acerca de cuál es el verdadero rostro de la arquitectura y de qué es una arquitectura auténtica.⁹⁸ Mientras que Arai, en el mismo tenor, años antes se cuestionó por cuál es la raíz humana de la distribución arquitectónica.⁹⁹

El medio para la respuesta de ambos pensadores radica en una noción, la de los valores. Le Corbusier señala, que dentro del ambiente arquitectónico “los valores, valores espirituales, provienen de un estado de conciencia (entendida como la razón de vivir)”, el arquitecto, en su proceso de concientización o empatía, “[mezcla] con factores técnicos [ingenieriles y arquitectónicos] que aseguran la materialización de la idea, la resistencia de la obra, su eficacia, su duración”.¹⁰⁰ Aquí la labor del arquitecto se ubica en la búsqueda de la trascendencia a partir del alcance de valores, nociones filosóficas que más que alejadas de la realidad, permiten ser una guía para el alcance de ideales a alcanzar. Pero de qué manera se fragua ello, habría que ver precisamente la noción de valores.

mutualista. Tales ideales resultaron fundamentales para la conformación de una unidad nacional orientada a la reconstrucción de la infraestructura del país. En este sentido, más que una propuesta de socialismo de Estado -entendido como un modelo económico estructurado- lo que se configuró fue una política reformista, atenta a las demandas sociales y articulada con las agrupaciones mutualistas de obreros. Márquez Soriano, *La Unión*, 47, 179.

⁹⁷ Le Corbusier, *Mensaje*, 26.

⁹⁸ Le Corbusier, *Mensaje*, 26.

⁹⁹ Arai, *La raíz*.

¹⁰⁰ Le Corbusier, *Mensaje*, 27.

Dicho esto, la segunda noción que enmarca el *corpus* intelectual de Arai es la teoría de los valores, pero ¿qué son estos? ¿De dónde proviene esta noción? ¿Por qué el interés de Arai en ellos? ¿Cómo los incluye dentro de su *corpus* intelectual? Los valores, además de conceptos son entidades de orden absoluto, es decir, son entidades que existen en distintos ámbitos de la producción humana o cultural, ámbitos como la ética, la estética, la sociología, la psicología, el derecho, la religión, etc. La disciplina que les estudia es la axiología, rama de la filosofía que estudia la naturaleza de los valores.¹⁰¹

La noción de valores es algo que estuvo presente en la filosofía idealista alemana desde la segunda mitad del siglo XIX,¹⁰² de ahí que devengan en absolutos. Distintas escuelas le conciben, le piensan y desarrollan como una filosofía asentándose y resonando más a comienzos del siglo XX.¹⁰³ En la escuela neokantiana emergió su estudio, concibiéndoles como irreales, pero presentes. Uno de sus iniciadores, Rudolph Hermann Lotze señalaba que “los valores no son, sino que valen”, con lo que expresaba que los valores no pertenecían a la esfera del ser, sino a la del valer. Con esta acepción Lotze señalaba que los valores no son “entes” sino “valentes”, otorgándoles así una significación basada su cualidad para conferir, estimar o inculcar.¹⁰⁴

De sus representantes a comienzos del siglo XX, destaca Max Scheler. Para éste los valores son objetivos y universales, y son los fundamentos del aprecio o desaprobación de nosotros. La manera en la cual asienta Scheler su propuesta es desde la fenomenología

¹⁰¹ La axiología estudia la determinación de la naturaleza propia de los valores, su sentido objetivo o subjetivo, su relación con los juicios de valor, su clasificación, interrelación e interdependencia mutuas.

¹⁰² La tradición del idealismo centra su interés en el sujeto cognoscente, es decir, en la manera en que se estructura el conocimiento. En este marco, el idealismo se sitúa en la confluencia de los debates entre empirismo y racionalismo, proponiendo -a través del intelectualismo- que el acceso a la realidad se logra mediante la articulación de la razón y la experiencia. Así, no se limita a aceptar lo que los sentidos perciben como mera apariencia, sino que remite a una realidad superior vinculada con la conciencia. Entre sus principales representantes, además de Kant, se encuentran Fichte, Schelling y Hegel.

¹⁰³ El recorrido histórico en torno al estudio del valor es fecundo y diverso. En la escuela neokantiana de Baden, Wilhelm Windelband y Heinrich Rickert fueron los primeros en sistematizar esta problemática; en sus *Preludios filosóficos* (1884) establecieron la célebre distinción entre ciencias idiográficas (orientadas a lo particular, como la historia) y ciencias nomotéticas (orientadas a lo general, como las ciencias naturales). Para ellos, el valor es todo aquello que despierta interés en el plano afectivo, estético, moral, social o religioso, constituyendo así el horizonte del mundo humano. En esta línea se inscribe también la distinción de Wilhelm Dilthey entre ciencias del espíritu y ciencias de la naturaleza, donde los valores y los juicios de valor pasan a ser objeto específico de la filosofía. Por otro lado, en Austria surge la corriente subjetivista de los valores, encabezada por Alexius von Meinong, quien en *Investigaciones ético-psicológicas sobre la teoría del valor* (1894) sostiene que la valoración constituye un hecho eminentemente psíquico y subjetivo.

¹⁰⁴ “Rudolf Hermann Lotze”, en *Diccionario filosófico*, edición de Georgi Schischkoff (Stuttgart: Alfred Kröner, 1982), 419.

asentada en la axiología, ordenando así jerárquicamente: desde lo agradable-desagradable, lo noble-vulgar, y los valores espirituales (bello-feo, justo-injusto, verdadero-falso), hasta lo sagrado-profano. No incluyendo a los valores morales porque “lo bueno” y “lo malo” no poseen una materia específica, como los demás valores, sino que consisten en la realización de todos los demás según su jerarquía axiológica.¹⁰⁵

La fundamentación de los valores según Scheler está basada en una fundamentación personalista de la ética en contraparte al enfoque formal kantiano, cambiando así el estudio de los valores en cuanto a los contenidos específicos de la ética y el abordaje de modelos. Es decir, la realización de los valores concretizada en modelos humanos (arquetipos) que incitaban a su seguimiento. Por ejemplo: para los valores vitales el referente era el héroe, para los valores espirituales el genio y para los valores religiosos el santo.¹⁰⁶

Por su parte, la escuela neokantiana de Baden se presentó de manera reaccionaria a propuestas como la de Scheler, por considerarle utilitarista y relativista. Presentando así desde el criticismo el valor como un medio o categoría para la interpretación del mundo cultural e histórico. De ahí que le considerasen objetivo. Su propuesta filosófica de los valores, no se ocupa de juicios de hechos o de objetos particulares que constituyen el material empírico, sino de juicios de valor que implican referencia necesaria a la conciencia que juzga. Esta conciencia se desarrolla en tres ámbitos: la ciencia, la moral y el arte.¹⁰⁷ Así la filosofía crítica indagará si hay conocimiento con valor absoluto y necesario de verdad, si hay un querer obrar que tengan valor absoluto de bien y si hay un sentir que posea valor absoluto de belleza.

Mientras tanto, Paul Natorp -discípulo de Cohen y continuador de otra vertiente neokantiana, la escuela de Marburgo-, sienta su propia teoría de los valores (verdad, belleza, bondad y justicia, salud y utilidad) desde su pedagogía de los valores, asentada en el terreno de la filosofía de la cultura. Para Natorp, los valores son ideales orientadores en nuestro actuar, mediante la voluntad racional nos situamos en el mundo de los valores, rigiendo así nuestro actuar.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Arturo José Sánchez Hernández, “Análisis filosófico del concepto valor”, *Humanidades Médicas*, vol. 5, núm. 2 (2005).

¹⁰⁶ Max Scheler, *El formalismo en la ética y la ética material de los valores* (Madrid: Caparrós, 2000).

¹⁰⁷ Granja de Castro, “El neokantismo”, 18.

¹⁰⁸ Pablo Natorp, *Pedagogía social. Teoría de la educación de la voluntad sobre la base de la comunidad* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2001).

Esta diversidad de propuestas acerca de la concepción filosófica de la ciencia del valor, o la teoría de los valores, fue compartida y desarrollada durante toda la mitad del siglo XX en Hispanoamérica. Tuvo ecos y resonancias en autores que incluso llegaron a tomarle como una doctrina, aunque cultivada desde la metafísica más que desde el enfoque trascendental, por ejemplo, en la década de los veinte se detecta en el pensamiento Ortegiano temprano,¹⁰⁹ así como en la filosofía producida en México de la mano de Eduardo García Máynez, quien se empeñó en la producción de una axiología jurídica objetiva, para el fundamento de la libertad humana, o Miguel Bueno, inclinado por la construcción de un sistema teórico de la cultura para la realización de los valores, e incluso Antonio Caso, quien retomó la tradición humanista para su inclusión en una actitud filosófica desde la axiología, más no la ontología. Caso no comparte con sus compatriotas la idea de valores como principios absolutos.¹¹⁰

Un caso destacado fue el de Francisco Larroyo. Quien instruido en el neokantismo publicó en 1936, *La filosofía de los valores*.¹¹¹ Larroyo se basa en los presupuestos de la escuela Baden más que en Natorp o Scheler, sugiriendo que el valor es una noción objetiva, una dimensión relacionante de la conciencia, una auténtica forma de enlace a priori,¹¹² que se manifiestan en amplios sectores de la cultura como son: costumbres, moral, conocimiento, arte, religión, formas sociales, formas de expresión. Dicho esto, la cultura es una síntesis singularísima del espíritu objetivo.¹¹³ En ese tenor, para Larroyo la filosofía debe de ser una teoría de los valores culturales. Una que busque sus propios resultados en las propias manifestaciones culturales, entendidos como aquellos productos, científicos o no, en que se conoce, se siente y se actúa en el mundo. Para Larroyo, indagar las condiciones de la cultura,

¹⁰⁹ En 1923 Ortega y Gasset publicó un ensayo sobre los valores en su ya mencionada *Revista de Occidente*, titulado “¿Qué son los valores?”, siendo quizás el primero que se refería al asunto en el mundo de habla hispana. Ortega sostenía desde una visión objetivista y absoluta que los valores son cualidades irreales, no obstante, residen en las cosas. Tzivi Medin, *Ortega y Gasset y la cultura hispanoamericana* (México: Fondo de Cultura económica, 1994), 70.

¹¹⁰ Imer B. Flores, *Eduardo García Máynez (1908-1993). Vida y obra* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2007); Miguel Bueno, *Reflexiones en torno a la filosofía de la cultura* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1956); Antonio Caso, “Las teorías axiológicas. El subjetivismo, el ontologismo y el objetivismo social”, en *El hombre y los valores en la filosofía latinoamericana del siglo XX*, compilación de Risieri Frondizi y Jorge Gracia (México: Fondo de Cultura Económica, 1981).

¹¹¹ Francisco Larroyo, *La filosofía de los valores* (México: Logos, 1936).

¹¹² Larroyo, *La filosofía*, 108.

¹¹³ Larroyo, *La filosofía*, 129.

es lo mismo que estudiar los valores y sus leyes. Por tanto, “la filosofía es filosofía de la cultura, teoría de los valores”.¹¹⁴

Hasta aquí una descripción de la forma en la cual se manifestó la noción de valor o valor cultural en la filosofía tanto europea como hispanohablante. Dicho esto, ¿qué son los valores en Arai? ¿De qué propuesta se nutre? Dada la falta de alusión a referencias en el *corpus* teórico de Arai es poco visible una enunciación a determinada postura o noción en particular, sin embargo, bajo un análisis, se observa que integra la propuesta de Larroyo, la teoría de los valores como filosofía de la cultura, pues cuando analiza la arquitectura la concibe como una producción cultural humana, enmarcada en una valoración de acorde con determinado criterio de valor por estimar (utilidad, funcionalidad, factor social y económico). Aunque tampoco se desprende la propuesta de Scheler quién tiende a jerarquizar los valores de acorde con su grado de estimación. De la misma manera, en el transcurso de su trayectoria intelectual, Arai establecerá estadios, etapas o niveles culturales con el propósito de estimar el grado de un valor en determinada producción cultural u objeto cultural, como la propia arquitectura, ello con el propósito de valorar el grado o nivel de avance en determinado valor, siendo en el caso de la arquitectura el desarrollo técnico.¹¹⁵

Dicho esto, la noción de valores aparece en las primeras publicaciones de Arai desde su etapa en formación e incluso hasta al final de su vida. Para éste, comprenden los fines supremos de la cultura, entendida ésta última como toda actividad humana, en ese sentido, los valores son los ideales o metas últimas de la humanidad. Los valores son concretos y estáticos, por lo que están en perpetua vigencia en las distintas épocas históricas. Son también ideas regulativas que dirigen las trayectorias culturales, y en esa tensión entre la realidad y lo ideal producen los acontecimientos.¹¹⁶ Por ejemplo, un valor que rige en el terreno de la ética es la bondad, la búsqueda o intento de alcanzar ésta da como resultado un actuar de aquel sujeto que la intente obtener, por ello, de facto hay un acontecer.

¹¹⁴ Larroyo, *La filosofía*, 193.

¹¹⁵ En 1956, Arai reflexionó sobre el sentido valorativo de la “dualidad habitante-habitación”, a partir de un análisis centrado en la relación entre el hombre y su medio, así como en el progreso de la técnica. Su propósito era “valorar” el grado de evolución tanto del habitante como de su habitación (sujeto-objeto). De este ejercicio derivó una clasificación jerárquica de la habitabilidad, organizada en cuatro categorías: 1) Mala habitación y mal habitante; 2) Buena habitación y buen habitante; 3) Mala habitación y buen habitante; 4) Buena habitación y mal habitante. Alberto Arai, “Conocerse para mejorarse”, *Espacios*, núm. 29 (1956).

¹¹⁶ Alberto Arai, “La dualidad de la historia”, *Letras de México*, vol. III, núm. 8 (1941): 97-98; Alberto Arai, *Ensayo de valoración de las artes plásticas en México (1900-1950)* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1950).

La propuesta sobre los valores es pensada por Arai desde la filosofía de la cultura, encaminada al estudio de las producciones culturales, que a su vez se adscribe a la filosofía crítica (neokantismo), en ese sentido, los valores sirven como normativas desde las cuales es posible medir el grado de progreso de un movimiento político, moral, científico, técnico, artístico o de cualquier otra clase de manifestación histórica particular.¹¹⁷ En este caso, el arte y en particular la arquitectura, es el objeto de interés de Arai. La manera en la cual le otorga el sentido de ser arte o bien, una obra de arte se constituye a partir de sus valores, como la belleza.

En el caso de aquellos escritos de Arai sobre arquitectura, el uso de la noción valor, no es más que una sustitución de la noción de principio, es decir, así como los tratadistas planteaban que la idea que la arquitectura debe descansar sobre principios, como el caso de Vitruvio con sus tres principios (belleza, firmeza y utilidad), Arai propone que la arquitectura como disciplina, para constituirse, debe alcanzar el valor de la función y utilidad. Principios inspirados por el movimiento moderno. Con el paso del tiempo, una vez conciliadas las Bellas Artes con el movimiento moderno cambiarán los esquemas estéticos, y en Arai tanto como su generación se reincorporará el valor emergente de la belleza.

Hasta aquí no es que Arai esté planteando algo novedoso, este tipo de ejercicios provienen de una tradición de tratadistas, incluso en su época, para el caso mexicano ya los realizaba Villagrán.¹¹⁸ Solo que desde un marco de referencia filosófica como es la tradición germana, Arai sugiere y zanja un camino para incorporar los estatutos para una doctrina arquitectónica, asociada a una búsqueda por generar una arquitectura netamente mexicana.¹¹⁹ Asimismo, la forma en la que lo hace es de acorde con un pensamiento de vanguardia.

La manera en la que se conjugan ambas propuestas, tanto los valores como la estética del sentimiento puro en su *corpus* intelectual, es a partir de una constante para determinar una normativa e ideal a alcanzar (valor), de acorde con la dialéctica del sentimiento estético, para ello, planteará un referente de aspiración como culminación en el alcance de esos valores. Este referente por alcanzar lo encontrará en corrientes artísticas como el muralismo y la música de corte nacionalista. ¿Pero por qué en dichos referentes? Considero que, antes

¹¹⁷ Esta definición es desarrollada más a fondo por Arai en “Ensayo”.

¹¹⁸ Villagrán estimaba una obra arquitectónica moderna a partir de la presencia simultánea de valores como lo lógico, lo estético, lo útil y lo social en la obra. Villagrán García, “Panorama”, x.

¹¹⁹ Alberto Arai, “Camino para una Arquitectura Mexicana”, *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 3 (2001): 4-6.

que estética, fue una cuestión política, pues el alcance tanto político como institucional que tuvieron estos movimientos, les consagraron como el de un arte propiamente mexicana, resultando en la invención de un discurso identitario y político, de acorde con los ideales de la posrevolución.

En el caso del muralismo, en Arai había sido el generador de una corriente artística cuya aspiración fue desde el principio concebir un nuevo tipo de realismo artístico, integral y con una propia trayectoria tradicional. Mismo que obtuvo con posterioridad no solo reconocimiento político sino la afirmación de un arte “netamente mexicano” de fama mundial y con valores propios:

Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que el nuevo realismo, el realismo artístico mexicano desarrollado hasta ahora en forma pictórica principalmente, es un realismo integral, un estilo que ha completado su propia trayectoria tradicional. Es un realismo que profundiza tanto en el alma del pueblo, en tanto que ésta es capacidad, vocación y aspiración humanas: así como también las entrañas del cuerpo de ese mismo pueblo, entendiéndolo por tal la sangre vertida en las gestas de la historia nacional.¹²⁰

La admiración y reconocimiento por la corriente artística del muralismo se basaba, por un lado, en su capacidad integral, en referencia a la creación estilo propio, derivado de una conjugación técnica y la aplicación de sus emociones para dar cuenta de sus circunstancias políticas, sociales e idiosincráticas, sumado al seguimiento de una tradición pictórica. Culminando en su más notoria variable, el rescate de lo esencialmente mexicano. Con lo cual Arai, como muchos de su época, le llevaron concebirle como un arte emergida del sentimiento artístico mexicano. Además de mostrar lo mexicano, enseñaba la historia patria. Manifestando “el hondo sentido social bajo el profundo fondo reformista que late bajo las pinceladas del mural, bajo sus temas que son llamados y proclamas”.¹²¹

¹²⁰ Arai, “Ensayo”. Sobre muralistas, también publicó escritos en los que a partir de la categoría de valores reconocía el carácter de la propuesta de José Clemente Orozco. Alberto Arai, “José Clemente Orozco. Los valores plásticos”, *Arquitectura*, núm. 29 (1949): 228-231.

¹²¹ Arai, *Ensayo*, 34.



Imagen 7: Portada de *Ensayo de valoración de las artes plásticas en México* (1953), producto de una conferencia de 1950 en el Palacio de Bellas Artes.

De manera similar, el sentimiento artístico mexicano lo encontró en la música popular mexicana. Según Arai, existía una estructura psíquica del pueblo, que hacía suya alguna canción para expulsar con ella, junto con ella, el producto de su estado de ánimo causado por algún estímulo exterior, en palabras de éste: “la música popular, genéticamente considerada, es una auténtica prolongación del alma del artista popular y, por ende, de la masa del pueblo”.¹²² Es decir, en aquella tradición musical era posible encontrar la *kunstwollen*, en otras palabras, la idiosincrasia anímica del pueblo mexicano.

Asimismo, en la música popular, también encontró otro referente e ideal a seguir. Esto lo muestra a partir de su análisis de la obra de Aron Copland, *El Salón México*, misma que concebía que era una obra que se mantenía en equilibrio entre la expresividad de las melodías populares mexicanas y el formalismo y constructivismo de la música contemporánea y universal. Dentro de sus melodías había partes de canciones populares nacidas al calor de la Revolución mexicana, como “El mosco”, “El palo verde” y “La Jesusita”. En ese sentido, en Arai, “su esencia característica, hablando en términos kantianos, está en ser la Crítica del México puro”.¹²³ Es decir, desde una perspectiva analítica y entablando un juicio estético, resultaba ser un reflejo de la naturaleza de México, o sea, una

¹²² Arai, “El Salón México”, 116-117.

¹²³ Arai, “El Salón México”, 117.

expresividad de la esencia más profunda de México, incluso teniendo abertura a lo universal desde su propia expresividad.¹²⁴

El estatus y los alcances que cogieron el muralismo y la música popular, de ser expresiones artísticas netamente mexicanas y modernas, sirvieron como aspiraciones en Arai en cuanto a las posibilidades para la arquitectura y su papel en el ambiente nacional. No solamente en el ámbito de la teoría, sino en sus alcances pragmáticos. Es decir, en los referentes palpables. En ese sentido, es como Arai pensó la posibilidad de alcanzar una producción arquitectónica con valores propios, o sea, con ideales a alcanzar, pero también como vehículo expresivo del carácter del pueblo mexicano, es decir, como expresión de la estética del sentimiento puro.

Por lo tanto, la forma en que materializará sus propuestas arquitectónicas a la postre será en consideración de acuerdo con el alcance de estas propuestas, una arquitectura con valores propios y en consonancia con el sentimiento puro. Si al comienzo de su carrera la estética del sentimiento puro la asoció con el amor, en el acto fraternal y humanista materializado a partir de una concepción arquitectónica que dignificara al otro, a partir de la teoría de Cohen,¹²⁵ con el paso del tiempo, y de acuerdo con los vaivenes del discurso político ideológico sumará la variable de lo mexicano o la búsqueda de una esencia netamente mexicana.

2.6 Conclusiones

La doble formación de Arai, dividida entre la arquitectura y la filosofía, le otorgó una perspectiva singular para abordar los temas que le interesaban. Esta particularidad se percibe no sólo en su manera de organizar conceptos, sino también en su forma de interpretar el mundo. En su pensamiento se hacía evidente la necesidad de construir un dispositivo teórico para comprender los objetos de estudio, generalmente la arquitectura. Desde esa mirada, concibió la arquitectura a partir de categorías filosóficas, especialmente de la filosofía de la cultura, lo que le permitió entenderla como una manifestación cultural compleja.

A lo largo de los años posteriores, y desde su labor como formador de arquitectos, insistió en la importancia de incorporar la reflexión filosófica en el ámbito profesional. Para

¹²⁴ Esta noción de esencia, más que responder a una formulación rigurosa, se muestra en Arai de manera abstracta y poco precisa, lo cual genera ciertas ambigüedades en su propuesta.

¹²⁵ Cohen, *Ästhetik*, 238-240.

él, pensar filosóficamente la arquitectura constituía una operación racional necesaria, a pesar de su carácter amplio y cultural. Consideraba que esta tarea debía ser parte obligada del quehacer del arquitecto, pues ampliaba su capacidad crítica y conceptual. De este modo, mostró desde temprano su convicción de que la disciplina arquitectónica requiere fundamentos teóricos sólidos para orientar su práctica.

En sus primeros escritos se advierte una inclinación hacia la exploración de temas vinculados al arte, la estética y cuestiones emergentes. Entre ellos destacó el interés por el impacto de la tecnología en la producción artística y, en consecuencia, en la percepción del espectador. Ese temprano *corpus* revela su afinidad con el pensamiento de vanguardia y su apertura hacia problemáticas poco estudiadas. Tales inquietudes las trasladó al terreno arquitectónico, donde examinó la influencia de la técnica en la disciplina y sentó las bases para una futura doctrina arquitectónica.

Dentro de estas primeras reflexiones también se reconoce su cercanía con la tradición intelectual germana. Este sello era común en los círculos universitarios del momento y se fortaleció con la consulta de publicaciones como la *Revista de Occidente* y su participación en espacios como el Círculo de Amigos de la Filosofía. Asimismo, la influencia de profesores como Guillermo H. Rodríguez contribuyó a moldear ese horizonte de referencias. En conjunto, estos elementos consolidaron su inserción en un clima cultural donde predominaban el rigor conceptual y la atención a las corrientes filosóficas centroeuropeas.

La postura filosófica de Arai se fue configurando al margen de adhesiones absolutas a escuelas dominantes, adoptando aquello que le permitía construir una propuesta propia. Su método se alimentó de los componentes que encontraba útiles para abordar la estética y la arquitectura, dos campos que consideraba entrelazados. El análisis realizado muestra su sintonía con los cambios intelectuales y sociales del periodo que vivió. Esto se evidencia en su uso de nociones como la teoría de los valores y la estética del sentimiento puro, así como en su atención a fenómenos como la transformación tecnológica del arte, la influencia técnica en la Nueva Arquitectura o la búsqueda de una filosofía totalizadora y una arquitectura auténtica, social y humana.

En esa dirección, encontró en el neokantismo -articulado con los presupuestos del funcionalismo social mexicano- los elementos necesarios para estructurar una propuesta teórico-arquitectónica. Su planteamiento partía de comprender la arquitectura como un

objeto cultural sujeto a una jerarquía de valores. Por ello, consideraba que su evaluación debía realizarse atendiendo a la composición, la visión de conjunto y ciertos criterios funcionales como lo social, lo utilitario, lo económico-constructivo y lo estético-emotivo. Aunque esta postura coincidía con enfoques europeos, Arai subrayaba que la propuesta debía responder a las necesidades específicas del contexto mexicano.

Con el paso del tiempo, expresó que la forma arquitectónica no debía limitarse a su carácter utilitario, sino convertirse también en un medio artístico para manifestar el espíritu contemporáneo del pueblo mexicano. Paralelamente, defendió una funcionalidad comprometida con atender las demandas reales de la población. Esta visión respondía a un ideal que, sin embargo, no siempre tomaba en cuenta las restricciones materiales y obstáculos burocráticos que enfrentó en su práctica profesional. Dichas experiencias le llevarían a reconsiderar el alcance de sus planteamientos y a matizar su postura teórica.

Por último, su propuesta del *logicismo autónomo*, aunque innovadora en el ámbito filosófico, no tuvo una continuidad sostenida por parte del propio Arai. Esto abre la discusión sobre si se trató de una base conceptual consistente o de un ejercicio intelectual sin proyección duradera. No obstante, su producción temprana, aunque breve, posee elementos originales respecto a sus contemporáneos, como la búsqueda de una arquitectura auténticamente mexicana y la formulación de su singular planteamiento filosófico. Estos primeros esbozos muestran una estructura conceptual sólida que, con el tiempo, se iría refinando y daría forma a un *corpus* intelectual más definido.

Capítulo 3

El reivindicador del funcionalismo: la técnica como eje unificador de lo social

3.1 Introducción

Es común pensar a la técnica como algo complejo, que deviene en lo tecnológico, operativo y sistemático, y ciertamente lo es. No obstante, también es menos complejo de lo que pareciera, pues todo aquello proveniente de la naturaleza que ha sufrido un proceso de transformación e intervención por parte del ser humano, es técnica. Desde los albores de la humanidad, el ser humano en su afán por sobrevivir ha adaptado el medio a sí mismo en lugar de adaptarse al medio. Las producciones artificiosas, como la tecnología, han sido una de las formas en la cual se ha adaptado a la naturaleza. En ese sentido, la tecnología ha devenido en el conjunto de herramientas que han servido para la realización de una tarea determinada, mientras que la técnica ha sido el conjunto de reglas y normas a seguir para la realización de dicha tarea.

Actualmente, nos encontramos rodeados de técnica y tecnología, las actividades diarias están conformadas por distintos conjuntos de labores que forman parte de una red sistemática compleja, en la mayoría de las situaciones operadas o previamente programadas. No obstante, se vive cierta normalización de la técnica y la tecnología, pasando desapercibidas. Aunque también en algunos sectores sí se cuestiona, reflexiona e intenta comprender los cambios que éstas generan en lo humano. Este acto es un aspecto inherente al ser humano, por lo que no deja de sorprender y generar curiosidad la incidencia de la técnica en nuestro entorno.

Hace un siglo no fue la excepción. Con el advenimiento de la modernidad, los procesos de tecnificación se intensificaron como nunca se había visto. En distintos sectores se había logrado un proceso de sistematización, operatividad y racionalidad técnica. Lo cual generó resonancia y eco en distintos ambientes y disciplinas. La técnica como fenómeno sociocultural llegó a ser estudiada y reflexionada en distintos círculos y espacios. Tanto en la teoría como en la praxis, la cuestión mantuvo profundamente intrigado a Arai, quien, como sujeto de su tiempo, fue testigo de los novedosos procesos y transformaciones tecnológicas que atravesaban distintos ámbitos. En el campo arquitectónico, la transición hacia una Nueva

Arquitectura representó una auténtica revolución que despertó en él un interés compartido con otros arquitectos modernos y pensadores dedicados a comprender y problematizar la modernidad.

Como arquitecto y filósofo, Arai investigó y teorizó en torno a la técnica, partiendo de una inquietud estética común: la incidencia de la técnica moderna en la obra artística. Este interés se plasmó en sus textos sobre arquitectura, cine, pintura, música e incluso literatura. En sus escritos, concibió la técnica como un procedimiento que articula conocimientos racionales y empíricos, incidiendo sobre la materia y poniéndose al servicio del ser humano, con manifestaciones en diversos campos como el arte y la arquitectura.

¿Por qué su interés en la técnica? ¿Por qué su relación con el arte y la arquitectura? Responder a ello es una inquietud del presente. Desde el campo de la arquitectura, Arai tuvo el propósito de concebir una “teoría general de la técnica”.¹ Uno de los argumentos centrales de este Capítulo es que, en el estudio y teorización sobre la técnica, Arai encontró el sustento para formular los fundamentos de una teoría arquitectónica. Sus reflexiones y razonamientos lo condujeron a plantear propuestas como la dialéctica de la técnica, entendida como la explicación de la articulación entre distintas técnicas que, al obrar sobre la materia y el ser humano, se encuentran también al servicio de éste. Asimismo, estas elaboraciones le permitieron establecer las bases para sostener los preceptos de una doctrina arquitectónica: el funcionalismo mexicano, concebido a partir de una socialización de la técnica.

A falta de una sólida propuesta teórica que respaldara a la Nueva Arquitectura, la técnica -en su versión más evolucionada- fue la propuesta de enfoque analítico para las nuevas formas de construir, y desde una perspectiva ideológica fue la base teórico-arquitectónica, así como la vía para un plan emergente de acción estatal. En ese sentido, la concepción de la Nueva Arquitectura fue la de una rama de las más sofisticadas de la técnica moderna, siendo también el vehículo para solucionar las problemáticas habitacionales de la época.

El presente Capítulo tiene como propósito explicar desde el *corpus* intelectual de Arai, el cómo y desde dónde concibe la noción y concepto de técnica, la procedencia teórica de su concepción, la incorporación a su *corpus*, así como el por qué y para qué de su interés. Aspecto importante será abordar la manera en que resignificó y definió el concepto de técnica

¹ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 153.

y el asentamiento de la nueva propuesta a su *corpus*. Integró la relación entre la técnica y la arquitectura, pero también en asociación con otras disciplinas y finalmente, la relación de la técnica en su *corpus* intelectual en simbiosis con los escritos de pensadores de su época.

3.2 Una filosofía de la técnica como eje vertebrador de la Nueva Arquitectura

A comienzos de los años treinta, el filósofo José Ortega y Gasset afirmaba en uno de sus cursos que: “uno de los temas que en los próximos años se va a debatir con mayor brío es el del sentido, ventajas, daños y límites de la técnica”,² con base en el argumento de que coexistía entre los universitarios e ingenieros una ignorancia acerca de la técnica, particularmente, por la incapacidad de afrontar y prever el problema que la técnica planteaba a la humanidad.³ Y naturalmente, como actor de la época de entreguerras le fue posible evidenciar con asombro y miedo la amenaza de los novedosos y sofisticados procesos tecnificados, así como el engranaje tecnológico y racional de las sociedades maquinistas europeas previo a la Segunda Guerra Mundial.

Casi una década después, al otro lado del continente, el filósofo Samuel Ramos retoma la sentencia de Ortega. En su libro *Hacia un nuevo humanismo* (1940), remarcó la existencia de una crisis en el humanismo de los individuos como civilización, condicionada por un dualismo en la valoración entre lo espiritual y material:

La inteligencia puesta al servicio del valor “poder” ha inventado una admirable técnica científica sin precedente en la historia. Ante sus maravillosos resultados el hombre acaba por sobreestimar la importancia de los problemas técnicos olvidándose luego del verdadero fin a que obedecen [...] La consecuencia determinada por el culto a la técnica es la sobreproducción que multiplica innecesariamente la variedad y el volumen de la cultura y la civilización hasta agobiar al hombre bajo un peso abrumador. Toda esta multitud de cosas aumenta artificialmente las necesidades del hombre, le imponen cada día una obligación.⁴

Para Ramos, existía en aquel contexto un auténtico fetichismo por la técnica moderna, que propiciaba el abandono de lo espiritual y, como consecuencia, generaba agobio e indiferencia frente a los problemas que la propia técnica podía acarrear. De ahí la oposición enfática hacia ciertos valores occidentales, especialmente hacia un racionalismo inconsciente, responsable

² A este curso Ortega y Gasset le denominó “¿Qué es la técnica?”, impartido en 1933 en la Universidad de Verano de Santander.

³ José Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica* (Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1933), 7, 12.

⁴ Samuel Ramos, *Hacia un nuevo humanismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1962), 11-12.

tanto de la desmedida producción técnica como de la gestación de un conflicto mundial en ciernes. En contraste, Alberto Arai, en una crítica dirigida a la obra de Ramos, refrendó su postura favorable a la técnica, no desde la perspectiva de la condición humana, sino en tanto elemento benefactor de la condición nacional:

No olvidemos que la interpretación de la contextura del libro nos indicaba que era éste un medio humano de salvación, un camino que es capaz de evitar la ruina que nos acechaba como víctimas que somos de la superproducción técnica de la civilización de occidente. Pero, a nuestro parecer, México no es el país que debe denunciar ese peligro, México no va en retirada.⁵

A pesar del argumento de Ramos, en Arai, el proyecto nacional posrevolucionario debía abrazar a la tecnificación como una vía hacia el mejoramiento, puesto que no le consideraba una amenaza sino una vía hacia el progreso,⁶ reiterando, por un lado, su fe en la técnica y, por otro lado, “la decadencia de occidente” y un nacionalismo autosuficiente ante aquella crisis.⁷ A diferencia del ámbito filosófico, en el medio artístico la técnica, lejos de provocar un conflicto introspectivo en las sociedades modernas, abrió la posibilidad de explorar nuevas modalidades de aproximación y creación. Esto corroboraba la convicción de que la esencia del mundo moderno residía en la máquina y que, si el arte pretendía captar su alma, debía también “maquinizarse”. En este sentido, los límites del nuevo arte como medio de expresión y reproducción comenzaron a difuminarse, mientras que su lenguaje se transformaba hasta integrar en sí mismo a la técnica.⁸

La presencia de este fenómeno en el campo artístico fue plasmada en los escritos de Arai sobre cine, como *Voluntad Cinematográfica* y “El cine inorgánico”,⁹ posiblemente los primeros en el país abordados desde un análisis filosófico. En éstos, Arai comprende y explica los procedimientos técnicos sobre los que se sustenta el nuevo arte, asimismo, analiza el cambio en la contemplación de la obra artística. El ejercicio proviene desde la percepción del espectador, pasando a la composición de la obra y finalmente reflexionado en torno al nuevo arte. Ejemplo de esta operación es su apreciación sobre el cambio dinámico y anímico

⁵ Alberto Arai, “Samuel Ramos y la filosofía”, *Letras de México*, vol. II, núm. 22 (1940): 4.

⁶ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 177.

⁷ Arai, “Rivera y Orozco”, 184.

⁸ Mirian San Martín Pariente, “Fascinación por la máquina en el periodo de entreguerras: espíritu tecnológico y lirismo en cine, fotografía y pintura”, en *Artecnología, conocimiento aumentado y accesibilidad*, coordinación de Vinícius Andrade Pereira, Arturo Colorado Castellary e Isidro Moreno Sánchez (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014), 43.

⁹ Arai, *Voluntad Cinematográfica*; Arai, “El cine inorgánico”.

que el cine sonoro produce en la obra cinematográfica, validando la incidencia de técnicas novedosas como la acústica y la plasticidad fotográfica sobre la percepción y estimulación de los sentidos del espectador.¹⁰ Las impresiones y estímulos sensitivos generados tras la experiencia con el nuevo objeto artístico son descritas de manera particular:

La nueva impresión que experimenté en ese momento de perplejidad, al sentirme espectador de cine, es la misma que he tenido cuando despreocupadamente voy por la calle y de repente, por una esquina, sale con velocidad insospechada un automóvil. Es la impresión en la que se deja a un lado, bruscamente, inconscientemente, aquello que ocupaba el pensamiento y se entra al mundo real al advertir que se camina por las calles y se cruza las esquinas debiendo cuidarse del tránsito de los vehículos. Pues bien, una vez que hube dejado la contemplación que me había tenido absorto desde que se apagaron las luces, mis ojos, mis oídos, y en general todos los sentidos con los que le es dado al hombre escudriñar su horizonte inmediato, empezaron a recibir partículas de impresiones como lo hiciera una placa fotográfica, gradualmente, sucesivamente, sin vacilaciones ni dudas, como si en ese instante el cerebro hubiera sido construido ex profeso para esa función de contrabando, para esa tarea a espaldas del verdadero espectáculo.¹¹

La reflexión de Arai sobre el papel de la técnica en el arte va encaminada a comprender el cambio que significa en ésta. Para ello, parte de su experiencia sobre aquel suceso sonoro-visual, una vez consciente de la insólita experiencia reflexiona acerca de las posibilidades perceptivas a partir del nuevo arte. Desde una perspectiva dialéctica concluye que el cambio en la composición artística del cine sintetiza dos realizaciones: la fotografía, que es espacio, y la danza, que es sonido y movimiento, ahora, la percepción del espectador concibe la conjugación de cuatro dimensiones, “el espacio cuenta con tres dimensiones y el tiempo con una solamente; esta última es la cuarta dimensión”.¹²

Otro ejemplo donde aborda la incidencia de la técnica en el arte fue “Música y Cine” (1939),¹³ donde reflexiona acerca de la introducción de elementos sonoros en el cine, como es sabido, las exhibiciones del cine sonoro y musicalizado fueron de gran impacto dentro del terreno de las artes, no solamente por el cambio en la composición fílmica, sino en la percepción del espectador, ya fuese por la “irrupción” tras algunos años de gusto

¹⁰ Alberto Arai, “Voluntad Cinematográfica. Ensayo para una estética del cine”, en *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos*, compilación de Elisa Drago Quaglia (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2019).

¹¹ Arai, “Voluntad”, 368-369.

¹² Arai, “Voluntad”, 371.

¹³ Arai, “Música y Cine”, 239-241.

preestablecido por el público hacia el cine silencioso, o bien, por el repudio y la negación de consistencia artística que se le llegó a otorgar a esta nueva modalidad.¹⁴

Arai asienta que está frente a un nuevo arte, una novedosa expresión en la que “la fotografía se desliga de su pureza morfológica para entrar en íntima convivencia con el factor musical que le sirve de impulso anímico, de incitante de la fantasía interior”.¹⁵ Su curiosidad le lleva a intentar comprender la innovación técnica en el arte, así como el cambio en su condición estética, y nuevamente en el cambio en la percepción del espectador y el carácter psicológico que envuelve tras vivir el dinamismo sonoro y visual en conjunto.¹⁶

El vínculo existente entre sus escritos sobre cine y arquitectura, más allá de su concepción sobre el diseño arquitectónico de las salas de cines, su distribución, equipamientos y sus componentes, es que tanto en unos como en otros intenta comprender cómo la técnica, empleada al servicio de cada disciplina artística, provoca un cambio en la percepción del sujeto, y cómo cada una de las técnicas empleadas se encuentran al servicio de éste. Ejemplo que asienta en su proyecto de los Edificios CTM, donde incluye un auditorio, sala de cine y teatro, planteando un programa arquitectónico y sistema constructivo funcional y utilitario que cumpla con las necesidades de “oír, ver, sentarse y circular”, no sin recurrir desde un estudio científico-técnico basado en un análisis de la visibilidad, acústica, ventilación e iluminación para cada espacio. Buscando así emplear éstas últimas técnicas al servicio de los sujetos.¹⁷

De vuelta a la relación técnica y arte, la discusión de Arai sobre la técnica responde a un momento en el que se cuestionaba el cambio sobre la obra de arte, una discusión sobre el cambio que producía la modernidad. Arai le otorga un valor preponderante a la técnica en el ambiente artístico, la modificación de la obra de arte, más que degeneración, provee de mayores posibilidades para la exploración artística.¹⁸ Desde sus primeras exploraciones teóricas, la técnica significó un medio subordinado al plano de lo artístico, en ese sentido, asumió que a mayor implementación técnica existiría mayor actividad sensible, por ende, a mayor desarrollo de la técnica mayor posibilidad artística. En “La técnica literaria del

¹⁴ Arai, “Música y Cine”, 239-241.

¹⁵ Arai, “Música y Cine”, 239-241.

¹⁶ Arai, “Música y Cine”, 239-241.

¹⁷ Arai, “Los Edificios Sociales”, 135-143.

¹⁸ Arai, “Voluntad”, 372.

Quijote”, argumenta que la técnica es la vía hacia la formación del estilo, en este caso el estilo literario de la novela.¹⁹

En el caso de la arquitectura, la técnica jugó un papel distinto al del cine y la literatura. Mientras que en estas disciplinas la apreciación y experiencia estética fueron las cualidades preponderantes, en la arquitectura imperó la cualidad de lo funcional y lo utilitario sobre la mera apreciación visual o sensitiva. La técnica significó un medio para resolver problemáticas como la falta de vivienda o la búsqueda de habitabilidad en la arquitectura. En función de ello, la labor de Arai no se redujo a la de un simple espectador de la técnica y estudioso de ésta, también fue un promotor y creyente de ésta.

El interés que mostró no fue algo ajeno a los arquitectos y sujetos de su tiempo, aunque el énfasis por el estudio teórico de la técnica sí le hicieron un sujeto particular. Una de sus intenciones por generar una teoría general sobre la técnica versó sobre el argumento que Ortega y Gasset hizo años antes,²⁰ el hecho de que los propios tecnólogos, tecnócratas e ingenieros “no se hubiesen avocado con rigor teórico o pulcritud científica a identificar la esencia de los mecanismos intelectuales y procedimientos prácticos,” haciendo de la teoría de la técnica, una disciplina en formación.²¹ Por consiguiente, las motivaciones de Arai se dirigieron a la profundización desde la filosofía para la identificación de la esencia de la técnica.

Cuando Arai refiere a la técnica en aquellos ensayos dirigidos hacia el ámbito literario, como en “La técnica literaria del Quijote”, no piensa necesariamente a la técnica desde lo artefactual, lo material o los avances tecnológicos, sino desde el ámbito espiritual y personal del artista, el cual está presente en su actuar sobre la obra artística, o sea, lo procedimental, en ese sentido su interés sobre la técnica circunda sobre otros planos que derivan en lo estético:

La técnica, el hacer las cosas deja su huella imborrable en la fisonomía del objeto elaborado. La mano de obra al actuar sobre la materia, pedernal o voz, sonido o gesto, obedeciendo el designio espiritual del artista, puede reconocerse, igualmente que el drama de la lucha creadora, en el producto, en la obra final.²²

¹⁹ Alberto Arai, “La técnica literaria del Quijote”, en *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos*, coordinación de Elisa Drago Quaglia (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2019), 306.

²⁰ Arai, “La técnica literaria”, 7, 12.

²¹ Alberto Arai, “Ensayo filosófico de la técnica”, *Edificación*, núm. 28 (1939): 94.

²² Arai, “La técnica literaria”, 305.

La obra artística según Arai es resultado de la mano de obra guiada por su espíritu, traducido como el estilo, el cual queda impregnado sobre la fisonomía del objeto artístico. Por lo tanto, el estilo literario es un resultado de la técnica implementada.²³ Es decir, el proceso de conformación de la obra.²⁴ En este caso, la novela como género literario responde a un género derivado de un proceso histórico-evolutivo, en el que se implementa la ejecución de una modalidad narrativa procedente de la epopeya, pasando por la lírica hasta alcanzar el discurso prosístico en la época moderna.²⁵

Cuando Arai alude al surgimiento de la técnica en el artista, concibe el suceso de manera particular. En “La técnica literaria del Quijote” explica que “el estilo de una obra o producción humana, proviene de fuerzas misteriosas, históricas unas y geográficas otras, pero todas vertidas en la personalidad del autor, que se proyectan consciente e inconscientemente en su trabajo”.²⁶ Esta visión sobre la concepción del estilo a partir de condicionantes como la temporalidad y la espacialidad procede de Ortega, quien señala que el surgimiento de la técnica se encuentra condicionado por las circunstancias del sujeto-artista y de las aquellas fuerzas místicas que emergen de ello:

El hombre en sus circunstancias puede salirse de éstas, metiéndose en sí, recogerse, ensimismarse y sólo consigo ocuparse en cosas que no son directas e inmediatamente atender a los imperativos o necesidades de su circunstancia. En estos momentos de ensimismamiento y retracción en sí, inventa y ejecuta. De donde resulta que estos actos modifican o reforman la circunstancia o naturaleza, logrando que en ella hay lo que no hay –sea que no lo hay aquí y ahora cuando se necesita, sea que en absoluto no lo hay. Pues bien; éstos son los actos técnicos, específicos del hombre. El conjunto de ellos es la técnica.²⁷

A las fuerzas misteriosas que posibilitan el surgimiento de la técnica, Ortega les llama “ensimismamiento” y “alteración”, las cuales dan como resultado una proyección, consciente e inconsciente, denominadas por Ortega como “invención” y “ejecución”. Arai se sirve de

²³ Arai, “La técnica literaria”, 318.

²⁴ Cabe destacar que la discusión en torno a la relación entre el artista y su obra resultó fundamental para la modernidad filosófica europea, particularmente en la tradición germana del siglo XIX. Este tema suscitó el interés de artistas, poetas y filósofos, y fue abordado en la filosofía alemana por figuras como Schelling, Hegel, Hölderlin y Nietzsche, quienes coincidieron en señalar que el artista mantiene una relación con una visión total del mundo y, al mismo tiempo, desempeña en él un papel indispensable. Juan C. Juárez Espinosa, “Alberto Teuro Arai: una reflexión filosófica sobre el quehacer del artista”, *Bitácora Arquitectura*, núm. 14 (2019).

²⁵ Juárez Espinosa, “Alberto Teuro”, 318.

²⁶ Juárez Espinosa, “Alberto Teuro”, 306.

²⁷ Ortega y Gasset, *Meditación*, 17-18.

estos conceptos en su *corpus* intelectual para explicar tanto en el sujeto, así como en el artista y en el arquitecto, el fenómeno creativo para el desarrollo de una técnica.

Hasta aquí una explicación sobre el surgimiento de la técnica o las condiciones de emergencia, pero en todo caso ¿qué es la técnica en Arai? A partir de un análisis de sus obras en conjunto se identifica una definición en algunos de sus escritos y una explicación profunda en otros. En “La Nueva Arquitectura y la Técnica” reduce a la técnica en un primer punto de vista como procedimiento que se compone de dos momentos sucesivos: *el tecnicismo* y *la ejecución*. “El primero (en su definición científica) es el método intelectual que planea una operación que se ha de efectuar posteriormente en el mundo de los hechos”.²⁸ En tanto que la ejecución es “la realización de lo pensado técnicamente, cuya característica consiste en tener que apearse lo más posible al plan premeditado, lo que trae como consecuencia una porción de la realidad constituida por un margen de error, que queda mediado entre la exactitud de lo pensado y la probabilidad de lo realizado”.²⁹

Los conceptos de tecnicismo y ejecución son desarrollados con mayor amplitud en “Ensayo filosófico de la técnica” (1939), mientras que en “La Nueva Arquitectura y la Técnica” (1937) se ofrece una definición más concreta de la técnica. En este sentido, el texto de 1939 profundiza y articula conceptualmente los elementos que aparecen inicialmente enunciados en 1937. Esto resulta notable si se considera que “La Nueva Arquitectura y la Técnica” fue presentado como conferencia dos años antes de la publicación del “Ensayo filosófico de la técnica”; sin embargo, el desarrollo conceptual indica que el primero depende del segundo en su formulación definitiva. Al inicio de “La Nueva Arquitectura y la Técnica”, el autor declara su intención de ofrecer un “panorama más que una síntesis” de un libro -del mismo título- que nunca llegó a publicarse. No obstante, sus planteamientos son ampliados y sistematizados en el “Ensayo filosófico de la técnica,” difundido dos años después en la revista *Edificación*.³⁰

²⁸ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 153.

²⁹ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 153-154.

³⁰ La revista *Edificación* fue el órgano de divulgativo de la Escuela Superior de Arquitectura e Ingeniería (ESIA) del Instituto Politécnico Nacional (IPN), sitio donde Arai laboró y llevó a cabo estudios de urbanismo a comienzos de los años cuarenta.



Imagen 8: Portada de la edición facsimilar de *La Nueva Arquitectura y la Técnica* (México: Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, 1938).

Lo sustancial de ambos textos es la teorización de la técnica, en un análisis comparativo se distingue que el hilo conductor de “La Nueva Arquitectura y la Técnica” es la incidencia que el desarrollo de la técnica ha provocado sobre el campo arquitectónico, para finalmente sentar la tesis: “la Nueva Arquitectura es una de las ramas más evolucionadas de la técnica moderna”,³¹ mientras que en “Ensayo filosófico de la técnica”, lo importante es presentar la filosofía de la técnica como una teoría formulada, capaz de analizar de manera abarcante las distintas técnicas y unificarlas en una dialéctica de las técnicas y en su organización y clasificación social.³²

En función de la dialéctica de técnicas, desarrollada en “Ensayo filosófico de la técnica”, Arai sostiene su tesis de que la Nueva Arquitectura es una de las ramas más

³¹ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 153.

³² Arai, “Ensayo filosófico”.

evolucionadas de la técnica moderna. No obstante, para llegar a este punto Arai tiene que abrir caminos dentro de brechas teóricas y filosóficas. El marco teórico-filosófico desde el cual concibe y presenta su estudio de la técnica es desde la filosofía de la cultura.³³ Al hacerlo desde este enfoque se permite concebirlo como un producto de la cultura, y por ende de la vida humana. Tan importante como objeto de estudio y reflexión que le sitúa a la altura de otros objetos como el arte, la moral, el derecho, la sociedad, el Estado, etc.³⁴ Por dicha razón, la técnica es una cuestión propia de la filosofía, es decir, digna de reflexionarse, categorizarse e incluirse dentro del pensamiento filosófico como objeto de estudio. En su ensayo “La dualidad de la historia”, concibe la técnica al igual que otros objetos culturales como una realidad objetiva:

Parece que, en verdad, tanto el Arte como la Moral, como el Derecho, [como la Técnica], etc. son objetos distintos al hombre –son su producto-; se diría que son realidades objetivas situadas frente a la subjetividad humana. Pero si observamos con mayor atención al hombre en su vida, realizándose, viviendo, notamos que no existe el hombre aislado, el hombre como puro hombre, como nudo sujeto, sino que sólo es posible imaginarlo, según nos lo ha hecho ver la Teoría existencial contemporánea de Heidegger y Ortega [...] Y dentro del mundo del sujeto se hallan sus semejantes y las demás cosas con que entra en relación, entre las que se encuentra el Arte, la Moral, el Derecho, la Sociedad, el Estado, la Técnica, etc.³⁵

En principio, las nociones de “realidad objetiva” y “realidad subjetiva” provienen de la tradición filosófica germana de comienzos del siglo XX, decantada al castellano por autores como Ortega y Gasset.³⁶ Tanto la noción de realidad objetiva como subjetiva hace referencia al de cultura, ya sea cultura objetiva o cultura subjetiva. Para aclarar tales nociones es importante entender el supuesto de que el hombre es un ser creador que al enfrentarse a su ambiente trata de transformarlo, por ende, cultura es -entendida como producción cultural- aquella parte del medio ambiente modificada por el ser humano. Una parte de esa cultura es

³³ El Capítulo II de la presente tesis se enfoca en dilucidar el enfoque desde el cual Arai enarbola su producción teórica.

³⁴ Arai, “La dualidad”, 97-98.

³⁵ Arai, “La dualidad”, 97-98.

³⁶ Desde sus primeros escritos Ortega ya se había cuestionado por el tema de la cultura, “Hay que ponerse, una vez siquiera, con toda precisión, el problema de la cultura; hay que obligarse, una vez siquiera, a contestar técnicamente a esta pregunta: ¿Qué es la cultura?”. A pesar de la claridad de la pregunta y la urgencia del problema, no llegó a escribir un libro específicamente destinado a responder tal cuestionamiento. No obstante, a lo largo de su obra reflexionó acerca de la cultura y la civilización, términos que en la tradición filosófica germana aparecían con frecuencia como sinónimos. En su pensamiento, sin embargo, estas nociones fueron adquiriendo matices cambiantes y, en ocasiones, ambiguos, de acuerdo con la etapa de su desarrollo intelectual. Frost, *Las categorías*, 26

básica, material o práctica, destinada a satisfacer las necesidades primarias, en tanto que existe una cultura superior, “espiritual”, encaminada a satisfacer necesidades espirituales.³⁷

En ese sentido, aquellos productos o constructos culturales del sujeto como la religión, la moral, el Estado, el dinero, el sistema de producción, la técnica, etc., forman parte de una realidad objetiva más avanzada. La realidad subjetiva, por otra parte, representa a la condición del desarrollo del sujeto con relación a esos objetos.³⁸ Por consiguiente, el interés de Arai es la comprensión por la incidencia de las fuerzas ejercidas por la realidad objetiva sobre la realidad subjetiva, es decir, en el cómo la técnica, que forma parte de la cultura objetiva, incide sobre el sujeto que forma parte de la realidad subjetiva.

Arai se sirve de dichas nociones teóricas (realidad subjetiva y realidad objetiva) para concebir sus propias reflexiones y encaminarse en la proyección de un objeto en cuestión: la técnica. Recurre así al enfoque existencialista³⁹ para argumentar que el “sujeto en existencia” está invariablemente en relación con sus entidades creadas, se rodea de entes a los cuales les da determinación y significado, siendo la técnica un producto del sujeto, condicionado por su marco temporal y espacial. Por lo tanto, en Arai la técnica es un producto cultural enmarcado en sus circunstancias, con lo cual muestra una especie de existencialismo técnico.⁴⁰

Mientras que, para el asentamiento de las bases de una teoría general de la técnica, parte de una esquematización conceptual, pero previamente se sirve de interrogantes a

³⁷ Frost, *Las categorías*, 45.

³⁸ Ortega y Gasset asocia el término cultura objetiva con lo material. Ortega y Gasset, *Meditación*, 14.

³⁹ El existencialismo es una corriente filosófica del siglo XX con múltiples vertientes. Arai retoma la propuesta de Martin Heidegger, formulada en *Ser y tiempo* (1927), obra cuyo objeto de estudio es el “ser”, una noción que, según el filósofo, había sido desatendida desde la tradición clásica. Heidegger intenta responder preguntas fundamentales: ¿qué significa “ser”? ¿En qué consiste la existencia? ¿Posee ésta una característica esencial? Para ello, parte de que el sentido del ser sólo puede comprenderse en su contexto espacial y temporal, siendo la muerte el elemento estructurador más significativo. Utiliza el término Dasein, traducido como “ser-en-el-mundo”, para designar al sujeto consciente de su existencia en tanto ser situado en la temporalidad y la espacialidad, en una relación dinámica: existiendo. A su vez, este ser se relaciona con los “entes”, es decir, con aquello que aparece como producto de su creación o de su cognición. La tesis de Heidegger consiste en desplazar la noción de sujeto como mero ente pensante aislado del mundo circundante. Sin embargo, tampoco afirma que sea la interacción con el mundo lo que constituye su esencia, sino que es la propia existencia la que otorga sentido al ser: el mundo se revela, en última instancia, a partir de la existencia misma. Martin Heidegger, *El ser y el tiempo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009).

⁴⁰ Cuando hablo de existencialismo técnico me refiero a un sujeto consciente de su temporalidad -en sintonía con el existencialismo de Heidegger- pero definida a partir de sus producciones culturales, en particular de la técnica. Es decir, un sujeto cuya existencia temporal se reconoce y se manifiesta a través de su producción técnica. De este modo, puede entenderse al sujeto moderno como usuario de la técnica moderna, en contraste con un sujeto antiguo, creador o usuario de técnicas no-avanzadas.

manera de guía, y aunque estas no son explícitas, se encuentran al inicio de *El hombre y la técnica* (1932) de Oswald Spengler. Las cuestiones planteadas por Spengler son: “¿qué significación tiene la técnica? ¿Qué sentido tiene en la historia? ¿Qué valor en la vida del hombre, qué rango moral o metafísico?”.⁴¹ Estas últimas son replanteadas por Arai en “Ensayo filosófico de la técnica”,⁴² sirviendo como guía para el establecimiento de un diálogo y la base para una esquematización acerca de una teoría general de la técnica. En ese sentido, la manera en la cual Arai da respuesta es a partir de su propia circunstancia histórica-social, y a partir de sus propios sesgos como arquitecto-filósofo.

Para detallar lo anterior recupero la concepción inicial. En su teoría general de la técnica ofrece una explicación sobre cómo opera o se concibe la técnica en su propio marco de funciones. El primer esbozo que proporciona es el de un procedimiento, basado en el primer momento mental del proceso técnico y seguido del segundo momento que se avoca a la acción operacional.⁴³ Al primer momento le llama “tecnicismo” y al segundo “ejecución”, ambas definiciones extraídas de Spengler y de Ortega.⁴⁴ Con dichos conceptos define a la técnica desde una concepción general como “un procedimiento que se compone de dos momentos sucesivos: el tecnicismo y la ejecución”.⁴⁵ El tecnicismo es concebido como el conjunto de pensamientos basados en principios científicos que se requieren para la invención, mientras que la ejecución corresponde a la manera que tienen los operarios de realizar una obra, construcción, invención o procedimiento apegándose lo más posible al proyecto, es decir, la mano de obra.⁴⁶

No obstante, en Arai la conceptualización de la técnica va más allá de este panorama general o de un simple procedimiento operativo, pues ante todo subyace en el acto de proceder operacional (procedimiento operativo) la aplicación de cierto conocimiento o cualificación para la producción de algún propósito. El procedimiento es sujeto a error, “cualidad que posee cualquier otro proceso humano, cultural, histórico encaminado a conseguir prácticamente un fin ya sea una artesanía, un procedimiento artístico, un cálculo

⁴¹ Oswald Spengler, *El hombre y la técnica y otros ensayos* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947), 11.

⁴² Arai, “Ensayo filosófico”.

⁴³ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 153-154.

⁴⁴ Ortega, *Meditación*; Spengler, *El hombre*.

⁴⁵ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 153.

⁴⁶ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 153-154.

constructivo, una operación quirúrgica, etc.”.⁴⁷ En función de ello, en Arai la técnica es en primera instancia conocimiento antes que procedimiento.

El supuesto se refuerza a partir de la diferenciación que realiza entre “las técnicas del hombre y la mal llamada técnica de los animales, la que no está sujeta a posible error ni a posible éxito, sino solamente a inexorable instinto”.⁴⁸ Es decir, mientras que la “técnica de los animales” –refiriéndose a aquellos mecanismos biológicos de respuesta intuitiva– responden al conocimiento del tipo instintivo, “la técnica del hombre” responde al conocimiento del tipo empírico (pensamiento práctico sujeto al error) y al conocimiento del tipo racional (asociado a la “técnica científica”).⁴⁹ Mediante estas disquisiciones teóricas a las que he denominado dialéctica cognoscitiva, Arai contrasta los tipos de conocimientos – de ahí el mote de “cognoscitiva” en su tipo de retórica– con el propósito de llegar a una conclusión para situar a la técnica en el conjunto de conocimientos racionales (mecanismos mentales) y de procedimientos prácticos (métodos empíricos).⁵⁰

En su teoría general de la técnica añade un segundo punto de vista. Agrega que en la técnica también interviene como factor decisivo la realidad humana, misma que tiene el papel de ser el marco en el cual se desenvuelve la operación técnica, esto se aclara cuando se explica que la realidad humana “abarca dos puntos de vista diferentes: la realidad histórica y la realidad social”.⁵¹ Es decir, “el escenario histórico social en donde una técnica se inscribe y en donde localiza el curso de su temporal desarrollo”.⁵² Arai incluye el perspectivismo orteguiano,⁵³ propuesta filosófica que sugiere que el ser humano está inmerso en un conjunto de elementos que constituyen su circunstancia (aspectos históricos, culturales y sociales). De la misma manera, la cultura objetiva del mundo, es decir los productos culturales del ser humano, en este caso la técnica es resultado de éste, y en función de ello, dependen de los

⁴⁷ Arai, “Ensayo filosófico”, 105.

⁴⁸ Arai, “Ensayo filosófico”, 105.

⁴⁹ Arai, “Ensayo filosófico”, 105.

⁵⁰ Arai, “Ensayo filosófico”, 104.

⁵¹ Arai, “Ensayo filosófico”, 94.

⁵² Arai, “La Nueva Arquitectura”, 154.

⁵³ Ortega y Gasset resume su propuesta en el célebre adagio: “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”, con el cual subraya que la existencia humana está siempre condicionada por un contexto temporal y espacial. Más adelante, esta formulación adquiere un matiz biológico: “la nueva biología reconoce que para estudiar un animal es preciso reconstituir antes su paisaje, definir qué elementos existen vitalmente en él, en suma, hacer el inventario de los objetos que percibe”. José Ortega y Gasset, “Meditaciones del Quijote”, en *Obras completas, tomo I* (Madrid: Taurus, 2004).

factores circunstanciales de su producción, es decir, la temporalidad y espacialidad como comunes denominadores.

Al concebir desde estas dos esferas –temporalidad y espacialidad- la teoría de la técnica, sugiere que es “el hombre el sujeto único de la técnica”, él es el punto de partida, o sea el creador y propósito final de ella, en cuanto que vive en sociedad con sus semejantes y que vive en cierto momento histórico.⁵⁴ En ese sentido, el manejo u operación de la técnica está condicionado por lo humano y al servicio de lo humano, determinado a su vez por sus circunstancias socio-temporales. El hecho de introducir la variable de lo humano dentro de la teoría de la técnica le permite a Arai dotar a la técnica de sentido temporal, es decir, si el sujeto creador de la técnica está demarcado por lo histórico, también lo están aquellos objetos culturales que produce. Así, le dota a la técnica de historicidad y significado dentro un marco temporal: “es la técnica, en parte, una serie de fórmulas de pensamiento encaminadas a la realización de objetos o al manejo de ellos, y es también, por otra parte, el campo de acción histórico-social, el lugar en donde repercuten y van a parar los resultados de todo ese mundo de procedimientos e ideas útiles”.⁵⁵

Al dotar de historicidad a la técnica es posible identificarle dentro de un curso progresivo determinado en la historia (a partir de elementos permanentes y elementos cambiantes), lo cual a su vez le permite como instrumento mental y de apoyo metódico, saber lo que es en esencia, en su concepto general e invariable, seguido de diferenciarla y particularizarla, permitiendo una clasificación, la cual se efectúa mediante la identificación de los métodos intelectuales y sistemas de realización empleados según la época.⁵⁶ En otras palabras, la (s) técnica (s) en la historia se ha valido de diferentes procedimientos mentales (*tecnicismo*) al proyectar, inventar u operar. Tampoco han empleado los mismos procedimientos empíricos (*ejecución*) en sus distintas etapas evolutivas. En función de ello, es posible identificar, diferenciar y clasificar a la técnica en un sentido histórico con el propósito de encontrar la esencia de cada una, o sea, el elemento constituyente e inmanente.

Con ello, Arai le otorga un lugar a la técnica en la historia, también en esta operación historiográfica sostiene una visión lineal del tiempo, por ende, comparte una idea de

⁵⁴ Arai, “Ensayo filosófico”, 94.

⁵⁵ Arai, “Ensayo filosófico”, 95.

⁵⁶ Arai, “Ensayo filosófico”, 96.

progreso, donde siempre existe un mejoramiento, aludiendo que el presente es mejor que el pasado, ubicando a la Nueva Arquitectura en una escala alta del progreso:

En la historia de la arquitectura, por primera vez en nuestro siglo, la técnica rigurosa y evolucionada ha tomado su lugar en las últimas manifestaciones arquitectónicas. Por eso podemos decir sin temor a equivocarnos, que la arquitectura que hoy se desenvuelve con firme paso es el segundo gran capítulo de la historia general de la arquitectura.⁵⁷

Esta nueva técnica forma parte de la arquitectura contemporánea, ubicada en “el segundo gran capítulo de la historia”, aludiendo a la modernidad, en contraparte a la arquitectura del primer capítulo de la historia, la arquitectura artística. La arquitectura del segundo capítulo se sintetiza por ser altamente tecnificada, parte de la función de la utilidad con bases científicas y no sentido común ni como objeto de contemplación.⁵⁸ De la misma forma, la nueva técnica se inscribe dentro de una escala más grande a la de la labor artesanal. Un grado más alto en la evolución dentro de las formas de operar:

Cuando una sociedad está bastante avanzada y, por consiguiente, su pensamiento técnico también lo está, se organiza el trabajo con relación a múltiples fines, con lo que queda organizado a su vez el trabajo técnico y, por ende, las técnicas entre sí. En este momento de la historia es cuando entra el factor social a darle un nuevo cariz a la técnica, pues antes de ese momento hubieron de existir técnicas individuales, como por ejemplo lo que de técnica tenía la artesanía del hombre en la Edad Media.⁵⁹

En consecuencia, establece una noción cronológica del desarrollo de la historia a partir de la técnica, siendo la última fase y meta la socialización de la técnica. A partir de una socialización de la técnica, entendida como el conocimiento compartido, heredado y puesto a disposición de la resolución de problemas en comunidad, es posible lograr la modernización de la sociedad.⁶⁰

Hasta aquí la circunstancia histórica en la que según Arai se asienta el concepto de la técnica.⁶¹ Lo que me lleva a la explicación de la segunda variable, lo social. Con ello refiere a la importancia que tiene la socialización de la técnica, el paso del conocimiento y operabilidad individual a algo colectivo, deriva pues en lo social como meta. En tanto

⁵⁷ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 151.

⁵⁸ Arai, “Arquitectura en dos”, 236, 243.

⁵⁹ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 156.

⁶⁰ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 156.

⁶¹ Arai, “Ensayo filosófico”, 95.

como objeto de estudio, el factor social en la técnica permite comprender la técnica como objeto de producción cultural, geográfica y social según la época:

Así, una sociedad de tipo feudal no puede tener la misma técnica administrativa ni la misma técnica política que la de otras sociedades de tipo democrático. En otro caso: una colectividad sedentaria, aislada y autónoma de tipo primitivo, no pudo hacer uso de las mismas técnicas que las que le interesarían a un grupo nómada, como por ejemplo las adecuadas al transporte de gran escala.⁶²

Para comprender más de cerca el fenómeno de la sociabilización de la técnica, entendido como el proceso manual de invención, que refiere al uso consciente de un artefacto, utensilio o máquina según el caso, y la operación del procedimiento empírico, recurre a Oswald Spengler quién les denomina “trabajo de dirección” y “trabajo de ejecución”, así como a José Ortega y Gasset para referir al primer momento mental del proceso técnico, “tecnicismo”, y “técnica” a todo este proceso. Así, retoma los conceptos de tecnicismo y ejecución, con el propósito de explicar el método intelectual que planea una operación que se ha de efectuar posteriormente en el mundo de los hechos, y la realización de lo pensado técnicamente, cuya característica consiste en tener que apearse lo más posible al plan premeditado.⁶³

Propone que ambos aspectos de cada autor sugieren una realidad social propia. Argumentando que el tecnicismo es social cuando “está reglamentado su ejercicio por el Estado o se practica por costumbre o es querido y fomentado por ser una actividad útil a la colectividad”,⁶⁴ por ello, lo social se encuentra en el acto mismo. Mientras que la parte del proceso técnico, el aspecto de ejecución, “cuando los objetos producidos positivamente pasan a manos de los miembros de la sociedad con el objeto de beneficiarse a sí mismos, aun cuando el inventor ejecutor sea un solo individuo”,⁶⁵ es decir, lo social está en los resultados o consecuencias de la operación técnica.

Es aquí donde Arai amalgama su propuesta de “la dialéctica de la técnica”, la cual se puede pensar como el conjunto de razonamientos teóricos y correlacionales de la técnica. Como si fuesen una especie de sistema totalizante que abarca el fenómeno de la técnica en sí. Esta propuesta deriva de su inquietud por la técnica y su inclinación ideológica por la política socialista, resultando en el carácter dialéctico de la técnica. Que en definición es: “la

⁶² Arai, “Ensayo filosófico”, 97.

⁶³ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 153-154.

⁶⁴ Arai, “Ensayo filosófico”, 98.

⁶⁵ Arai, “Ensayo filosófico”, 98.

serie de procedimientos que se necesitan para hacer una cosa, los cuales socialmente se están constituyendo unos a otros, de modo que varias técnicas distintas constituyen una más amplia todavía, y así sucesivamente”.⁶⁶

De ahí que, la dialéctica de la técnica no es más que el método de ordenamiento, categorización, clasificación de la relación existente entre las muchas técnicas existentes, aunque las asienta con la Nueva Arquitectura, una clase de técnica altamente graduada y compuesta de otras más a partir de su interrelación conjunta. Previo a ello, la forma en la cual entiende y agrupa la técnica es en dos tipos, esto según afectan al ser humano o a la materia física. Es decir, por un lado, se encuentran aquellas que llevan su trabajo de ejecución sobre el ser humano, por ejemplo: la técnica del pedagogo, del legislador, del político, del médico, del líder, etc., por otro lado, aquellas que inciden sobre la materia física, aquí se comprenden aquellas técnicas del ingeniero en todas sus formas, la del metalurgista, la del carpintero, etc.⁶⁷

De estas divisiones de técnicas, extrae una subdivisión binaria: técnicas menores y técnicas mayores, unas puestas al servicio de otras, inmersas en una relación dialéctica correlacional entre unas y otras hasta desembocar en que están al servicio de la Nueva Arquitectura como técnica superior. En *Ensayo filosófico* explica esta dialéctica de técnicas:

La técnica con la que se construye un edificio supone otras secundarias como la del concreto armado, la de la estructura de hierro, etc., las que a su vez suponen todas las técnicas fabriles indispensables para hacer el cemento y el hierro. En este caso, la técnica del concreto armado para fabricar una parte del edificio es particular con respecto a la general del constructor de todo él; pero esa misma técnica, por medio de un cambio de apreciación, se puede convertir en general con relación a la fabril necesaria para hacer el cemento o a la extractiva de la arena y la grava. En este sentido de constituciones sucesivas de las técnicas entre sí. Que va de las más generales y así sucesivamente. Podemos decir que una técnica general inmediatamente superior y simultáneamente representa una técnica general con respecto a las inmediatamente particulares que la constituyen”.⁶⁸

En la cita se sugiere una relación jerárquica entre técnicas particulares puestas al servicio de una técnica general. Dentro de esta diversidad, Arai sitúa entre las más refinadas a la Nueva Arquitectura, a la que concibe como “una de las ramas más evolucionadas de la técnica moderna”. En este esquema, la Nueva Arquitectura aparece como una técnica mayor, que

⁶⁶ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 156-157.

⁶⁷ Arai, “Ensayo filosófico”, 107.

⁶⁸ Arai, “Ensayo filosófico”, 104.

integra y se sirve de técnicas menores dentro de un marco de sumisión dialéctica,⁶⁹ en la que el punto central es estar dirigidas al servicio del hombre.⁷⁰ El planteamiento de Arai no se distancia de las reflexiones de Villagrán, aunque ambos llegan a conclusiones similares por caminos distintos. Para Villagrán, la arquitectura -aunque ya no elevada al rango de técnica, pero reconociendo su importancia en la construcción- se apoya en las ciencias para comprender al sujeto al que se dirige. De este modo, separa el conocimiento científico de la arquitectura y de las artes, concibiendo al primero como una investigación sistemática orientada a expresar la verdad mediante leyes, clasificaciones y definiciones, a través de su propio método. En cambio, la arquitectura y las artes se valen de la práctica para crear el objeto arquitectónico, el cual debe responder integralmente a las exigencias humanas, conocidas gracias a las ciencias que estudian al sujeto antes de formular la solución proyectual.⁷¹

De acuerdo con este último punto, tanto la propuesta de Arai como la de Villagrán comparten un mismo punto de partida y un mismo objetivo final, aunque recorren vías distintas. Mientras Villagrán toma como referente y medio el conocimiento científico, Arai plantea una dialéctica de técnicas, que difiere de la postura de Villagrán por la relación semántica y operativa que establece en torno a la técnica. No obstante, ambas propuestas coinciden en que la proyección arquitectónica debe partir de un estudio previo, es decir, del programa arquitectónico, centrado en un análisis de las necesidades humanas. Su finalidad común es lograr una arquitectura más humana, condición que debe enmarcar cualquier programa arquitectónico.

En su tesis de Licenciatura de 1939, plantea un proyecto para la CTM, adscrito a una normativa del “funcionalismo socialista”. Ya en el contenido del proyecto, existe una descripción del programa, donde hay un espacio destinado a la construcción de un Edificio de asambleas, mismo que también fungiría como sala de cine y teatro. En la distribución de sus partes advierte el uso de técnicas menores y aquellas técnicas que obran sobre la materia y la energía, mismas que son tomadas aisladamente y de manera ingenieril. Empleando así

⁶⁹ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 162.

⁷⁰ Alberto Arai, *Edificios CTM*, tesis de licenciatura (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1939).

⁷¹ José Villagrán García, “Apuntes para un estudio objetivo de la arquitectura”, *Arquitectura*, núm. 3 (1938): 13-16.

psicológico del paciente. Por lo tanto, se propuso reparar en ello con tal de impedir los efectos negativos del espacio sobre el paciente, como la depresión y la ansiedad.⁷³

La aportación del aspecto psicológico incluido en las técnicas menores que obran sobre el ser humano significó la introducción del factor psicológico como elemento fundamental para la composición arquitectónica. Una década después, en *La raíz humana de la distribución arquitectónica*, incluye el método de lo psicológico en la composición arquitectónica a partir del método distributivo, es decir, la organización y concepción del espacio a partir de la variable psicológica del habitante:

Por tanto, para lograr un buen proyecto es necesario estudiar antes, lo más a fondo posible, al habitante que lo habitará posteriormente. Y este conocimiento del sujeto de la obra arquitectónica no es más que la comprensión psicológica de su conducta individual, de su carácter personal y de sus hábitos particulares. Esta comprensión se debe efectuar, como hemos dicho, emprendiendo una verdadera compenetración entre el punto de vista del arquitecto y del posible habitante del edificio que se proyecta.⁷⁴

Arai sugiere una forma de concebir proyectos desde una modalidad distributiva del espacio, centrada en la psicología del habitante, la premisa no es lejana a la tónica inicial de una década atrás, por el contrario, forma parte de su dialéctica de técnicas en el marco de una Nueva Arquitectura, incorporada al servicio del ser humano, siendo a su vez producto del ingenio humano.

⁷³ Alberto Arai, “La arquitectura hospitalaria y el problema psicológico del enfermo”, *Arquitectura y lo demás*, núm. 1 (1945): 24-28.

⁷⁴ Arai, *La raíz*, 50.

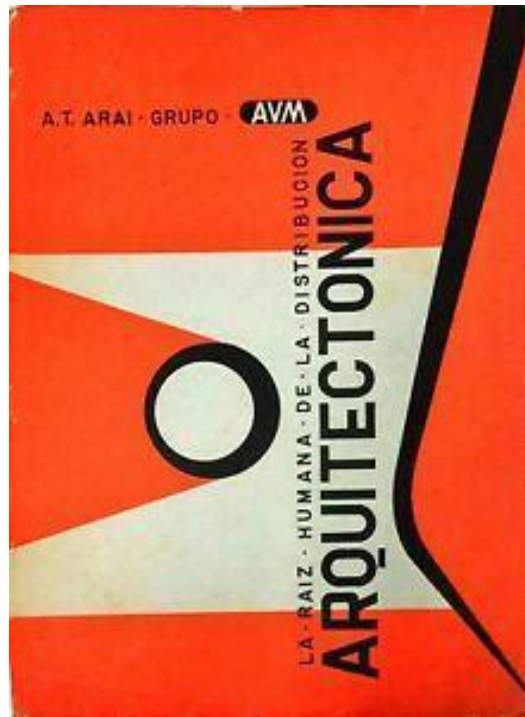


Imagen 10: Portada de *La raíz humana de la distribución arquitectónica* (México: Ediciones Mexicanas, 1950).

3.3 El nuevo sujeto técnico

Existe un cartel de la UAS de marzo de 1938, denominado “Manifiesto de la clase trabajadora”, en el que ofrecen sus servicios y asesorías a la clase trabajadora con el propósito de dar respuesta a sus problemas de vivienda. Enuncian varios puntos que la UAS intentaba atender, entre ellos: el problema de la habitación como asunto vital y la falta de sostenibilidad económica para una vivienda higiénica y cómoda. Sugieren como solución a dichas problemáticas dirigirse a “Los trabajadores técnicos de la arquitectura – Unión de Arquitectos Socialistas.”



**UNION DE
ARQUITECTOS
SOCIALISTAS
MANIFIESTO A LA
CLASE TRABAJADORA**

CAMARADA:

COMO tu salud física y el rendimiento económico de tu trabajo depende en gran parte de las condiciones en que se encuentra la habitación en que vives y el local donde trabajas, es deber tuyo contribuir a la solución de estos vitales problemas.

- 1 Las enfermedades originadas y transmitidas por la insalubridad de tu vivienda y de tu fábrica.
- 2 Tu imposibilidad económica de sostener una habitación cómoda e higiénica.

La mejor manera de resolver estos problemas de primera importancia está en que des un apoyo decidido a los trabajadores técnicos de arquitectura **-Unión de Arquitectos Socialistas-**, cuya misión consiste en resolver los problemas de la habitación obrera y campesina y de los locales de trabajo y esparcimiento de la clase trabajadora. El individualismo de tu vida presente impide que te organices en casas colectivas, lo que traería la simplificación de la labor doméstica y menor gasto de sostenimiento familiar. La transformación social exige la mejora del lugar donde se vive.

La nueva casa del trabajador debe tener estas características:

- 1 Asoleamiento, iluminación, ventilación e instalaciones sanitarias eficientes.
- 2 Economía como resultado de la industrialización de la vivienda y del aprovechamiento colectivo de sus servicios.

MEXICO, DISTRITO FEDERAL, MARZO DE 1938
DOMICILIO SOCIAL: PALMA, 330 -ALTOS 302-

DAAP

Imagen 11: Manifiesto de la clase trabajadora, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, DAAP. XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación en México, 1938.

¿Quiénes son los trabajadores técnicos de la arquitectura? El término no es casual: alude a una denominación variable del arquitecto funcionalista, es decir, a aquellos impulsores de la Nueva Arquitectura sustentada en la técnica. Se trata de una figura que Arai desarrolla en sus escritos sobre la técnica, derivada del surgimiento del nuevo sujeto técnico moderno. En su *Ensayo filosófico de la técnica*, Arai reconoce las cualidades de este sujeto moderno y lo configura en estrecha relación con la técnica contemporánea; así, la nueva condición del hombre es la de un sujeto único de la técnica, y por ende el protagonista de la Nueva Arquitectura técnica.⁷⁵ La construcción de esta figura está amparada sobre un *corpus* teórico como el raciovitalismo de Ortega, el biologismo de Spengler y el existencialismo. A partir

⁷⁵ Arai, “Ensayo filosófico”, 95.

de estas propuestas Arai ofrece las pautas de una ontología intelectual, social y política de un nuevo sujeto, el sujeto técnico.⁷⁶

En función de ello, el sujeto técnico de Arai se representa en lo que denomina “el nuevo hombre”, pero también en el técnico de la arquitectura. El primero como el usuario de la Nueva Arquitectura, en tanto que el segundo como el artífice de la Nueva Arquitectura, o sea, el arquitecto moderno, un sujeto politizado en pro de la arquitectura funcionalista y con énfasis en dar solución a las problemáticas habitacionales a partir de la técnica y estandarización, proponiendo a su vez la socialización del espacio.⁷⁷

La construcción de la figura del nuevo sujeto técnico partió de concebir a la técnica como un producto de la cultura y la premisa de que la historia no sólo es del hombre, sino también de sus producciones culturales. En ese sentido, la técnica enmarcada en sus circunstancias permite deducir un existencialismo técnico.⁷⁸ Es decir, una relación histórico-social entre el sujeto y su técnica, a partir de esta relación es posible diferenciar la existencia de un sujeto antiguo y de un sujeto moderno. Uno con una técnica incipiente, otro afín a la técnica moderna.

Estas ideas se basan, por una parte, en la noción de cultura y objeto cultural que maneja Spengler en *El hombre y la técnica* (1931), donde argumenta que existen culturas inferiores y culturas superiores, las cuales se diferencian por el manejo de la técnica. “La técnica en la vida del hombre es consciente, voluntaria, variable, personal e inventiva. Se aprende y se mejora”.⁷⁹ Con esta visión de estadios graduales y evolutivos se estableció que a mayor desarrollo de la técnica hay mayor evolución de cultura. En ese acto, el sujeto perteneciente a una cultura superior arrebató a la naturaleza el privilegio de la creación,

⁷⁶ Para desarrollar este punto me baso en la noción del sujeto técnico, noción planteada y desarrollada por Johana Lozoya en un ensayo con motivo del centenario del nacimiento de Arai. Johana Lozoya Meckes, “El deseo radical o un elogio temprano al sujeto técnico”, en *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos*, compilación de Elisa Drago Quaglia (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2019).

⁷⁷ Alberto Arai, “Proyecto de la Ciudad Obrera de México”, *Arquitectura y Decoración*, núm. 11 (1938): 204.

⁷⁸ Cuando hablo de existencialismo técnico me refiero a un sujeto consciente de su temporalidad -es decir, de su existencia- en función de sus producciones culturales, entre las cuales la técnica ocupa un lugar central. En esta línea, Spengler sostiene que “las creaciones del hombre son expresión de su existencia”. Así, el concepto de existencialismo técnico apunta a una forma de existencia que se encuentra en consonancia con el tipo de técnica que desarrolla y utiliza. Spengler, *El hombre*, 29.

⁷⁹ Spengler, *El hombre*, 29.

siendo la técnica un medio para manipular el entorno, resultando en la adaptación al medio mismo, y por ende la transformación de lo físico, de ahí que sea un producto cultural.

En cuanto a este último punto, resulta una paradoja interesante. El ser humano no ha inventado la técnica, la propia técnica ha hecho al ser humano. Es decir, el conjunto de fuerzas producto de la cultura transforman a la propia cultura y por ende al sujeto, al igual que pasa con la moral, la estética y otros productos culturales. Para Spengler lo que se transforma con el curso de la historia no son propiamente los utensilios, pues el verdadero objeto cambiante es el ser humano. En ese sentido, para descubrir la historia del ser humano solo es posible descubrirla si se parte del “alma”, refiriéndose al espíritu de la época.⁸⁰

Este punto es de vital interés en el Arai, pues constituye una vía para desentrañar el alma de un pueblo. Su enfoque coincide con el de Ortega, quien propone una concepción histórico-social de la razón vital del sujeto técnico y de su correspondiente tipo de técnica. Arai retoma de *Meditación de la técnica* el “principio radical” planteado por Ortega, entendido como un ejercicio cualitativo que permite periodizar la evolución de la técnica a partir de la relación histórica entre el hombre y su producción técnica, es decir, de la idea que el ser humano ha tenido de su propia técnica a lo largo del tiempo. Con base en este principio, Ortega establece tres estadios: 1) la técnica del azar, propia del hombre pre y protohistórico y del “salvaje” actual; 2) la técnica del artesano, correspondiente a Grecia, Roma preimperial y la Edad Media; y 3) la técnica del técnico, característica del hombre moderno.⁸¹

A mi juicio, la propuesta de Ortega resulta en cierto modo adanista e incluso vanidosa, pues concibe la técnica como una invención estrictamente humana que emerge al final de una cadena evolutiva en la que, por fin, “somos capaces de disponer de ella”. Con ello, deja de lado que la técnica no es una creación súbita del hombre moderno, sino un acervo de conocimientos heredados a lo largo del proceso mismo de hominización. En efecto, la manipulación de la naturaleza acompaña al ser humano desde sus orígenes y constituye una dimensión constitutiva de su existencia, no una conquista tardía o exclusiva de un estadio histórico determinado.

Por su parte, Arai no utiliza las categorías de Ortega, pero sí se basa en ellas para sacar las propias. Simplifica sus categorías de forma dual, sintetizándolas en las nociones del sujeto

⁸⁰ Spengler, *El hombre*, 40.

⁸¹ Ortega, *Meditación*, 56.

viejo y sujeto nuevo, plantea un sentido histórico y evolutivo de la técnica sustentado en el paso de un viejo sujeto (hombre del pasado) a un nuevo sujeto (hombre nuevo). Así como un sujeto artífice de la técnica primitiva y otro sujeto artífice de la técnica moderna.⁸² La aportación de Arai es llevar estas nociones al terreno de la teoría de la arquitectura, sugiriendo el paso de un sujeto artístico al de un sujeto técnico. Es decir, del sujeto que emula el arte en pro de la belleza al paso de un sujeto que recurre a la técnica en pro de la utilidad arquitectónica.⁸³

En “La Nueva Arquitectura y la Técnica” (1938), Arai incluyó dos imágenes fotográficas del interior de espacios arquitectónicos distintos, dispuestas de manera que pudieran compararse entre sí. Con este ejercicio visual buscaba evidenciar el contraste entre dos tipos de habitación: la primera, de estilo *revival*; la segunda, de estilo moderno. A estas las denomina, respectivamente, la habitación del viejo sujeto y la habitación del nuevo sujeto, subrayando así la correspondencia simbólica entre formas arquitectónicas y modos de ser del habitante.



Imagen 12: Habitación del viejo sujeto técnico



Imagen 13: Habitación del nuevo sujeto técnico

A pie de foto, la manera discursiva con las que les compara sugiere el antagonismo existente entre la vieja y la Nueva Arquitectura:

Los criterios arquitectónicos antiguo y contemporáneo están claramente representados por estos dos dormitorios. La tendencia superdecorativista contrasta con el carácter utilitarista e higiénico del otro. En la intimidad de la habitación humana se puede apreciar la radical diferencia de las concepciones de la vida correspondientes al hombre viejo y al nuevo.⁸⁴

⁸² Arai, “La Nueva Arquitectura”, 157-159.

⁸³ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 155.

⁸⁴ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 155.

Además del sujeto viejo y nuevo, las intenciones son dividir a la arquitectura en dos etapas o “capítulos distintos de la historia”: el primer capítulo, auspiciado por la arquitectura artística, una rama de las Bellas Artes, mientras que el segundo capítulo es la arquitectura moderna como una rama de la técnica.⁸⁵ Al primer sujeto como productor de un espacio arquitectónico le coloca en un proceso de producción que recurre al ambiente artístico-artesanal clásico y al segundo sujeto como productor de arquitectura moderna, ubicado dentro de los procesos de industrialización modernos. Mientras que el sujeto viejo busca alcanzar la belleza en la obra arquitectónica, el sujeto nuevo busca alcanzar la utilidad y eficiencia mediante la técnica.

La necesidad por diferenciar o dividir la arquitectura en dos, no era propia de Arai, era compartida entre toda una generación de arquitectos autodenominados modernos que rechazaban el academicismo.⁸⁶ La exaltación y disposición de ánimo hacia una nueva visión estética fundamentada en la relación armónica con el utillaje y maquinización asociada al progreso industrial, fue la manera de diferenciarse el arquitecto academicista.⁸⁷

Años después, Arai llevó estas reflexiones por un camino distinto, ya no existía el encanto del maquinismo de la época de Entreguerras, ni una visión dualista del sujeto viejo y moderno. En 1956, reflexionó acerca del sujeto que habita determinado espacio habitacional. En “Conocerse para mejorarse” (1956), texto sobre la vivienda donde estructuró una propuesta en relación con cuatro categorías basadas en la diferenciación de la vivienda popular y la vivienda moderna, las categorías son: “una casa buena con malos habitantes, una casa mala con malos habitantes, una casa mala con buenos habitantes y, finalmente, una casa buena con buenos habitantes”:

No significan calificaciones de hechos morales o inmorales; no se refieren a actos que debe castigarse o premiarse, sino que indican grados de menor o mayor desarrollo de un sujeto dado o de un objeto determinado juzgados a partir de un nivel cultural tomado como base y que en nuestro caso es el más representativo de nuestra época.⁸⁸

Las categorías planteadas revelan su vigente concepción de la técnica como producto cultural, también son una vía para jerarquizar a los sujetos a partir de niveles culturales. Bajo

⁸⁵ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 151.

⁸⁶ Yáñez, *Del funcionalismo*, 35.

⁸⁷ “Escrito sobre Juan Legarreta. Temas diversos”, 1962, AAM, FEY, Archivo Hemerográfico, 410-ENG- IV al VIII, I.

⁸⁸ Arai, “Conocerse”.

la premisa de que, a mayor uso de materiales modernos basados en la técnica moderna, menor atraso. Estas disquisiciones, si bien válidas en Arai, considero que no le permiten reconocer los otros saberes emanados de ambientes rurales o tradicionales. Desde su concepción, la manipulación del entorno y la adaptación a éste es resultado de la técnica, no obstante, el clasificar y estratificar es negar la posibilidad de comprender “las otras formas” de resolver de manera creativa y artificiosa las otras maneras de adaptación al medio. Asimismo, este ejercicio, resalta su fe en el poder civilizatorio de la arquitectura moderna, como si esta fuese la solución para los males del hábitat, así como su visión lineal del tiempo, donde el presente supera el pasado.

En la lógica de Arai estas categorizaciones se podían realizar a partir de la historia, pues solamente en la época moderna con la sistematización de labores se ha dividido la distinción entre una y otra época.⁸⁹ Si Ortega parte de la explicación entre invención y ejecución para distinguir al técnico del obrero, o sea el que inventa el procedimiento y el que ejecuta dicho plan,⁹⁰ Arai parte del “tecnicismo” y la “ejecución” para diferenciar las labores entre el ingeniero y el operario, o sea, el que parte de principios científicos para inventar y el que realiza la operación de la forma más apegada al invento. Este ejercicio de distinción lo realiza en función de resaltar que durante muchos siglos tanto un sujeto (ingeniero) como el otro (operario), estuvieron confundidos en la persona del artesano.⁹¹ El ejercicio lo lleva aún más lejos al intentar explicar y diferenciar la función de labores entre el ingeniero y la del arquitecto moderno. Esto con el objetivo de demostrar que el arquitecto moderno es tan técnico como el ingeniero.⁹²

En “La Nueva Arquitectura y la Técnica” desarrolla esta idea mediante la inserción de un diagrama comparativo, en el que aparece una máquina de vapor y una estación de ferrocarril, asegurando que “en ambos casos impera el funcionalismo -utilitarismo, maquinismo- de los elementos”. Mientras que la diferencia para él es que el ingeniero parte de una necesidad inventada y el arquitecto moderno parte de un programa arquitectónico

⁸⁹ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 154.

⁹⁰ Ortega realiza un ejercicio teórico sobre el proceso técnico para diferenciar las labores y a quienes las ejecutan: “y es que toda técnica consiste en dos cosas: una, invención de un plan de actividad, de un método, procedimiento, y otra, ejecución de ese plan. Aquella es en estricto sentido la técnica; ésta es sólo la operación y el obrar. En suma: hay el técnico y el obrero que ejercen en la unidad de la faena técnica dos funciones muy distintas”. Ortega, *Meditación*, 61.

⁹¹ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 154.

⁹² Arai, “La Nueva Arquitectura”, 159.

definido, basado en el conjunto de necesidades del sujeto que habrá de utilizar dicho espacio.⁹³

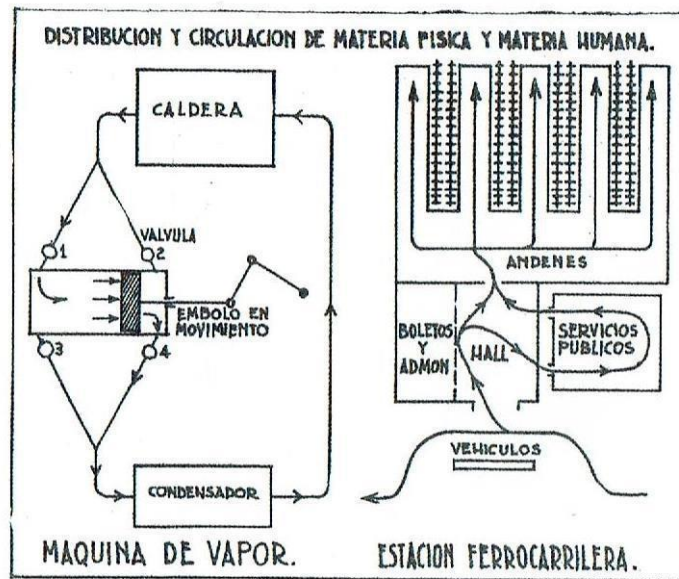


Imagen 14: Diagrama comparativo entre un proyecto técnico arquitectónico y uno arquitectónico: máquina de vapor y estación de ferrocarril. Alberto Arai, *La Nueva Arquitectura y la Técnica* (México: Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, 1938).

Mientras que el técnico de la ingeniería no sólo inventa una máquina, sino también su uso, el técnico de la arquitectura inventa una máquina estable o edificio capaz de funcionar, pero no inventa la función a que va destinado. Sino que imagina racionalmente una hipótesis que debe complementarse con un dato o programa dado, hipótesis que debe responder a la función o uso formulado problemáticamente en el programa previo.⁹⁴

Con esta caracterización Arai intenta situar al arquitecto moderno funcionalista tan técnico como el ingeniero, y que ambos tecnicismos (arquitectónico e ingenieril) derivan del tecnicismo moderno, pero operan de forma distinta. La diferencia está en el programa arquitectónico, el cual parte de una doctrina arquitectónica con el propósito de atender una problemática (social, económica, cultural, etc.), emergiendo así el proyecto, el cual es atendido a partir de un uso programado de técnicas que operan de manera dialéctica.

⁹³ Arai, "La Nueva Arquitectura", 159.

⁹⁴ Arai, "La Nueva Arquitectura", 160-161.

3.4 La Ciudad Obrera y la Doctrina Socialista de la Arquitectura

La conceptualización sobre la técnica desarrollada por Arai en el campo de la teoría arquitectónica no se redujo a sus escritos publicados, también figuró en participación colectiva con aquellos colegas con los que compartió intereses e ideología política. Caso de ello fue su ejercicio filosófico-conceptual sobre la técnica, asentado en el marco de su labor con la UAS. En dicha labor organizó, expidió y fundamentó los principios teóricos y postulados doctrinarios del grupo, con la intención de otorgarle fundamento teórico y mayor participación política a la propuesta del funcionalismo social que promulgaban. Hasta ese entonces, no existía una escuela de pensamiento teórico que sustentara el funcionalismo, tampoco una doctrina de la arquitectura moderna en México. Como he mencionado en el Capítulo anterior, existía obra funcionalista construida como la de Villagrán, Legarreta, O’Gorman, Yáñez, entre otros arquitectos modernos, pero no una propuesta teórica de vanguardia sobre la modernidad.

En ese contexto, la propuesta de Arai se encaminó a sustentar la falencia de una teoría y/o doctrina apta para el funcionalismo en México, apegándose a la agenda social y política del momento: “luchar por una arquitectura mexicana total, rigurosamente técnica, nacida de la realidad, plenamente social, económica, impersonal, cuya influencia se infiltre a través de la vida humana, agrícola e industrial”.⁹⁵ Esta última proclama permite sugerir la propuesta de la UAS encaminada a generar una doctrina arquitectónica proviene del *corpus* intelectual de Arai. Si bien, tanto los textos de la UAS como los de Arai emergen paralelamente y existe consonancia entre las ideas, es en los escritos de Arai donde se desarrollan los argumentos y conceptos, en tanto que en las publicaciones de la UAS se esbozan y presentan.⁹⁶ Por lo tanto, los textos de la UAS representan un reflejo del impacto del pensamiento de Arai en otros espacios de enunciación.

Por ejemplo, en 1938 la UAS presentó un proyecto en el marco del XVI Congreso de Planificación y Urbanismo, llevado a cabo en la Ciudad de México. El proyecto resumía la propuesta arquitectónica e ideológica del grupo, la cual pugnaba por la necesidad de una habitación digna y económica para los obreros, que abatiera los costos habitacionales por

⁹⁵ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 177.

⁹⁶ Alberto Arai, “La doctrina socialista de la arquitectura”, *Arquitectura y Decoración*, núm. 11 (1938); Arai, “Proyecto”.

medio de la industrialización. Se le denominó *La Ciudad Obrera*. Firmaban: Alberto T. Arai, Raúl Cacho, Enrique Guerrero y Balbino Hernández.⁹⁷ El proyecto por escrito de la Ciudad Obrera se conformó de dos partes, la primera parte denominada “Principios de la Doctrina Socialista de la Arquitectura”, y la segunda “Memoria del proyecto”, conformada por la explicación del proceso de composición, la descripción del programa arquitectónico, la solución urbanística y el proyecto habitacional.⁹⁸

En esta última, se sugiere la conformación de un plan de vivienda colectiva al noroeste de la ciudad. En el esquema inicial se ubica una zona industrial, una zona obrera y una zona agrícola, seguido del programa para el proyecto de distribución de la Ciudad, algunas plantas arquitectónicas, láminas con cortes arquitectónicos, y finalmente, una serie de estudios y referencias que lo respaldan. Cabe destacar, que retomaban la propuesta del Plano de la Ciudad de México diseñado por Carlos Contreras en 1933, el cual ya contaba con los estudios urbanos del propio Contreras y la tentativa para establecer habitación obrera, una zona industrial y de cultivo.⁹⁹

⁹⁷ Yáñez, el miembro más longevo de la agrupación, colaboraba en la ejecución del proyecto del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), por lo que es posible que su ausencia en el documento se deba a su participación en dicho proyecto.

⁹⁸ El texto de la Ciudad Obrera fue publicado en la memoria del Congreso y en el número 11 de la revista *Arquitectura y Decoración*. Hace un par de años surgió una versión reeditada en el tercer tomo del *Ideario de los arquitectos mexicanos*, donde se incluye al comienzo de éste un cartel de la UAS, *El Manifiesto de la clase trabajadora*. Alberto Arai, “Unión de Arquitectos Socialistas. Doctrina Socialista de la Arquitectura”, en *Ideario de los arquitectos mexicanos, tomo III: las nuevas propuestas*, compilación de Ramón Vargas Salguero y Víctor Arias Montes (México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 224-231.

⁹⁹ Alejandrina Escudero, *Una ciudad noble y lógica. Las propuestas de Carlos Contreras Elizondo para la Ciudad de México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2018).

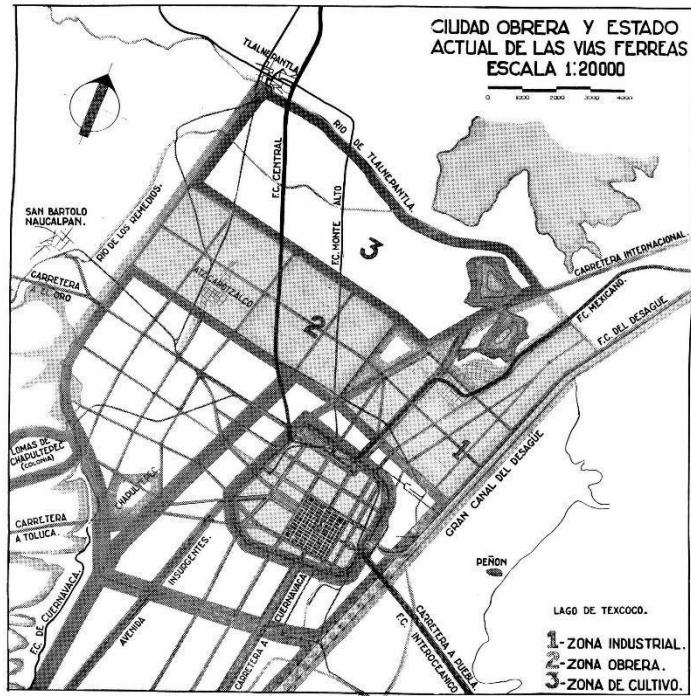


Imagen 15: Mapa de la Ciudad Obrera. “Proyecto de la Ciudad Obrera de México”, *Arquitectura y Decoración*, núm. 11 (1938).

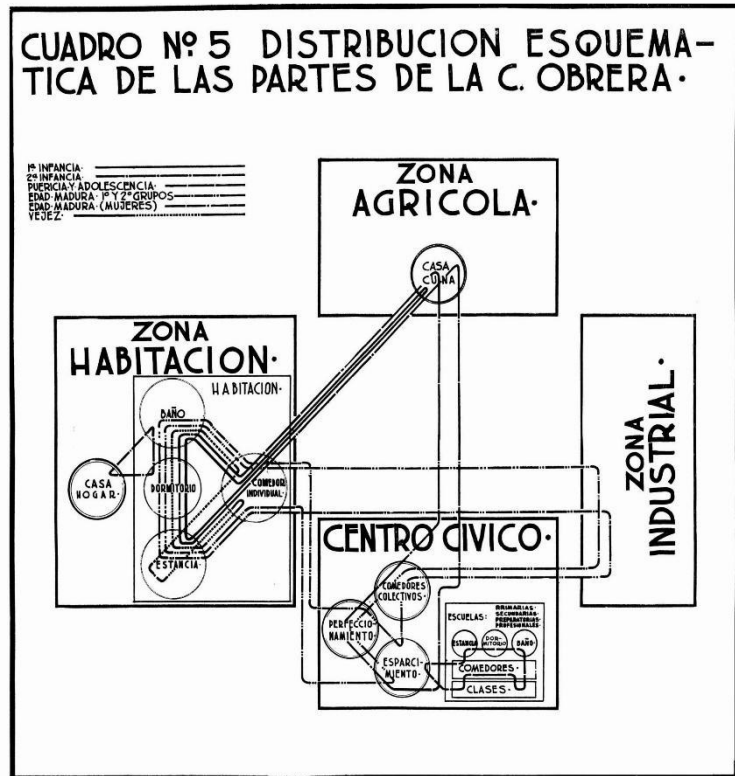


Imagen 16: Esquema distributivo de la Ciudad Obrera. “Proyecto de la Ciudad Obrera de México”, *Arquitectura y Decoración*, núm. 11 (1938).



Imagen 17: Proyecto de zonificación. “Proyecto de la Ciudad Obrera de México”, *Arquitectura y Decoración*, núm. 11 (1938).

La propuesta de la Ciudad Obrera tenía el carácter de ser independiente de la capital, de modo que debía ser capaz de proveerse de recursos propios y contar con todos los servicios y equipamientos necesarios. La organización urbana respondía a las preocupaciones contemporáneas sobre vivienda social: habitación, educación, trabajo, guardería, ocio y esparcimiento. Las zonas se encontraban separadas y ordenadas según su función, con el propósito de fomentar la colectivización de las labores entre los habitantes mediante una amplia racionalización en la asignación de actividades dentro del espacio construido. Entre los postulados centrales de la UAS -a los que designaban como los “Principios de la Doctrina”- figuraba la introducción de la ideología socialista en la arquitectura, concebida como:

La norma o precepto de carácter económico que señala el camino que debe seguir en la lucha contra el sistema capitalista la clase trabajadora, sin otro objeto que el de sustituirlo por el socialista, consistente en la organización social basada en la propiedad común de los medios de producción, para que así aumente ésta y en la distribución racional, por capacidades, de los bienes económicos.¹⁰⁰

La pauta principal de la doctrina era de carácter económico-político, consistiendo en el realce por la organización social basada en la propiedad común de los medios de producción y en

¹⁰⁰ Arai, “Proyecto”, 204.

la distribución de los bienes. La manera en la cual resuelven y le otorgan congruencia a la propuesta es situando a la arquitectura (la obra arquitectónica) “como un bien económico, sin característica distinta a la alimentación, al vestido, al dinero.” En otras palabras, con el uso comunal del espacio arquitectónico, es decir: “con una finalidad, que para el socialismo es la utilidad de los edificios, el exclusivo uso de estos”.¹⁰¹ De esta forma era posible introducir el principio de ahorro en su producción, así como los principios técnicos de la producción en serie, concibiendo una fórmula para superar la escasez de vivienda:

Entonces la arquitectura, según la Economía Política, es seguramente un bien económico. Y aplicado el problema fundamental de esta ciencia social a la arquitectura, nos encontramos que para superar la escasez de viviendas que hay con relación a la cantidad de gentes que necesitan de ellas en una sociedad hay que hacer uso en la arquitectura del principio de ahorro. Y este principio que viene a ser el eje de la economía en la técnica arquitectónica, se traduce en la industrialización de los elementos constructivos, ya que la elaboración de los productos en serie causa el abaratamiento de los mismos.¹⁰²

Para el diseño del programa arquitectónico, -siguiendo la doctrina socialista- se habría de adoptar el modelo funcionalista, y enfocarse en el desarrollo de obras que dieran: utilidad, traducida en beneficio social; y economización, traducida en la reducción del uso de materiales, sugiriendo el empleo de materiales sustentados en la técnica, austeridad o abaratamiento y producción industrial.¹⁰³

La UAS contemplaba que la problemática a atender era el alojamiento de masas humanas, por lo tanto, el valor de lo útil y eficiente fue lo que imperó en su sustento doctrinal. En términos pragmáticos, la vía para alcanzar la resolución a la problemática habitacional era la colectivización de la vivienda, de esta manera se creía que la demanda de viviendas en equilibrio con la distribución popular de éstas era la solución.¹⁰⁴

En cuanto al papel del sujeto técnico, en términos humanísticos se enmarcó en un discurso idealista de justicia social, dirigida al beneficio de la clase trabajadora, encaminando su dialéctica de técnicas para satisfacer la necesidad colectiva de habitar. Su lugar en el desarrollo de la historia (bajo la visión lineal del tiempo) o estadios, sería el de la última fase

¹⁰¹ Arai, “Proyecto”, 206.

¹⁰² Arai, “Proyecto”, 206.

¹⁰³ Arai, “Proyecto”, 206.

¹⁰⁴ Arai, “Proyecto”, 204.

y meta, la sociabilidad de la técnica. En Arai, a partir de esta fase era posible lograr la modernización de la sociedad tomando como motor de construcción a la técnica.¹⁰⁵

Las bases distributivas de la Ciudad Obrera, constatadas en el esquema organizacional del proyecto arquitectónico, perfilaban un sistema de organización de labores agrícolas e industriales para los habitantes, así como un conjunto habitacional que respondería de manera integral a las actividades colectivas. De esa manera, los habitantes podrían ejercer su trabajo y vivir en la misma zona. Modalidad urbana que buscaba la auto sustentabilidad mediante la organización colectiva para el trabajo, la vivienda y los servicios colectivos.¹⁰⁶ Al final, el proyecto de la Ciudad Obrera no tuvo mayor continuidad, quedó como una propuesta vertida en el marco del Congreso de Arquitectura y Urbanismo de 1938, asimismo, se divulgó en septiembre de ese mismo año, en el número 11 de *Arquitectura y Decoración*. No obstante, no existen indicios de un seguimiento para su construcción. La UAS por su parte, se abocó a participar en otros concursos, como el certamen para la construcción de un edificio destinado a la CTM.

Un punto que conviene destacar es que, dentro de los postulados ideológicos y doctrinales de la UAS desarrollados en la Doctrina Socialista de la Arquitectura, puede identificarse con claridad la huella intelectual de Arai. Aunque la autoría del texto se atribuye colectivamente a los miembros del grupo (Arai, Cacho, Guerrero y Hernández), en sus enunciados se reconoce el lenguaje dialéctico y la estructura conceptual característicos de los escritos de Arai, inclinados hacia un pensamiento abstracto y esquemático mediante el cual define, plantea y deduce para construir su argumentación. Un ejemplo que evidencia esta presencia es la formulación de la dialéctica de técnicas aplicada a la Nueva Arquitectura, donde se establece una distinción entre arquitectura artística y arquitectura técnica: la primera desechada por su carácter burgués, y la segunda comprendida como una síntesis de diversas técnicas menores -la distribución, la construcción y las instalaciones- que, al combinarse, posibilitan la erección de edificios y dan lugar a una doctrina particular de la composición arquitectónica, distinta de la artística tradicional.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 156.

¹⁰⁶ Véase Clasificación por zonas y Esquema distributivo. Arai, “Proyecto”, 205-207.

¹⁰⁷ Arai, “Proyecto”, 206.

Otro aspecto característico del *corpus* intelectual de Arai es la conceptualización de teoría y doctrina. La Doctrina Socialista de la Arquitectura establece la definición y diferenciación entre “teoría” y “doctrina”. El hecho de precisar y diferenciar una cosa de la otra en el cuerpo del texto le ayuda a explicar el porqué del interés de la UAS por concebir una doctrina y que no propiamente se confunda su propuesta con una teoría. Según refiere, la doctrina desea cambiar la realidad en el contexto en el que se concibe, mientras que la teoría intenta comprender y analizar sin propiamente generar un cambio.¹⁰⁸

Más allá de la definición en sí, los puntos de encuentro, bifurcaciones y necesidad de definir y diferenciar la noción de “doctrina” y “teoría”- serán aspectos que marcarán la trayectoria intelectual de Arai tanto dentro como fuera de la UAS, desde su juventud y el resto de su vida. En subsecuentes textos producidos existe la necesidad de seguir explicando y diferenciando teoría de doctrina. Pero también la necesidad de generar una doctrina arquitectónica, así como hacer teoría. Por un lado, imbuido en una empresa de corte Ortegiana donde concibe que con la generación de una doctrina arquitectónica logrará salvar la realidad arquitectónica de su circunstancia. En tanto que, como amante de la reflexión como medio para el alcance de las razones últimas -método criticismo kantiano- intenta generar también teoría arquitectónica.¹⁰⁹ Y es en el estudio y reflexión sobre la técnica donde encuentra las bases para la generación de una doctrina y teoría arquitectónica.

En ese sentido, su estudio sobre la técnica lo amplía y dirige hasta obtener las consideraciones teóricas sobre ésta para incorporarlas al objeto arquitectónico contemporáneo, intentando fundamentar las bases teóricas del funcionalismo mexicano. Aunque también propone una doctrina arquitectónica basada en el progreso técnico, acorde con la circunstancia política e ideológica, mientras que los proyectos de la Ciudad Obrera y los Edificios CTM.¹¹⁰ son un ejemplo de ello, la UAS es la plataforma o medio del que se sirve Arai para enunciar su propuesta. En la Doctrina Socialista de la Arquitectura promovida por la UAS, el ejercicio de diferenciación entre teoría y doctrina se hace presente. En el texto se les define y diferencia de la siguiente manera:

¹⁰⁸ Arai, “Proyecto”, 203.

¹⁰⁹ Con método criticismo kantiano me refiero a las aspiraciones por seguir la ruta trazada por Kant, la búsqueda del estado “puro”, una máxima que conduce al pensamiento abstracto y de riguroso alcance, es decir llevado al límite de la cognición, en este caso el alcance de una teoría.

¹¹⁰ Arai, “Los Edificios Sociales”, 123-124.

La doctrina se compone de ideas relativas a alguna cosa; en esto se identifica con la teoría. Pero, por otro lado, existe clara diferencia entre ambas. En el fondo no son, pues, una misma cosa. Doctrina es el conjunto de preceptos, de principios elaborados alrededor de un hecho, de una realidad a la que hay que transformar de acuerdo con ciertos fines presupuestos. La teoría es, en cambio, la ciencia que reflexiona sobre un hecho determinado, sobre una realidad dada para descubrirle sus leyes esenciales sin modificar en nada dicha realidad. La diferencia está, entonces, en la manera de relacionarse el pensamiento con la realidad; en el diferente juego que se establece entre el espíritu intelectual y el fenómeno estudiado. En el caso de la doctrina la realidad sufre una transformación cuando aquella ha cumplido plenamente su misión; transformación que debe concordar con el pensamiento director que la emprende.¹¹¹

Mientras que la teoría es un ejercicio conceptual y explicativo que intenta comprender y/o explicar la realidad o algún objeto para su estudio, sin modificar esta realidad, en cambio, la doctrina elabora principios y preceptos alrededor de un hecho, y, por el contrario, tiene el objetivo de transformar esa realidad. En un texto dedicado a la obra de Le Corbusier, un año antes a la Doctrina Socialista de la Arquitectura, se halla la misma propuesta de diferenciación, sitúa a la teoría en el terreno de las ideas abstractas y a la doctrina del lado de las ideas prácticas.¹¹² Mientras que la teoría es una serie de conceptos y explicaciones causales sobre algún fenómeno en particular, la doctrina es un *corpus* de preceptos y principios a seguir con fines prácticos que causen impacto en la realidad:

En el caso de la teoría la realidad queda intacta después del análisis que de ella se hace, pues representa el papel de simple incitante lógico para la investigación, cuyas consecuencias teóricas se traducen en la averiguación de la razón íntima de ser de dicha realidad. Como se ve, el pensamiento que se ajusta a una doctrina es un pensamiento práctico. No hay acción efectiva que no parta de un postulado concreto, doctrinal. Del estudio de lo real la doctrina saca reglas y principios útiles. Y a la inversa: la clase de ideas que surgen en la investigación teórica, puramente científica, proviene de la actitud definida por el pensamiento teórico.¹¹³

La teoría no busca transformar la realidad, sino explicarla y comprenderla. La manera en la cual piensa la teoría Arai es desde el plano de la lógica, forma parte de un ejercicio lógico-racional profundo para la comprensión de la realidad, una concepción panlogista donde se asume que los objetos o fenómenos en cuestión son accesibles al conocimiento racional y lógico.¹¹⁴ En ese sentido, hay una intención de reducir todo lo racional a lo real y lo real a

¹¹¹ Arai, "Proyecto", 203.

¹¹² Arai, "Le Corbusier", 5

¹¹³ Arai, "Le Corbusier", 5.

¹¹⁴ El panlogismo es una doctrina idealista, siendo su mayor representante Hegel. Esta doctrina concibe que todo lo que existe es accesible (inteligible) al conocimiento lógico y racional. Para Hegel en reinterpretación de Kant, todo es pensamiento y nada es apartado de él. Las cosas son lo que son pensadas y las formas subjetivas

racional. Desde el enfoque neokantiano, en Arai hacer teoría significó la búsqueda por los últimos alcances de esa realidad y su representación de manera lógica-racional.¹¹⁵

Asimismo, la doctrina está concebida desde el plano de la ética, por contrario a la teoría si desea transformar la realidad desde la práctica, esto con el propósito evidente de un mejoramiento a dicha realidad. Para ello, se parte de una serie de normativas para hacer efectiva la transformación. Arai contempló en la obra de Le Corbusier los vientos de cambio, veía en su propuesta una revolución en la concepción arquitectónica que partía de los conceptos de edificar y distribuir.¹¹⁶ Asimismo, en su obra encontró la fórmula para generar una doctrina, partiendo de la premisa de inventar ideas prácticas para resolver tales o cuales asuntos de inmediata experiencia, a partir de soluciones arquitectónicas.¹¹⁷ En la propuesta de la Doctrina Socialista de la Arquitectura las definiciones teoría y doctrina se asientan en el terreno de la arquitectura, esto con el propósito de especificar sin caer en dialécticas teóricas, señalando que:

Tratándose de la arquitectura puede decirse que en teoría correspondiente es la ciencia que investiga su razón lógica de ser, que busca la ley profunda y permanente de su variable y circunstancial apariencia. Una doctrina de la arquitectura es cosa bien distinta. Desde luego, doctrinas de la arquitectura pueden existir muchas, tantas como circunstancias reales haya, en contraposición a la teoría de la arquitectura que es única. Si toda doctrina arquitectónica está sujeta por un principio a los cambios eventuales de los tiempos, será doctrina de la arquitectura aquella que esté formada por un conjunto de pensamientos prácticos o normas cuyo fin sea el indicar la ruta más conveniente para solucionar el problema de la edificación en una época dada.¹¹⁸

Décadas después Arai sigue abordando estas definiciones, ya no como miembro de la UAS, sino conformando la planta docente de la Escuela Nacional de Arquitectura, en 1956 publicó “Introducción al estudio de la arquitectura”,¹¹⁹ una obra con fines didácticos. En ésta definió y describió las cualidades de una doctrina arquitectónica. Argumentando que la doctrina es variable y circunstancial, en concordancia con la cita anterior de la UAS: “doctrinas de la arquitectura pueden existir muchas, tantas como circunstancias reales haya”. Con lo cual

del conocimiento son también formas objetivas de la realidad. En ese sentido, no hay división entre hecho e idea; entre la esencia y el fenómeno, por lo que el pensamiento se eleva de lo concreto a lo abstracto, así, no se aleja de la realidad, sino que se acerca más a ella. Iván T. Frolov (ed.), *Diccionario de filosofía* (Moscú: Progreso, 1984).

¹¹⁵ En el Capítulo anterior de esta investigación se profundiza sobre este aspecto.

¹¹⁶ Arai, “Le Corbusier”, 5.

¹¹⁷ Arai, “Le Corbusier”, 5.

¹¹⁸ Arai, “Proyecto”, 203.

¹¹⁹ Arai, “Introducción”, 496-517.

refiere a la región, época, grupo e individuo, lo cual a su vez depende de las necesidades sociales, económicas específicas que se plantean. Traducido en los llamados tratados de arquitectura, escritos por distintos autores en distintas épocas y sugieren una enseñanza en la concepción, proyección, cálculo a efectuar en las obras arquitectónicas según cada autor, país y época.¹²⁰ Así establecen reglas prácticas de acción, las cuales deben comprobarse a su experiencia posterior.¹²¹

En Arai, la doctrina arquitectónica no es determinada por el análisis previo de la realidad dada, como lo hace toda teoría arquitectónica que explica y comprende los objetos arquitectónicos, sino que parte de un supuesto ideológico y lo trata de realizar prácticamente, por lo tanto, se enjuicia a la doctrina por sus efectos experimentales, es decir, por los resultados dados.¹²²

La doctrina arquitectónica según Arai, debía nacer como consecuencia de la insatisfacción que produce el conocimiento de los edificios existentes, proponiendo su mejoramiento de acuerdo con ciertos principios previos, no comprobados plenamente; existiendo cierto riesgo, pero queda claro que sin la práctica no es posible la transformación.¹²³ Ejemplo de ello son los criterios de los que parte en el programa arquitectónico del proyecto de los Edificios Sociales de la CTM, donde concibe desde una doctrina, la Doctrina Socialista de la Arquitectura,¹²⁴ un edificio sindical para los trabajadores del país:

De donde resulta que todo programa [arquitectónico] de realización ha de tener como objetivo el mejoramiento material y espiritual de las masas trabajadoras, cuyo modo de vida está en un nivel muy inferior al de otros países, como plan de edificación, ha de tender a dar albergue y prestar servicios generales al mayor número de mexicanos. Doctrina Socialista de la Arquitectura quiere decir, pues, que el esfuerzo arquitectónico, la política arquitectónica, deben examinarse hacia un fin: el mejoramiento de la casa del obrero, del campesino, del soldado; para lo cual es necesaria la construcción de locales que presten servicios centralizados, de organización, de coordinación, especialmente los que sirvan para la lucha proletaria, como son los sindicales.¹²⁵

¹²⁰ Por ejemplo, existen los *Diez libros de Arquitectura* de Vitruvio, un tratado sobre arquitectura clásica, o bien los *Diez libros* de León Battista Alberti, un tratado de arquitectura renacentista.

¹²¹ Es curioso que Arai sitúa las ideas de José Villagrán, su maestro y el de muchos de su generación como las de una doctrina arquitectónica, no justifica el porqué, pues no era el propósito del escrito. Arai, "Introducción", 505.

¹²² Arai, "Introducción", 504.

¹²³ Arai, "Introducción", 505.

¹²⁴ Arai, "Proyecto", 204.

¹²⁵ Arai, "Los Edificios Sociales", 123-124.

Como toda doctrina debe de partir de una problematización en su realidad según Arai, se parte de la falta de un edificio de usos generales destinado para el sindicato de los trabajadores y a favor de su causa, la lucha proletaria, los principios de los que parte es el socialismo como sistema económico-social, pues según Arai “es el que conviene a México contemporáneo, cuya innegable comprobación está en la obra integral del General Cárdenas”.¹²⁶ Los fundamentos o criterios técnicos arquitectónicos de la Doctrina propuesta por Arai se basaron en el funcionalismo, comprendiéndolo como un sistema que buscaba el máximo rendimiento económico-utilitario de los edificios, esto mediante la supresión de lo superfluo, lo decorativo y lo ornamental. En términos artísticos, esto se tradujo en un purismo estético basado en la implementación de un programa arquitectónico que, al aplicar su dialéctica de técnicas, se depuraban ornamentos y la forma resultaba en una sinceridad arquitectónica, formas que en su lógica eran inmejorables.

Algunos propulsores de este sistema fueron Le Corbusier y Gropius, quienes en sus proyecciones depuradas de formas y ornamentos buscaban una arquitectura sincera y pura. Por un lado, Le Corbusier clamaba por la realización arquitectónica desde las formas primordiales: el cubo, la esfera, el cilindro, como formas de abstracción que traslapadas a la arquitectura estaban en estado puro. Manteniendo la continuidad con una procedencia de la arquitectura clásica. Mientras que Gropius planteaba la importancia de la austeridad en la fachada exterior, advirtiendo que el punto clave del trabajo sustancial consistía en la diestra distribución de la planta, en las proporciones de las masas constructivas y no en el añadido de accesorios.¹²⁷

Consciente de ello, Arai reconoce la procedencia de dicho sistema en su propuesta: “doctrina que en su aspecto meramente utilitarista es de origen europeo, implantada en la escuela de arquitectura llamada Bauhaus”.¹²⁸ Sin embargo, asume el valor de su propuesta dentro de su propia realidad y la capacidad que esta tiene para cambiar su circunstancia: “una técnica de la arquitectura nueva, útil para realizar las pretensiones de transformar en ese aspecto a México [...] para nosotros se convierte, ya dentro del panorama ideológico de

¹²⁶ Arai, “Los Edificios Sociales”, 123-124.

¹²⁷ Walter Gropius, “Evolución de la arquitectura industrial moderna”, en *Walter Gropius. Proclamas de la modernidad*, compilación de Joaquín Medina Warmburg (Barcelona: Reverté, 2018); Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 121-128.

¹²⁸ Arai, “Los Edificios Sociales”, 124.

nuestra Revolución, en una prolongación del socialismo general, en unas de las partes de la doctrina arquitectónica”.¹²⁹ Mientras el funcionalismo europeo en sus distintas vertientes (francesa, alemana, etc.) se abocó por el principio de un diseño basado en la función, con un enfoque dirigido a lo social y reconociéndose como una técnica o ingeniería de edificios, la propuesta de Arai se adscribió además de los aspectos anteriores a un discurso político, emergido de un proceso de reconstrucción nacional -la posrevolución- en el marco de un proceso de modernidad global.

Ahora, en casos particulares, las primeras propuestas funcionalistas que sugirió Arai de manera individual y en conjunto como Edificios CTM y la Ciudad Obrera, abogan por la estandarización en serie, el maquinismo y requerimientos mínimos de cualquier obra funcional: ventilación, luz natural y separación de funciones. Elementos planteados por Le Corbusier en *Hacia una arquitectura*, por lo que deduzco una correspondencia con las ideas de éste, mismas que ya circulaban entre su gremio. No obstante, en el proyecto de la Ciudad Obrera hay resonancias de las ideas funcionalistas del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, (CIAM) de Fráncfort de 1929, dedicado a la vivienda obrera. Existe semejanza entre el programa arquitectónico de la Ciudad Obrera y una ponencia de Walter Gropius donde sugiere la búsqueda de una vivienda obrera de carácter social con el tamaño mínimo y óptimo que satisficiera las necesidades de la vida al menor costo posible. Dando como resultado la vivienda estándar.¹³⁰

Finalmente, con respecto a la acepción de doctrina, en un escrito de Arai sobre un texto de Samuel Ramos, señala que la diferencia entre un filósofo y un pensador es que “el primero hace teoría y el segundo hace doctrina. Si Sócrates creó la teoría del bien, Cristo formuló una manera de practicarla”.¹³¹ Dicho esto, su propósito en aquellos años fue transformar su realidad y no solamente explicarla, esto mediante la generación de una doctrina amparada en el progreso técnico de la Nueva Arquitectura, en un marco de la ideología socialista. Sus intenciones por generar doctrina se vierten en su labor con la UAS,

¹²⁹ Arai, “Los Edificios Sociales”, 124.

¹³⁰ En esta ponencia Gropius consideraba que una forma solucionar el problema del crecimiento exponencial de las ciudades de posguerra era la creación de viviendas para obreros, pues asumía que la estructura interna de la familia obrera requería la edificación de viviendas colectivas verticalizadas y densificadas, con jardines y espacios de esparcimiento compartidos. Walter Gropius, “Los fundamentos sociológicos de la vivienda mínima”, en *La vivienda racional. Ponencias de la CIAM (1929-1930)*, edición de Carlo Aymonino (Madrid: Gustavo Gili, 1973), 114-125.

¹³¹ Arai, “Samuel Ramos”, 4.

quiénes comparten y visionan la idea que “la arquitectura podrá llegar a ser revolucionaria cuando satisfaga globalmente la necesidad colectiva de habitar. De manera que la demanda de viviendas quede en perfecto equilibrio con la distribución popular de ellas”.¹³² Esta visión reúne los ideales del socialismo y la implementación de procedimientos técnicos, en esa coordinación de ideales y esfuerzo por parte del sujeto técnico es donde se fragua una posible doctrina arquitectónica para resolver la problemática habitacional.

3.5 Conclusiones

El debate sobre la técnica en México se desarrolló en un contexto político-institucional que impulsaba su promoción, ya fuera desde el cardenismo o por figuras como Narciso Bassols. En ese ambiente se crearon instituciones como el Instituto Politécnico Nacional, el Departamento de Creación Obrera, las Escuelas de Artes para Trabajadores o La Esmeralda. En los escritos de Arai se observa que, dentro del campo arquitectónico, la técnica fue entendida como el medio para liberar a la disciplina de los preceptos de las Bellas Artes y de la primacía de la belleza. Para muchos arquitectos, la técnica representaba la vía para enfrentar las problemáticas económicas y sociales del momento a partir de soluciones funcionales y racionales.

Arquitectos como Juan O’Gorman consideraron que la técnica debía guiarse por la eficiencia, la funcionalidad y el máximo aprovechamiento de recursos. Este enfoque implicaba producir construcciones capaces de satisfacer necesidades vitales mediante los avances tecnológicos y científicos disponibles. Arai compartió el valor otorgado a la técnica por sus contemporáneos, orientado a responder a las demandas sociales y a comprender la modernidad. No obstante, su interés por investigar la esencia teórica y filosófica de la técnica le otorgó un matiz particular dentro de ese panorama.

Su objetivo no se limitó a la reflexión conceptual, pues también buscó dotar a la arquitectura funcionalista de un sustento teórico y una presencia más activa en la arena política. Su obra permite comprender cómo se pensaba la arquitectura de la época en términos teóricos, sociales e incluso filosóficos. En ese sentido, la técnica aparece como un elemento articulador entre la racionalidad y la acción social. Así, Arai contribuyó a configurar una

¹³² Arai, “Proyecto”, 204.

visión del arquitecto funcionalista mexicano estrechamente vinculada a las transformaciones de su tiempo.

Arai empleó la técnica como herramienta para sistematizar y racionalizar la producción arquitectónica mediante la llamada dialéctica de técnicas. Este método permitía concebir una arquitectura eficiente, funcional y coherente con las necesidades colectivas. A la vez, defendió la socialización de la técnica como un objetivo ligado a los programas estatales. Estas ideas se reflejan claramente en obras como los Edificios CTM y la Ciudad Obrera, donde su influencia funcionó más como la de un líder intelectual que como un organizador operativo.

La labor de Arai también evidenció un esfuerzo por subsanar la ausencia de una teoría propia del funcionalismo mexicano, articulándola con una agenda social y política de corte socialista. Desde esta posición, la técnica adquirió un matiz particular al pasar del terreno abstracto al ámbito de la acción pública. Su participación en programas de Estado buscó transformar una realidad compleja mediante instrumentos conceptuales aplicables a la práctica arquitectónica. El resultado fue una propuesta donde la racionalidad técnica y la responsabilidad social se integraban como fundamentos del proyecto modernizador.

El conocimiento sobre el sujeto técnico moderno le permitió a Arai delinear una ontología social y política vinculada a un nuevo tipo de individuo. Esta perspectiva acercó la arquitectura a lo humano desde un enfoque histórico-social. Aunque inicialmente sostuvo que existían sujetos “superiores” e “inferiores” según su dominio técnico, con el tiempo abandonó esa postura, abriéndose a formas constructivas rurales y materiales no industrializados sin renunciar a la modernidad. Su admiración por Le Corbusier, evidente desde sus primeras traducciones, reforzó la idea de que los aspectos técnicos condicionan las formas arquitectónicas y pueden conducir a transformaciones estéticas profundas, cuya unidad debía resolverse en la composición final.

La nueva manera de entender la composición arquitectónica desde la técnica alteró la estética tradicional y antepuso la funcionalidad y el purismo formal como principios rectores. La arquitectura moderna, siguiendo al resto de las vanguardias, adoptó la técnica como su emblema central y la convirtió en el eje unificador del proyecto arquitectónico. Arai desarrolló una teoría en la que la plástica surgía de la correcta articulación de las técnicas dentro de una estructura dialéctica. En el plano ético e ideológico, vinculó esta concepción a

la Doctrina Socialista de la Arquitectura, que proponía la socialización de la técnica como vía para enfrentar el problema de la habitabilidad.

Sin embargo, en Europa esa confianza en la técnica había perdido fuerza, especialmente tras la Primera Guerra Mundial y el ascenso de los totalitarismos. Figuras como Giedion, Gropius, Le Corbusier y Meyer revisaron críticamente el maquinismo que habían defendido una década antes. Aun así, Arai continuó viendo en la técnica el motor para transformar la concepción del espacio arquitectónico y acercarlo a las dimensiones humanas. Su pensamiento, influido por la dualidad entre tradición y modernidad, incorporó elementos de la filosofía de la cultura y del vitalismo orteguiano para explicar la relación del sujeto moderno con su entorno, ofreciendo así una lectura integral de la arquitectura y su tiempo.

Segunda parte

Encuentro con lo vernáculo, el paisaje y la tradición: los peldaños, columnas y pilares de una propuesta teórico-práctica

Capítulo 4

El interregionalista: un encuentro con lo vernáculo y la tradición

4.1 Introducción

En el presente Capítulo examino los años posteriores a la formación universitaria de Arai, años que comprenden la etapa consecutiva a la disolución de la UAS, así como de su diáspora hacia el interior del país motivado por circunstancias políticas y personales. Esta etapa es crucial en su trayectoria intelectual, pues desarrolló una reflexión crítica que abarca tanto su producción teórica como su práctica profesional dentro del ambiente arquitectónico y filosófico. Durante estos años su propuesta se vio marcada por una transición, que consistió en cuestionar los ideales de la arquitectura moderna, así como en repensar su *corpus* intelectual, encaminado a una propuesta que revaloriza lo vernáculo, lo regional y la tradición dentro del quehacer arquitectónico.

En un primer momento, analizo su producción intelectual enmarcada en una circunstancia de crisis y de revaloración por el canon académico, resultado de su estancia al interior del país tras el cese de funciones en la capital. Posteriormente, abordo su experiencia como arquitecto en regiones como Chiapas y su participación en proyectos adheridos al Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), experiencia que enriqueció su perspectiva a partir de los saberes constructivos locales, permitiéndole reconocer la importancia de factores como la geografía, el clima y los materiales regionales. Este reconocimiento le llevó a cuestionar los preceptos homogéneos del movimiento moderno, abriendo paso a una reinterpretación donde vinculó el quehacer

arquitectónico con los saberes populares y formas de construir ajenas a los preceptos modernos.

El Capítulo también examina cómo Arai incorporó un enfoque filosófico desde la filosofía de la cultura, para conceptualizar la arquitectura como una producción cultural, entendida desde la relación sujeto-objeto (en este caso el habitante con su entorno geográfico) y los niveles de conciencia, a partir de la filosofía de los valores. Con esta base teórica-filosófica su *corpus* intelectual transitó hacia la tendencia del regionalismo arquitectónico, mismo que busca armonizar los elementos locales con los elementos universales, dando lugar a una síntesis que él mismo denominó como “regional-cosmopolitismo”.

Finalmente, se aborda su propuesta de “regional-cosmopolitismo” o “interregionalismo”, una síntesis entre la arquitectura tradicional y los preceptos de la arquitectura moderna. Se presentan ejemplos a partir de proyectos del propio Arai como el Centro Vacacional de Montebello y la Casa Mexicana, o bien, de obras construidas como la Asociación México-Japonesa. Estas propuestas reflejan su esfuerzo por conciliar la tradición y la modernidad, evidenciando una arquitectura comprometida tanto con las raíces culturales como con las necesidades de su presente, por ende, son ejemplos emblemáticos de cómo Arai conjugó elementos culturales y geográficos de distintas regiones para crear una arquitectura inclusiva y significativa. Asimismo, representan una muestra significativa de los cambios en la evolución profesional e intelectual de Arai frente a los desafíos de su época, como la búsqueda por dar forma a una arquitectura enraizada en la diversidad cultural y natural de México.

4.2 El reconocimiento por los “otros” Méxicos

Los primeros años de la década de los cuarenta, resultaron ser cruciales en la trayectoria profesional de Arai. Por un lado, incursionó en el ambiente de la función pública al ser participe en programas federales de construcción. Paralelamente, enriqueció su producción intelectual al abordar temas políticos y filosóficos relevantes para su época, sin dejar de lado un recorrido exploratorio en la búsqueda de un camino propio.

Un aspecto determinante de esos años fue el conflicto armado de escala global que ya había sacudido el orden mundial, la Segunda Guerra. Existía una tensión entre México y los

países del Eje luego del rompimiento de relaciones de Ávila Camacho con Japón.¹ Debido a su ascendencia japonesa, Arai fue obstaculizado en su labor docente y cesado de algunas de sus labores.² Así por ejemplo, fue despojado de las asignaturas de Urbanismo 2º y Proyectos de Urbanismo que impartía en la Escuela Superior de Arquitectura, (ESIA), del Instituto Politécnico Nacional (IPN).³ Esto fue una desventura en su trayectoria profesional, pues ralentizó sus posibilidades de ascender en el ambiente intelectual y en la efervescencia institucional del momento.

Mientras tanto, el recorrido itinerante y exploratorio de Arai se reflejó en su producción intelectual entre 1940 a 1944, años en los que realizó algunos ensayos y reseñas críticas donde cuestionó valores dados por absolutos, reflexionando sobre el pensamiento asumido como canónico y acorde con el contexto de crisis mundial y personal. En septiembre de 1941, *Letras de México* publicó “Actualidad”, una reseña escrita por Arai sobre la primera traducción al español del *Ensayo sobre el Gobierno Civil* del filósofo inglés John Locke. ¿A qué se debía el interés por esta obra? El título de la reseña ya anuncia la preocupación por los temas de su tiempo: acababan de cumplirse dos años desde el inicio de la Segunda Guerra Mundial, y el ascenso del fascismo, que el propio Arai había denunciado desde la LEAR, ya no era una mera inquietud intelectual, sino una crisis creciente del orden mundial. En ese momento, gran parte de Europa estaba ocupada por el ejército alemán y sus aliados, lo que hacía temer la consolidación de los regímenes autocráticos en la política occidental. De ahí que Arai subrayara el valor del contraste entre los principios liberales de Locke y, en sus propias palabras, “la realidad que en estos momentos le pone en crisis”.⁴

John Locke fue uno de los principales representantes del empirismo, doctrina filosófica que antepone la experiencia a la *gnosis*, en oposición a la postura racionalista. El

¹ “Votó la declaración de guerra y la suspensión de garantías individuales”, *Excelsior*, 30 de mayo de 1942: 1.

² En aquellos años prevalecía una política de exclusión y represión hacia la comunidad japonesa y sus descendientes. Desde una perspectiva nacionalista, lo japonés era concebido como “un peligro para México”, lo que generaba un clima de psicosis social alimentado por la construcción de un supuesto enemigo. Sergio Hernández Galindo, “La guerra interna contra los japoneses”, *Dimensión Antropológica*, vol. 43 (2008): 87-119; Carmen Morán Breña, “La historia negra de los japoneses en México y una petición de perdón”, *El País*, 8 de noviembre de 2020.

³ Desde 1941 Arai estuvo en dicha institución impartiendo clases en el posgrado en Urbanismo. En la planta docente también aparecen otros profesores como Hannes Meyer y José Luis Cuevas. Carlos Ríos Garza, “Los profesores de los primeros años de la ESIA”, *Esencia y Espacio*, núm. 6 (1998): 32-34.

⁴ Alberto Arai, “Actualidad. Locke, John. *Ensayo sobre el Gobierno Civil*. Trad. y prefacio de José Carner. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1941”, *Letras de México*, núm. 9 (1941): 104.

empirismo, además, se interesó por establecer reglas generales sobre la vida en común, el Estado y la sociedad, tomando como fundamento la ciencia de la naturaleza humana. En este sentido, en su *Ensayo sobre el Gobierno Civil*, Locke desarrolla los principios del liberalismo como ideal de Estado. Allí cuestiona la idea del poder divino de los reyes, y plantea en su lugar la monarquía constitucional y la separación de poderes: por un lado, un poder legislativo en manos de representantes elegidos por el pueblo; por el otro, un poder ejecutivo ejercido por el monarca.⁵

En otras palabras, la propuesta de Locke marca el inicio del movimiento liberal, cuyas repercusiones alcanzaron al mundo entero y a la historia del Occidente moderno. En sus investigaciones filosóficas, Locke indaga en el origen de los gobiernos y sostiene que el ser humano, en el estado de naturaleza, posee derechos naturales -la libertad y la propiedad-, valores que en Arai resultaban imprescindibles para la civilización.

Esto lleva a preguntar: ¿cuál era la realidad de Arai en medio de la crisis de su tiempo? o bien, ¿cómo relaciona su ensayo con su propia circunstancia? Según Arai, John Locke no era un filósofo recluido en un gabinete, sino “un hombre que vivió la vida política de su momento histórico”. La relación del filósofo con Lord Shaftesbury, su protector, lo condujo a la actividad política, pero también lo colocó en riesgo: como señala Arai, ambos padecieron “el destierro perseguido por la desconfianza de Jacobo”. No obstante, Locke regresó a Inglaterra para participar activamente en la Revolución de 1688, en defensa de la Constitución liberal promulgada ese mismo año.⁶ Así, la analogía de Arai no sólo busca subrayar la importancia de difundir la doctrina liberal en una época de crisis que parecía desmoronar sus fundamentos; también pretende establecer un paralelismo entre la condición de destierro de Locke y su propia situación. Al igual que el filósofo inglés, Arai se percibía como un individuo desplazado por un gobierno que desconfiaba de él y lo castigaba sin haber cometido un delito propiamente dicho, separándolo de sus funciones profesionales y sumiéndolo en un amargo aislamiento.

El impacto que le ocasionó el desprendimiento de su cátedra o cese de labores es un aspecto que no se menciona o alude de manera directa en sus escritos, tampoco existen fuentes que den testimonio de ello. Sin embargo, hay alusiones sutiles, que más que mostrar

⁵ John Locke, *Ensayo sobre el Gobierno Civil* (México: Fondo de Cultura Económica, 1941).

⁶ Arai, “Actualidad”, 104.

un resentimiento por parte de Arai, apuestan por revalorar el canon académico. Con cierto tono rebelde y disconforme, sugiere que para concebir el “espíritu viviente de la época” – propósito buscado desde su filosofía de los valores-, no será posible si permanece instituida “la beatería de la cultura”, amparada esta última en instituciones convencionales del saber, como eran las universidades e instituciones.⁷

En “Elogio del snobismo”, publicado en 1944, todavía durante su etapa de alejamiento voluntario, sostenía que la “escuela” -como recinto del saber- no podía reducirse únicamente al aula o al auditorio. El conocimiento, afirmaba, también surgía de los círculos intelectuales que se forman en la calle, en la cafetería o en el concierto. Es decir, de otros espacios incluso ajenos a la academia. Así pues, distinguía dos tipos de escuelas: “la universidad como institución de cultura y la universidad como vida de la cultura; la universidad como canon y sistema y la universidad como angustia y creación”. Esta separación dicotómica muestra una universidad académica que “enseña conocimientos acumulados en el pasado”, y otra, la universidad callejera que “forja conocimientos propios y de una amplia tradición cultural”.⁸

¿De dónde proviene esa necesidad de dividir el saber y el aprendizaje? ¿Cuál es su propósito? El contexto de enunciación remite a los años en que Arai residió fuera de la capital, establecido en Pachuca (Hidalgo) durante el período de crisis derivado de la guerra, en 1944. En su reflexión no sólo se advierte una crítica al ambiente académico, canon dominante de su tiempo y espacio en el que él mismo se había formado, sino también el reconocimiento de que existía una realidad más amplia y compleja: una realidad que generaba y enriquecía el conocimiento desde otros espacios y otros tipos de saberes. Arai sugiere así una forma distinta de aproximarse al conocimiento, una que no implica desprecio por la academia, sino una revaloración nacida desde la distancia que había tomado respecto a ella. Su postura apunta a que el aprendizaje no se agota en los recintos institucionales, sino que también se construye en ámbitos cotidianos, sociales y culturales que complementan y amplían la experiencia intelectual.

En la misma publicación, plantea una alegoría acerca de la complejidad del espíritu humano y por ende, de una época, bajo la forma de un diálogo interno: “la verdadera audacia,

⁷ Alberto Arai, “El elogio del snobismo”, *Letras de México*, núm. 24 (1944): 289.

⁸ Arai, “El elogio”, 290.

la verdadera aventura del espíritu humano [en alusión al Zeitgeist] es como un buscapiés [fuegos artificiales], caprichoso e iconoclasta, que asciende al cielo enroscando en mil formas su estela de fuego, en torno de un andamio regular, de una estructura estática, que no deja por eso de ser una torre de luz interminable e infinita”.⁹ Esta toma de conciencia de Arai, le hizo caer en cuenta que el espíritu humano se encuentra repleto de vericuetos y vicisitudes en su andar, pero no por ello deja de emanar brillo, en alusión a la razón, vehículo para el alcance de los valores o ideales de una época. De ahí que clamase por comprender y valorar “la conjunción viva de dos fuerzas que se necesitan entre sí porque se complementan, como son las que mana del aula de una escuela y la que nos llega de los círculos intelectuales de la calle, del café, del concierto”.¹⁰

El proceso que vivió Arai fuera de la capital, resultó ser un acaecimiento que le permitió irse abriendo más allá del canon académico, valorando el intercambio de saberes con un ambiente distinto a los círculos intelectuales, encaminado al reconocimiento del saber popular. En este lapso de recorrido exploratorio también se reafirma su apego a una visión del mundo, al menos dentro del campo de la filosofía. En 1942, publicó también en *Letras de México* “La metafísica de Heidegger”, en abierta oposición al pensamiento del autor, elaborando una crítica basada en lo que él consideraba como incongruencias del existencialismo heideggeriano. Con dicha crítica reafirmó su trayectoria sobre la senda del criticismo kantiano y no el existencialismo, siendo ésta última una corriente de moda, profesada por un amplia ala de filósofos del ambiente intelectual de aquellos días.¹¹

En paralelo a su labor intelectual se desarrolló en el ámbito profesional al interior del país. Entre 1940-1941, realizó labores para el Ayuntamiento de Veracruz (Veracruz), patria chica de su madre. Posteriormente, volvió a la capital para desempeñarse como arquitecto de la Oficina del Plano Regulador del Distrito Federal. Trabajó a la par en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA), del IPN, como Catedrático de Teoría Urbana y Urbanismo, labor que desempeñó hasta 1942.¹² Fue en ese entonces que, debido a la tensión existente del Gobierno federal hacia Japón, Arai fue obstaculizado y cesado de su

⁹ Arai, “El elogio”, 290.

¹⁰ Arai, “El elogio”, 290.

¹¹ Al respecto del análisis de dicho texto y del posicionamiento filosófico de Arai véase el Capítulo II de esta tesis.

¹² Prado de Arai, “Semblanza”.

cátedra, perdiendo también con ello posibilidades en el ambiente de la función pública federal.

Un ejemplo del cese o veto en la función pública fue la imposibilidad para participar en la campaña de planificación hospitalaria nacional que se dio desde 1942, en la que participaron algunos de sus colegas como Raúl Cacho y Enrique Yáñez. Fue hasta 1944 que tuvo un acercamiento con esta campaña y con el ambiente institucional y político, al concursar con un proyecto para el 1er. Hospital de Zona del Instituto Mexicano del Seguro Social, La Raza. Invitado por Ignacio García Téllez, entonces director general del IMSS, a petición de su amigo Vicente Lombardo Toledano, quien, junto con Aarón Sanz, había impulsado años atrás la ya disuelta UAS.¹³ Una amistad, la de Arai y Toledano, refrendada a partir de su lucha en pro de las ciudades y viviendas para los trabajadores.¹⁴

De la propuesta del proyecto de Arai, para el hospital La Raza, apenas y existen algunos bocetos y alzados del edificio, los cuales se sugieren como anteproyecto del modelo, sin propiamente existir planos, un estudio del sitio, así como la descripción del programa o concepción del edificio. La representación de la propuesta fue publicada en 1945, en el número 1 de la revista *Arquitectura y lo demás*.

¹³ Enrique De Anda, *Una mirada a la arquitectura mexicana del siglo XX (diez ensayos)* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005), 23.

¹⁴ La relación entre Arai y Lombardo Toledano no se limitó a su colaboración en la UAS. En 1939, Arai presentó el proyecto de los *Edificios Sociales* de la CTM, cuando Toledano fungía como secretario de dicha central obrera. Ese mismo año, Arai participó como delegado de la CTM, junto con Cacho y Guerrero, en el primer Congreso Nacional de Habitaciones Obreras. De este encuentro surgió el texto *Nuevo urbanismo*, una propuesta de “principios y métodos” para la creación de ciudades destinadas a los trabajadores, el cual fue publicado un año después en *Letras de México*, con una dedicatoria dirigida a Lombardo Toledano. Alberto Arai, Raúl Cacho y Enrique Guerrero, *Nuevo urbanismo* (México: Letras de México, 1940).

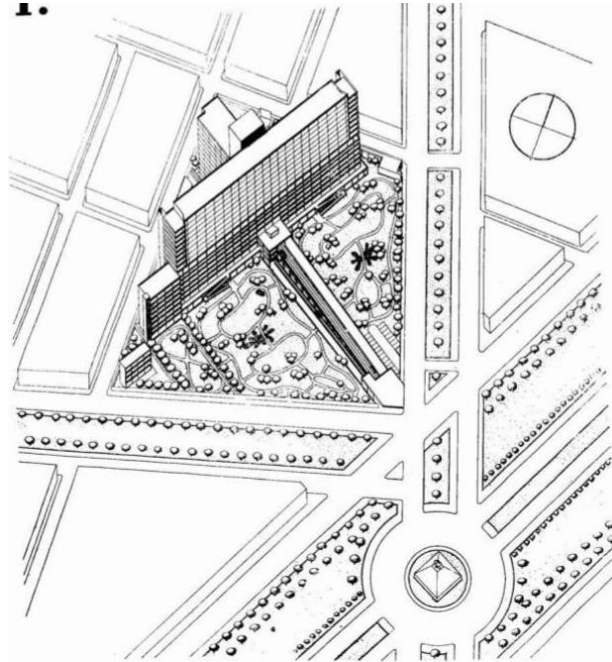


Imagen 18: Anteproyecto de Alberto Arai, Hospital de La Raza, tercer lugar. *Arquitectura y lo demás*, núm. 1 (1945): 56.



Imagen 19: Anteproyecto de Alberto Arai, Hospital de La Raza, tercer lugar. *Arquitectura y lo demás*, núm. 1 (1945): 54.

Aunque Arai únicamente obtuvo el tercer lugar en el concurso para el Hospital La Raza, esta experiencia le permitió comenzar a incorporarse al ambiente de la función pública. De manera discreta, participó en el Seminario de Estudios Hospitalarios (1943-1944), coordinado por Salvador Zubirán y José Villagrán.¹⁵ En sus escritos sobre arquitectura hospitalaria, Arai expresaba, casi en tono de proclama, la necesidad de impulsar un programa político-institucional en este campo. Advertía que su propósito era “llamar la atención a los fundadores, organizadores y constructores de estas instituciones públicas de beneficencia, para que fomenten los estudios e investigación [...] [con] la esperanza de una conquista más en la lucha contra los enemigos de la salud”. Con enunciados de esta naturaleza, Arai buscaba acercarse nuevamente al ámbito institucional o, al menos, abrirse un espacio dentro de su estructura.

En ese mismo año, volvió a la función pública, aunque al interior del país, siendo arquitecto residente en Pachuca, donde laboró para el Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas entre 1945 y 1946. Además, realizó obras de reconstrucción en el Palacio de Gobierno del estado de Hidalgo y la Escuela Normal.¹⁶ Posteriormente, de manera más activa y directa participó en el Plan Nacional de Escuelas, del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), perteneciente a la Secretaría de Educación Pública (SEP).¹⁷ Desde donde elaboró un anteproyecto de escuela secundaria para 600 alumnos, esta experiencia le sirvió para ser comisionado como jefe de zona en Chiapas, región en la que estuvo en funciones entre 1947 a 1950. Durante este período como jefe de zona, levantó jardines de niños y escuelas primarias.¹⁸

¹⁵ Este espacio se encontraba bajo los auspicios de la Secretaría de Salubridad y Asistencia Pública, dirigida entonces por Gustavo Baz. La colaboración entre médicos y arquitectos tenía como propósito encontrar soluciones a las problemáticas sanitarias desde la arquitectura, articulando así una política hospitalaria integral. José R. Álvarez Noguera, *Salud y Arquitectura en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Secretaría de Salud, 1998).

¹⁶ Prado de Arai, “Semblanza”, 2.

¹⁷ El CAPFCE surgió ante la carencia de infraestructura escolar en el México del gobierno de Ávila Camacho. Los estudios realizados desde 1942 por José Luis Cuevas en la Secretaría de Educación Pública, orientados a planificar el desarrollo escolar, sirvieron como antecedente directo de este ambicioso proyecto. Más tarde, el secretario de Educación, Jaime Torres Bodet, amplió su alcance al diversificar las iniciativas e incorporar capitales privados. La labor del CAPFCE como programa nacional representó una etapa decisiva en la construcción del México moderno, al tiempo que propició la participación de una nueva generación de arquitectos en un proyecto estatal de planeación y desarrollo de infraestructura educativa. Domingo García Ramos, *Planificación de edificios para la enseñanza* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1970).

¹⁸ Alberto Arai, “La construcción de escuelas en el estado de Chiapas”, *Construyamos Escuelas*, 15 de septiembre de 1947.

De su estancia en Chiapas se conserva un estudio de planificación que incluía un análisis detallado de los 112 municipios del estado, organizados jerárquicamente según el nivel de urgencia para atender la escasez de edificios escolares. Como parte de este trabajo elaboró el “Programa integral de escuelas del estado de Chiapas”, en el cual se registran datos sobre el número de habitantes, la población escolar, la infraestructura existente -escuelas y aulas-, así como las carencias detectadas. Este diagnóstico constituyó la base de su plan de acción, que se materializó en la construcción de escuelas en Pijijiapan, Mapastepec, Sayaló, Ixtapa y San Cristóbal de las Casas; en Tuxtla Gutiérrez, Tapachula y Cintalapa llevó a cabo la edificación de centros escolares.

El caso de Cintalapa fue publicado en la revista *Espacios*.¹⁹ Tanto el plano como la fachada del centro escolar, corresponden con los diseños del funcionalismo, en las imágenes se identifica el uso de dinteles y pilastras de concreto a manera de celosías para la atenuación de la luz y el clima de la zona, con un enfoque adaptativo al contexto de una zona cálida y húmeda.

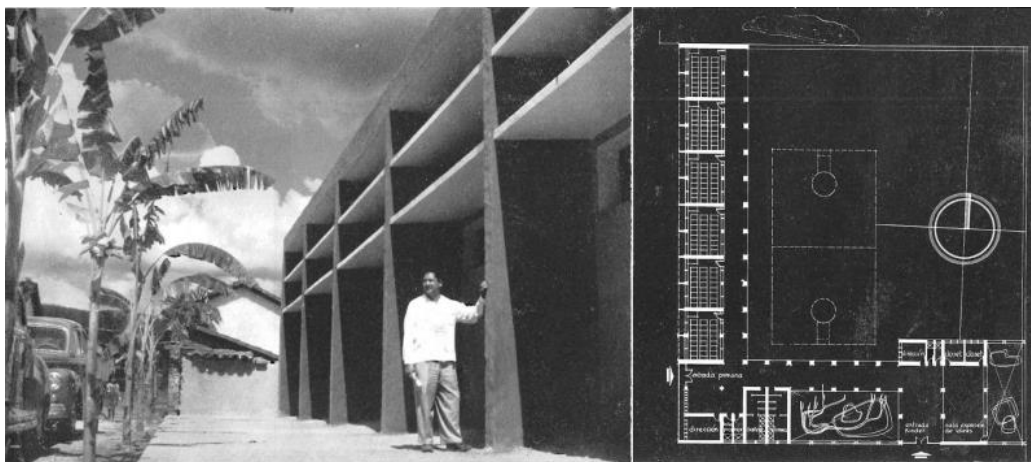


Imagen 20: Fachada y planta general del Centro escolar en Cintalapa, Chiapas (1947-1948). *Espacios*, núm. 7 (1951).

¹⁹ Alberto Arai, “Centro escolar en Cintalapa, Chiapas”, *Espacios*, núm. 7 (1951).

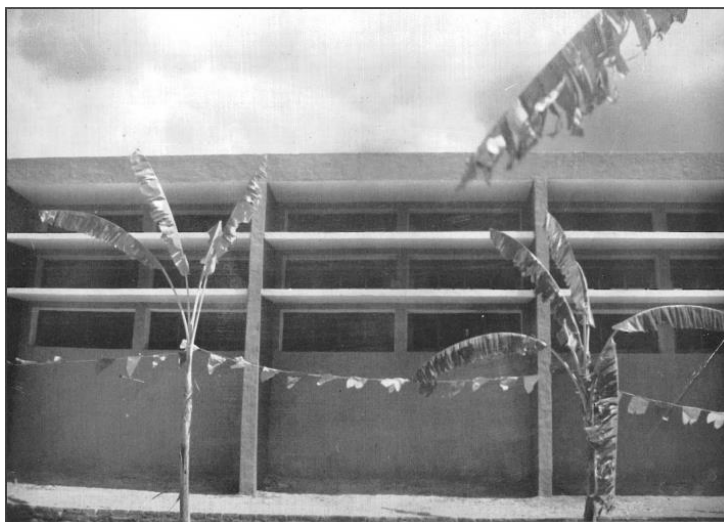


Imagen 21: Detalle exterior de la fachada del Centro escolar en Cintalapa, Chiapas (1947-1948). *Espacios*, núm. 7 (1951).

De su labor en Tuxtla Gutiérrez destaca un proyecto en particular: el aula tipo, un prototipo de “sistema de aula transversal” desmontable para 48 alumnos, con la posibilidad de ampliarse o desarmarse según las necesidades. En la revista *Construyamos Escuelas* se publicaron el corte, la planta y la fachada del proyecto. Aunque no existen indicios de que haya sido construido -pese a haber sido patentado-, este diseño constituye un antecedente directo de lo que más tarde derivaría en el aula Hidalgo, desarrollada durante la gestión de Pedro Ramírez Vázquez a mediados de los años cincuenta. Este último proyecto se caracterizó por la estandarización de elementos, la adaptación de las aulas a diversas orientaciones y el uso de materiales aparentes.²⁰

²⁰ “Número dedicado al CAPFCE. Escuelas primarias. Consideraciones técnicas”, *Arquitectura México*, núm. 63 (1958): 155.

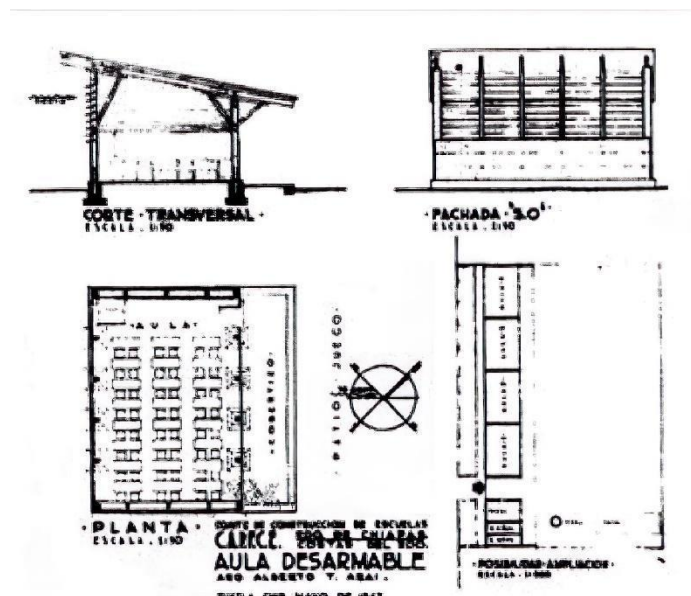


Imagen 22: Proyecto de aula desmontable. La construcción de escuelas en el estado de Chiapas. *Construyamos Escuelas* (1947).

Este sistema desmontable y adaptable, tanto la propuesta de Arai como aquellos implementados años después, significaron un acierto novedoso para la construcción de escuelas. La posibilidad de construir una escuela a partir de módulos hacía posible la participación directa de la propia comunidad en el proceso. Estos módulos se enviaban a las localidades acompañados de la “Cartilla de la escuela”, documento que orientaba y facilitaba su correcta instalación. Con la debida supervisión, las comunidades que recibían los materiales armaban los módulos, construían muros y techos con materiales locales como adobe, teja, ladrillo y piedra.

La idea de dotar de autonomía al habitante del campo o zona rural, mediante la toma de conciencia, recursos y puesta en práctica de su organización para el emprendimiento, mejoramiento, modificación y/o autoconstrucción “con sus propias manos y su propio cerebro”, fue un propósito que inquietó a Arai constantemente. Por ejemplo, ya en “El mejoramiento de la casa campesina” (1949), establecía la importancia de “dar unas nociones elementales sobre el tema con el fin de que el campesino vea por sí mismo” y así, deba “iniciarse hasta donde le sea posible en los conocimientos científicos y técnicos [para la construcción] reservados hoy en día por desgracia a las grandes ciudades”.²¹ De manera que con el acceso a distintos recursos pretendía instruir a los sujetos del campo en el ambiente de

²¹ Alberto Arai, “El mejoramiento de la casa campesina”, *Espacios*, núm. 3 (1949).

la técnica moderna. Incluso, intentando llevar la premisa a una política pública, bajo el argumento de que “hace falta preparar al público que va a usar y promover las construcciones arquitectónicas”.²²

La solución pragmática de Arai conjugaba las técnicas de los arquitectos modernos con los saberes locales y artesanales. En ese sentido, tanto su labor previa al interior del país como su trabajo con el CAPFCE significó un acercamiento a y un reconocimiento de otros tipos de saberes constructivos, y por ende, con otros Méxicos.²³ Lo que derivó en una novedosa faceta de su trayectoria profesional, debido a que sus preocupaciones por las problemáticas de vivienda, emanadas y proyectadas desde la UAS, o su pugna por una arquitectura más tecnificada, acorde con los preceptos del movimiento moderno, se trasladaron a otro plano. Ahora, se hallaban en un plano donde el valor y reconocimiento por el medio (espacio geográfico) cobraba un valor más preponderante e incluso, incorporable a la arquitectura, sin por ello dejar de lado el factor social.

No obstante, vale señalar que este fue un proceso complejo que Arai vivió y que se manifestó en su *corpus* intelectual, la arquitectura que estaba en contraparte con los preceptos modernos y alguna vez concibió con adjetivos como “primitiva”, “campesina” y “tradicional”, y causante de una “baja conciencia moral” que daba como resultado “el embrutecimiento de sus habitantes”, cobraba con el paso de los años un semblante distinto.²⁴ Con lo cual, su esquema o visión de arquitecto moderno formado en una tradición occidental, experimentó un encuentro con otros saberes, mismos que derribaron la idea de concebir la arquitectura contemporánea como un acto civilizatorio.

²² Alberto Arai, “Plan de acción en pro de la arquitectura”, *Arte*, mayo-junio de 1952.

²³ Este fenómeno fue compartido por otros jóvenes arquitectos modernos que, al ser comisionados a distintas regiones del país para construir escuelas u hospitales, tuvieron un contacto directo con los llamados “otros Méxicos”. Así, figuras como Pedro Ramírez Vázquez en Tabasco, Enrique del Moral en Guanajuato, Luis Rivadeneira en Veracruz, Juan Segura en Sinaloa y Domingo García Ramos en Campeche, encontraron en esas experiencias una fuente de aprendizaje y reflexión. Dicho encuentro resultó sumamente fructífero, no sólo para su desarrollo profesional como arquitectos, sino también para el propio proceso constructivo y modernizador del país.

²⁴ Al señalar las cualidades y defectos de la “casa campesina mexicana actual”, Arai emplea dichos términos para describir el estado de esa arquitectura, con el propósito de contribuir al mejoramiento de la habitación rural y, con ello, “llevar el progreso mediante el desarrollo de la conciencia moral e intelectual del hombre del campo”. Arai, “El mejoramiento”.

4.3 La transición de Arai hacia el regionalismo arquitectónico

La experiencia de Arai durante su estancia al interior del país le llevó a cuestionar algunos preceptos de la arquitectura moderna, a este cuestionamiento emanado de una valoración por el contexto geográfico y regional, que a su vez derivó en una forma de concebir la arquitectura y/o una forma de construir se le ha denominado *Regionalismo*. La propuesta de Arai en el marco de esta tendencia coincide plenamente con los preceptos que presenta en su obra teórica.²⁵

El Regionalismo, además de una corriente, es considerado como una “estrategia, herramienta, técnica, actitud, ideología y manera de pensar”²⁶ enfocada en resolver el antagonismo entre la arquitectura internacional, y aquella arquitectura que encuentra en lo regional las respuestas a los problemas específicos de cultura, entorno y economía, entre otros. En ese sentido, mientras a la arquitectura internacional se le reprocha ser un tipo de arquitectura impersonal –en palabras de Arai “inhumana”- y estandarizada, a la arquitectura regionalista se le percibe más cercana a la sensibilidad y creatividad, ofreciendo opciones constructivas para cada sitio. Su propuesta privilegia el uso de materiales locales, la adecuación al clima, las costumbres y posibilidades económicas de los usuarios.²⁷ A pesar de sus diversas manifestaciones, “es una teoría que apoya la resistencia a varias formas de estructuras hegemónicas que tienden a estandarizar para disminuir la diferenciación local”.²⁸

En algunas obras de Arai, como en “Caminos para una Arquitectura Mexicana” (1952), “Regionalismo y arquitectura” (1955) y “Regionalismo arquitectónico” (1955),²⁹ coexisten reflexiones que proclaman la superación del “cosmopolitismo monótono e indiferenciado” existente en las regiones,³⁰ refiriéndose a la homogeneidad resultante del

²⁵ Autores como Louise Noelle señalan que la propuesta de Arai alude a una forma de proto-regionalismo, es decir, que sus preceptos teóricos se anticipan a la consolidación de dicha tendencia en la arquitectura mexicana. Louise Noelle, “Introducción. *Regionalismo Ayer y Hoy*”, *Regionalismo Cuadernos de Arquitectura*, núm. 10 (2003): XII; Catherine Ettinger, “Alberto T. Arai, modernidad y arquitectura tradicional”, en *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos*, compilación de Elisa Drago Quaglia (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2019), 458.

²⁶ Vicente Canizaro, “The Promise of Regionalism”, en *Architectural Regionalism. Collected writings on place, identity, modernity and tradition* (New York: Princeton Architectural Press, 2007).

²⁷ Noelle, “Introducción”; Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna* (España: Gustavo Gili, 2002).

²⁸ Canizaro, “The Promise”.

²⁹ Alberto Arai, “Regionalismo y arquitectura”, *Arte Vivo Mexicano*, julio de 1955; Arai, “Regionalismo arquitectónico”, 25.

³⁰ Arai, “Caminos”, 47.

estilo internacional impuesto por los ideales modernistas, así como a la incapacidad de los propulsores de dicho estilo para reconocer la diversidad regional. En ese sentido, Arai invita a reconocer el valor de lo local en su diversidad nacional, y a que la idiosincrasia de cada pueblo mexicano se refleje en su arquitectura.³¹ Por lo tanto, considero que se reafirma su inclinación hacia una tendencia regionalista, sustentada principalmente en la valoración de la arquitectura tradicional y de las construcciones levantadas a partir de los factores locales, capaces de resistir los procesos de homogeneización. Este enfoque -“capaz de superar el cosmopolitismo monótono”- destaca, en particular, aquella arquitectura desarrollada en un entorno profundamente mexicano, en diálogo con las múltiples expresiones regionales del país.³²

La forma en la cual Arai desarrolla un pensamiento regionalista es por dos vías, una es la perspectiva empírica, o sea la experiencia, y otra es por medio de la razón, mismas que se comprenden desde el marco de su doble formación como arquitecto y como filósofo. Por un lado, la experiencia obtenida de su labor como arquitecto en distintas regiones del país y en determinadas comisiones, como la del CAPFCE, le brindó la posibilidad no sólo de identificar los otros tipos de saberes arquitectónicos, sino también de tomar conciencia como arquitecto moderno ante aquellas resoluciones y formas de construir acordes a factores como la geografía, el clima, el paisaje, los materiales, etc., al grado incluso de cuestionar la labor de dicha profesión.

Otra vía fue la razón, o el razonamiento como método filosófico. Es decir, la organización de ideas, nociones y conceptos, así como la articulación entre éstos. Dichas operaciones mentales le sirvieron para reflexionar, desde la filosofía de la cultura, acerca de la concepción de la arquitectura como un objeto de producción cultural, asimismo, le brindó un acercamiento a la comprensión de la relación entre el sujeto, el medio (espacio-lugar) y el objeto (arquitectónico), reflexiones que coadyuvaron a dilucidar y teorizar sobre la idea del regionalismo como factor preponderante en la arquitectura, pero ¿cómo se produjo este proceso?

³¹ Alberto Arai, “Jacales contra rascacielos”, *Excélsior*, 27 de octubre de 1957.

³² Arai, “Caminos”, 47.

El ejercicio filosófico de Arai parte de lo cognoscente, o sea, la facultad de conocer,³³ advirtiendo que la realidad -manifestada a través de fenómenos- se concibe en la relación entre sujeto y objeto. El sujeto se vincula con el objeto (el medio ambiente) mediante un acto sensorial o racional que genera la percepción y, a su vez, la conciencia en el propio sujeto. En este sentido, la manera en que sitúa a la arquitectura -desde la filosofía de la cultura- consiste en identificarla precisamente como un objeto, mientras que al sujeto se le asigna el papel de productor, espectador, habitante y/o usuario del objeto arquitectónico.

La obra arquitectónica es concebida por Arai como una producción cultural, es decir, un objeto hecho por el hombre y al servicio del hombre, y por ende un objeto humano.³⁴ El sujeto es el ser consciente de dichos objetos, y se relaciona con ellos mediante sus sentidos, siendo en ocasiones el productor de dichos objetos arquitectónicos. La manera en que el sujeto-habitante se relaciona con el sitio o espacio arquitectónico que ocupa se realiza mediante una operación que Arai denomina “adaptación”. En ella tiene lugar un pacto recíproco, una relación de alianza entre la figura humana y su contrafigura envolvente -la habitación, la casa o el espacio arquitectónico-. Esta operación también implica un acto de domesticación, en el que el habitante ajusta, apropia y modela el recinto arquitectónico a sus necesidades y modos de vida.³⁵

Con este esquema de la relación sujeto-objeto, Arai estableció un parámetro para la concepción del desarrollo del alma humana, la cual depende en gran medida del grado de conciencia o autoubicación del sujeto en relación con su medio, y a su vez es un equivalente a su grado de civilización.³⁶ Es decir, a partir de la relación sujeto-medio es posible identificar el nivel de conciencia del sujeto en el marco de un proceso del desarrollo humano.³⁷ Con este

³³ Con esto me refiero a la gnoseología, rama de la filosofía que reflexiona sobre el conocimiento y las formas en que el ser humano se apropia de él. En este sentido, la concepción que Arai tiene del regionalismo arquitectónico se vincula estrechamente con ese ejercicio cognoscitivo, en el que un sujeto (el individuo) se relaciona con un objeto (el medio ambiente, los materiales, los recursos o las técnicas constructivas).

³⁴ En sintonía con el existencialismo de Heidegger y Ortega y Gasset, Arai sostiene que el hombre no existe como una entidad pura, sino que su ser se define en relación con sus obras y producciones culturales. En ellas se refleja y se constituye, pues al producir cultura, el hombre no sólo transforma su entorno, sino que se transforma a sí mismo. Arai, “Regionalismo”, 24-25; Arai, “La dualidad”, 97-98.

³⁵ Arai, *La raíz*, 22.

³⁶ Arai, “Regionalismo”, 24-25.

³⁷ Esta idea, antes que un método, Arai la retoma de Oswald Spengler, quien en su ensayo *El hombre y la técnica* analiza cómo, a través de la técnica, el ser humano manipula y transforma su entorno, adaptándose al medio mismo. Sin embargo, de manera paradójica, esa fuerza creadora —producto de la cultura— no sólo modifica el medio, sino que también incide sobre la propia cultura y, en consecuencia, sobre el individuo, del mismo modo que ocurre con la moral, la estética y otras manifestaciones del espíritu humano. Para Spengler,

método, Arai “ubica” el nivel de cultura de los individuos y/o pueblos y a su vez obtiene un índice de progreso basado en la toma de conciencia. Este método está presente en el *corpus* de pensamiento de Arai en las dos décadas de su producción intelectual (1937-1959). Sin embargo, añade algunos matices y toma distintas directrices según sea el caso. Pero la idea principal, la relación sujeto-objeto produce un grado de conciencia, con lo cual se vale Arai para jerarquizar a partir de “niveles culturales”, con base en el grado de conciencia que los sujetos tienen con el objeto, que bien puede ser el medio por el que se rodea (ya sea natural, artificial, arquitectónico, etc.) o las producciones culturales (la técnica, la moral, las leyes, la estética, el arte, la arquitectura, etcétera).

Ejemplo temprano de este ejercicio es una simplificación que realiza entre la relación histórica del ser humano con la técnica, pues por un lado, la técnica es un objeto cultural, y por otro, significa el modo en el cual el sujeto se adapta al medio.³⁸ En “La Nueva Arquitectura y la Técnica” sitúa al sujeto (ser humano) en dos niveles, esto según la evolución e implementación que ha hecho de la técnica: el sujeto viejo y sujeto nuevo, el primero generador de la técnica primitiva y el segundo artífice de la técnica moderna.³⁹ Posteriormente, lleva este ejercicio al terreno de la arquitectura, situando al primer sujeto como el emulador del arte en pro de la belleza, y al segundo como un recurrente a la técnica moderna en pro de la utilidad arquitectónica.⁴⁰ De esta manera diferencia al arquitecto academicista del arquitecto moderno, asumiendo el nivel de uno sobre el otro.

Una década después, durante su expedición a Bonampak en 1949, Arai retoma el ejercicio, aunque con ciertos matices. El propósito ya no es medir el grado de avance artificioso del ser humano, sino situar el alma de los antiguos mayas -o su voluntad artística- dentro de un esquema de progreso, tomando como base su producción cultural. A partir de ello, busca obtener una aproximación a la estética de dicho pueblo. Para esta operación clasificatoria, recurre a los datos recopilados durante la mencionada expedición, donde analiza el grado de desarrollo humano del pueblo maya a partir de su relación de adaptación

lo que verdaderamente se transforma con el curso de la historia no son los utensilios, sino el hombre mismo. Por ello, sostiene que para conocer al hombre es necesario partir del alma que lo anima. Spengler, *El hombre*, 40.

³⁸ Ortega y Gasset, *Meditación*, 56.

³⁹ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 157-159.

⁴⁰ Arai, “La Nueva Arquitectura”, 155.

a los fenómenos naturales, es decir, a través de su producción técnica. Según Arai, en esta relación adaptativa se genera un dualismo de tensión, del cual emerge la voluntad artística.

En un ejercicio esquemático, sugiere una escala sobre la conciencia a partir de tres categorías de sociedades, las cuales son consideradas desde sus respectivas mentalidades: “la sociedad primitiva, la sociedad cultural y la sociedad civilizada”. En Arai, el alma de la sociedad primitiva responde a una inquietud de terror instintivo por lo desconocido, la práctica de una religión rudimentaria y la magia de la hechicería para combatirlo, donde el mito pervive como símbolo integrador. Por su parte, la sociedad cultural edifica nuevos pensamientos sobre la sociedad primitiva, siendo los baluartes de dicho conocimiento una clase dirigente, que contiene conocimientos precientíficos, premorales y preartísticos. No obstante, en dicha sociedad pervive la combinación de lo primitivo con lo civilizado. Mientras que la sociedad civilizada ha obtenido su evolución final, el estado de civilización pura, desprendida de sus valores culturales anteriores para tener disposición de atención hacia lo racional y experimental, siendo así parte de una nueva voluntad de poder.⁴¹

A partir de este ejercicio de graduación, ubica el alma de los antiguos mayas en una escala entre el alma primitiva y el espíritu civilizado, equilibrio que ha prevalecido de forma simultánea, a partir de “la sensación del eterno presente del hombre primitivo y la curiosidad científica e indagadora del hombre cultural”.⁴² Unos años después, el planteamiento lo lleva más lejos, al permitirse configurar esquemas mentales, ya no para explicar el alma de un pueblo o diferenciar al sujeto del pasado con el moderno, sino para explicar y solucionar problemáticas arquitectónicas de su tiempo. Intenta así, comprender la relación existente entre la cultura de determinado pueblo o grupo social con su arquitectura. En Arai, existe la premisa de que a partir de la arquitectura es posible identificar el nivel cultural del pueblo que la produce. En otras palabras, asume que a partir de ciertos rasgos culturales emanados de un objeto arquitectónico es posible situar el grado de conciencia o desarrollo cultural del pueblo o sociedad que la produjo.

Ejemplo de este último punto es “Conocerse para mejorarse” (1956), texto sobre la vivienda popular donde nuevamente estructura una propuesta teórica basada en una valoración a partir de la dualidad habitante-habitación, que equivale a la relación entre el

⁴¹ Arai, *La arquitectura*, 28-31.

⁴² Arai, *La arquitectura*, 32.

hombre y su medio. Ello con el propósito de establecer una jerarquía de los habitantes según el grado de cultura de estos en cuanto a la capacidad del uso de la habitación:

Si al habitante le damos un grado de valor, diremos que puede haber un habitante bueno y otro malo; si a la habitación le conferimos los mismos grados de valor, podremos afirmar que es posible pensar en una habitación buena y otra mala. Si ahora combinamos estos cuatro términos ya valorados, teóricamente resultarán cuatro casos principales de habitabilidad: 1° Mala habitación y mal habitante; 2° Buena habitación y buen habitante; 3° Mala habitación y buen habitante, y 4° Buena habitación y mal habitante.

Con estas proposiciones explora teóricamente las circunstancias de movilidad del sujeto, “introduciendo los estados psíquicos de conformidad e inconformidad con relación al medio ambiente que lo rodea”. Cuando un sujeto está conforme con su medio, se producen los dos primeros casos de esquemas: una habitación mala conteniendo a un habitante también malo, y una habitación buena conteniendo a un habitante también bueno. Pero cuando el sujeto está inconforme con su medio, entonces se dan los últimos esquemas señalados: una habitación mala relacionada con un habitante bueno, y una habitación buena con un habitante malo.



Ilustración 23: Portada de “Conocerse para mejorarse”. *Espacios*, núm. 29 (1956).

A pesar de lo prejuiciosos que pudieran parecer, en Arai, la utilización de dichos adjetivos “no significan calificaciones de hechos morales o inmorales; no se refieren a actos que debe castigarse o premiarse”, más bien, indican según él, el grado menor o mayor, de desarrollo de un sujeto dado con relación a un objeto arquitectónico determinado, “juzgados a partir de un nivel cultural tomado como base y que en nuestro caso es el más representativo de nuestra época”.⁴³ Con dicho esquema, Arai intenta demostrar, al menos teóricamente, que el sujeto y el objeto (medio-habitación) “son entidades evolutivas, dinámicas y susceptibles de progreso”. Y tal avance es en el caso del sujeto, un avance del habitante; y en el caso del objeto, se trata de un avance de la habitación:

Así, situándonos en nuestra realidad social y juzgándola desde un nivel cultural como es el de la civilización moderna en su estado más desarrollado, es posible decir que un hombre inculto, analfabeto, sin ocupación definida, irresponsable, vicioso y desnutrido, etc. Es un mal sujeto, es casi un infrahombre; del mismo modo que una vivienda que sea insegura, antihigiénica, incómoda y fea es una pocilga inhabitable, indigna de ser ocupada por seres humanos.⁴⁴

A primera vista el tono y manejo de adjetivos resultan prejuiciosos y hasta cierto punto clasistas, moralizantes y enunciados desde nociones occidentales: “civilización moderna” como el estadio más desarrollado, “males” a erradicar tanto en una vivienda como en un sujeto. Recordemos pues, que debido a su formación como arquitecto moderno, se ampara en un discurso de higiene y habitabilidad. No obstante, Arai percibe más el ejemplo como un esquema silogístico, señalando de manera optimista que “así como puede imperar lo negativo mantenido en un bajo nivel cultural tanto al habitante como a la habitación”, también es posible “el mejoramiento humano y material al pensar que los diversos grados de desarrollo o evolución no son más que momentos transitorios, estadios momentáneos en perpetua ascensión”.⁴⁵

¿Qué nos dice este tipo de ejercicios sobre el pensamiento de Arai? Más allá del propósito que tuvo con cada operación mental, un punto nodal sobre su pensamiento es que reflejan la manera en la que piensa y discurre las producciones culturales. Por un lado, denotan su visión lineal del tiempo, así como la amplia empatía que tiene en la idea de

⁴³ Arai, “Conocerse”.

⁴⁴ Arai, “Conocerse”.

⁴⁵ Arai, “Conocerse”.

progreso, como motor de la civilización, pues en Arai, el cambio perpetuo conlleva desarrollo. Asumiendo que, “la historia no es más que un laboratorio en donde se ensayan las nuevas cosas, buenas y malas, que se les ocurren a los hombres”.⁴⁶ Así, a mayor avance del tiempo, el atraso se enmienda, lo moderno se presenta como superior a lo que antecede. Aspecto presente al ubicar al ser humano, desde una perspectiva histórica, en una escala de “primitivo” a “moderno”.⁴⁷

Asimismo, el pensamiento de Arai se inclina por concebir la cultura de un grupo social y/o sujeto en términos de una estratificación o jerarquización cultural, esto a partir de sus producciones culturales, como es el caso de la arquitectura. Asume que el grado de civilización de los sujetos y de su alma depende en gran medida de su relación con el objeto arquitectónico. De ahí que defiende la existencia de culturas superiores e inferiores, y sea posible una jerarquización a partir de “niveles culturales” y grados de desarrollo.⁴⁸

Los ejercicios esquemáticos antes presentados, al situarlos en el plano de la percepción que Arai tuvo hacia la arquitectura, demuestran su temprana noción como arquitecto moderno, quién desde un horizonte occidentalizado estima teóricamente, a partir de la noción de valores a aquella arquitectura digna y superior de la otra arquitectura indigna, creando así una dicotomía. Un caso de ello es la arquitectura moderna *versus* la arquitectura rural. En Arai, mientras que la arquitectura moderna tiene la capacidad de mejorar la vida humana, la otra arquitectura, popular y/o tradicional, puede incluso llegar a ser causante de males como “enfermedades, bajo rendimiento del trabajo, baja conciencia moral y embrutecimiento de sus habitantes”.⁴⁹

Un ejemplo donde se asienta la visión de una arquitectura moderna como reparadora de males y la arquitectura popular o tradicional como engendradora de estos, es sus años de labor al interior del país, en “El mejoramiento de la casa campesina” (1949), publicación en la que además de idear un proyecto genérico de casa campesina para clima tropical y/o templado, sugiere algunas “nociones generales” con el propósito del mejoramiento de la

⁴⁶ Arai, “Caminos”, 4.

⁴⁷ Arai, *La arquitectura*, 25.

⁴⁸ Esta última premisa la retoma de Catherine Ettinger; no obstante, es importante precisar que la autora no aborda la dimensión de la relación dual entre sujeto y medio, ni rastrea el origen de estas ideas dentro del *corpus* intelectual de Arai. Su análisis se centra en la tensión entre lo moderno y lo tradicional, a partir del estudio tipológico de la vivienda en las propuestas del arquitecto. Ettinger, “Alberto T. Arai”, 439-464.

⁴⁹ Arai, “El mejoramiento”.

vivienda campesina y de sus habitantes, considerando la introducción de la técnica moderna. En vista de las potenciales dificultades procedimentales (el encarecimiento, la lejanía geográfica, etc.), aboga por un desarrollo de la conciencia moral e intelectual del campesino hasta que éste demande al Estado las condiciones pertinentes para su desarrollo, o bien éste emprenda la tarea de modificar su casa por sí mismo. A pesar de la buena intención, el escrito raya en cierto tono despectivo hacia un grupo social y en un paternalismo que promueve la autogestión:

El campesino habita en el jacal que conocemos por costumbre de siglos sin darse cuenta de sus defectos como mora, ni tampoco de sus ventajas. El propósito de este folleto es dar unas nociones elementales sobre tal tema con el fin de que el campesino vea por sí mismo, extirpado desde luego el vicio inveterado de inventar falsos problemas de los cuales el pueblo no sabe nada, y pueda orientarse sin necesidad de protección ajena entre lo que conviene y le perjudica. La meta es, en este caso concreto, lograr que él mismo emprenda la tarea de modificar la casa de su familia con sus propias manos y su propio cerebro.⁵⁰

La idea de educar al campesino y brindar “nociones elementales”, con el objetivo de que este modifique su propia casa, evidencia la imposición de Arai como arquitecto moderno hacia el habitante, y de su parcial incapacidad para reconocer la tradición y el valor de lo regional. Aunque necesariamente no es un signo de insensibilidad, por el contrario, es muestra de su apego por llevar una mejoría a aquellos grupos sociales: “¿Qué acaso la choza del indio tarahumara y la champa del lacandón no son obras arquitectónicas producto de la habilidad del hombre como tales susceptibles de ser mejorada? ¿Qué el campesino perdido en su milpa o atareado en el monte cuidando su ganado, no es humano y, como tal, no tiene derecho a una vida mejor?”⁵¹

⁵⁰ Arai, “El mejoramiento”.

⁵¹ Alberto Arai, “IV-Jacales contra rascacielos”, *Excélsior*, 17 de noviembre de 1957.

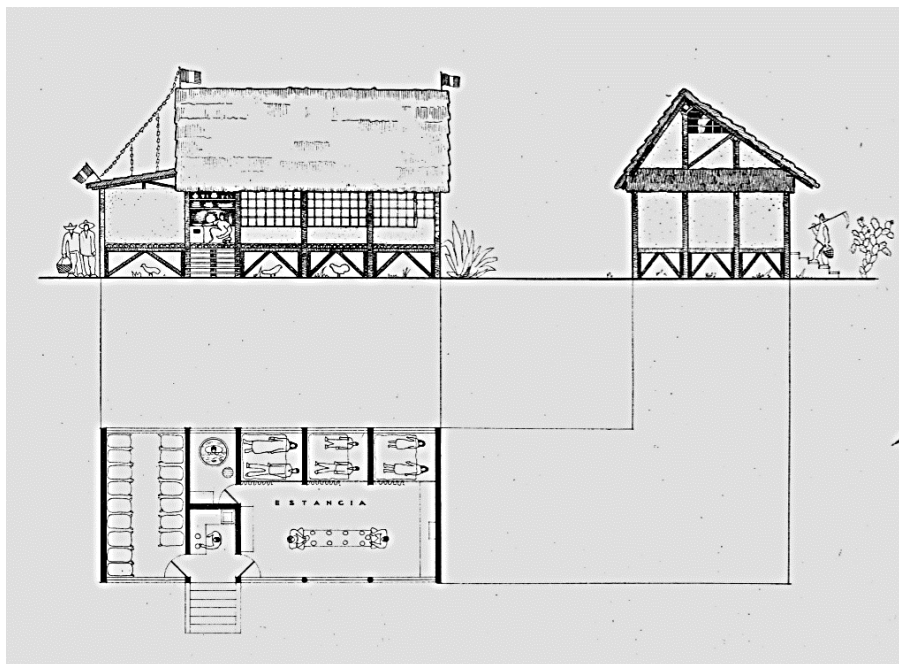


Imagen 24: Esbozo de pre-proyecto de la casa campesina. Alberto Arai, “El mejoramiento de la casa campesina”. *Espacios*, núm. 3 (1949).

A pesar de la concepción de atraso que Arai tiene sobre la tipología de la casa campesina, reconoce algunas ventajas sobre aquel tipo de construcción, en particular “el uso de materiales regionales, ya fuese para clima tropical, cálido o templado, lo que permite enriquecer la construcción sin gran costo para sus propios habitantes, ayudados muchas veces por los vecinos”.⁵² Si bien, no da crédito –aún- a aspectos como el ingenio de aquellos constructores anónimos, la posible utilidad, función o belleza del jacal y la integración con el paisaje, existe un reconocimiento por parte de Arai a ciertos aspectos característicos del regionalismo, como son los materiales utilizados y la construcción desde lo comunitario. De la misma manera, el proyecto genérico de la casa campesina que propone en “El mejoramiento de la casa campesina,” no aborda una tradición constructiva ni se centra en una región en particular, sino que parte en general de una casa para un clima tropical o templado, adaptable a situaciones geográficas, y acorde a determinados materiales según la localidad, siendo este aspecto lo más provechoso de la propuesta:

En términos globales que la casa tropical conserva, como la actual, los muros de ramas o carrizos entretnejidos recubiertos de barro, o de tablas, y la techumbre de zacate o palma en manojos colocados sobre la trama de rama armarradas [sic] a la estructura, unos a continuación de otros y encimandose las hileras superiores con respecto a las inferiores, para que se escurra fácilmente el agua pluvial. Igualmente,

⁵² Arai, “IV-Jacales”.

la casa proyectada para el clima templado conserva, por su parte, los muros de adobe juntados con lodo o hechos de troncos gruesos encimados horizontalmente unos sobre otros, y la techumbre de tejamanil, zacate, palma, teca o pencas de maguey. De este modo la distribución y la construcción común y básica adquiere modalidades distintas según el sello inconfundible que le impriman las distintas regiones climatológicas.⁵³

Otro aspecto interesante es que el diseño de la casa campesina de Arai, no se centra en las costumbres de sus habitantes, sino que establece una distribución más apegada a las nociones de la arquitectura moderna, basada en evitar los defectos o males de este tipo de habitación. Con un espacio para bodega, corral o pesebre, taller, cocina, habitaciones propias para los padres y separadas para los hijos según el sexo, baños, servicio. Todo ello para almacenar, criar animales domésticos, evitar cocinar en la misma habitación carente de ventanas, así como evitar la promiscuidad entre padres e hijos de ambos sexos.⁵⁴ El planteamiento del proyecto en general, no sugiere un apego a las costumbres, por ende, considero que impone una distribución al habitante, asimismo, comprende en algunos casos, como la separación de habitaciones, una perspectiva moralista.

No obstante, la propuesta le valió la aprobación y el elogio de la comunidad artística e intelectual, como fue el caso de Diego Rivera, quien reconocía haber encontrado “el principio de una resolución de un inmenso problema para millones de habitantes de México”. Asimismo, consentía el empleo de los materiales del lugar, pues eran de bajo costo y de mayor eficiencia por estar adaptados al clima y paisaje, sin destruir “el carácter de la casa tradicional”, agregando los aditamentos “para una vida decente e higiénica”.⁵⁵

⁵³ Arai, “El mejoramiento”.

⁵⁴ Arai, “El mejoramiento”.

⁵⁵ Diego Rivera, “La huella de la historia y la geografía en la arquitectura mexicana”, en *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai*, compilación de Martha Olivares Correa (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014), 266.



Imagen 25: Izquierda: tipo casa rural en la cuenca del río Papaloapan, Veracruz. “Homenaje de *Mujeres* al Arq. Alberto T. Arai”, *Mujeres*, núm. 310 (1976): 30.

Imagen 26: Derecha: proyecto genérico de vivienda, presentada en “El mejoramiento de la casa campesina” (1949).

Esta noción de “modernidad heroica”, característica del arquitecto moderno y presente en el *corpus* intelectual de Arai, se transforma progresivamente con el paso del tiempo. En ese proceso, sus reflexiones y su forma de teorizar se vuelven más abiertas y menos rígidas, lo que repercute en la revisión de sus primeros planteamientos. Así, la idea de niveles culturales -antes concebida de manera más estricta- se flexibiliza conforme avanza su pensamiento. Y, como es habitual en su obra, incorpora la dialéctica para conciliar esos cambios y producir una síntesis que alimenta la formulación de sus nuevas propuestas. En “Regionalismo arquitectónico”, nuevamente ofrece un esquema de categorización basado en la relación del sujeto con el medio, que deriva en su grado de conciencia. La manera en la que resuelve dicho esquema es a partir de la categorización de grupos sociales o colectividades, nuevamente basado en niveles culturales a los cuales él denomina etapas.

Esta categorización se presenta en niveles jerárquicos: 1) inconsciencia, siendo aquellas colectividades que viven reunidos con sus medios, sin distinguir al sujeto del objeto (un ejemplo citado por Arai es el campo, es decir, la vida rural, alejada de la técnica y por ende del progreso); 2) conciencia defensiva inmadura y egoísta, ejemplificada en sociedades cuyos sujetos se han divorciado de sus ámbitos (el caso citado son las grandes ciudades, de tipo moderno-cosmopolita, cuya presencia contrasta radicalmente con el ámbito que las circunda); y 3) ideal de conciencia cultural humana, compuesta por conglomerados que han superado a los grupos anteriores, conscientes de que el individuo pertenece al medio y

viceversa. Conciben al ser humano como un sujeto en estrecha armonía con los objetos que le pertenecen y que conforman su entorno. Arai representa esta idea a través de una minoría “avanzada”, situada entre los campesinos vinculados a formas rudimentarias de vida y los técnicos formados en la ciencia y la investigación especializada. Ante esta disparidad, no encuentra otra salida que intentar promediar dos visiones aparentemente antagónicas. De este modo, busca articular un punto de conciliación que permita comprender la complejidad cultural y técnica del sujeto moderno.⁵⁶

Dicho lo anterior, el regionalismo pertenece a aquella tercera etapa donde los individuos armonizan con su medio, son conscientes cultural y socialmente de ello y se sustentan en el promedio entre sus dos posturas precedentes.⁵⁷ Nuevamente, se tiene aquí la visión dialéctica y conciliatoria de Arai, donde se plantea una postura o síntesis, emanada de dos propuestas previas en diálogo. Del debate entre la “inconsciencia” y “conciencia inmadura” emerge el ideal de conciencia cultural humana.

Pareciera que, del mismo modo en que Arai formuló su última propuesta teórica sobre los niveles culturales, él mismo fue atravesando esas etapas y ubicándose gradualmente en la más elevada desde su práctica profesional. Al recorrer el interior del país pudo observar otras formas de construir y, lejos de rechazarlas o pretender imponerse sobre ellas, comenzó a reconocer su valor intrínseco. Ello derivó en una apreciación genuina por arquitecturas surgidas de experiencias colectivas y tradiciones locales, sustentadas en saberes populares y anónimos. Al reconocer y valorar estas expresiones constructivas, estimo que Arai alcanzó el ideal de conciencia humana que él mismo había colocado en la cúspide de su escala de niveles culturales.

El reflejo de esta nueva conciencia en su *corpus* intelectual se hizo patente dos años después, en 1957, en el marco de una serie de sesiones celebradas en la SAM, bajo el título “La vitalidad de la arquitectura mexicana”. Arai expuso, a manera de charla y con el propósito de provocar el diálogo entre sus colegas, algunos pensamientos que después fueron publicados en siete entregas en el periódico *Excélsior*, “por haber sido considerado de alto interés para los lectores”. Le tituló a dicha publicación “Jacales contra rascacielos”.⁵⁸

⁵⁶ Arai, “Regionalismo”, 25.

⁵⁷ Arai, “Regionalismo”, 25.

⁵⁸ Arai, “IV-Jacales”.

En ésta última, reconoce y valora la geografía y la idiosincrasia local en el quehacer arquitectónico tradicional, tomando como referente el jacal, reconociendo que incluso éste es una “lección de geografía e historia”. Al puntualizar que “no obstante su primitivismo, nuestro jacal también posee sus valores plásticos”. Siendo absurdo juzgar, desde un punto de vista estético, a estas construcciones rudimentarias “comparadas con los grandes cristales aparadores que ornán las fachadas de los modernos edificios comerciales de las grandes urbes”. La comparación en Arai no vale, pues la belleza (que es un valor cultural) de un objeto arquitectónico debe emanar no sólo de las relaciones sensibles de sus partes constituyentes, “sino también de las conexiones que se establecen entre el mismo objeto y el ámbito en donde él está contenido”.⁵⁹

Con esta última premisa, Arai incluye la variable del factor geográfico y paisajístico en la constitución de la obra arquitectónica, pues la experiencia que pudieran aportar al habitante o espectador trascendía el mero uso, llevado incluso a una sensibilidad estética distinta. Esto lo estima desde la arquitectura tradicional a partir del jacal, considerando que siendo éste una “insignificante choza levantada con troncos y lianas, con lodo y bajareque, con carrizos y hoja de palma trenzada”, una demostración de que “la obra del hombre forma parte aquí de la obra de la naturaleza [...] tal presencia visual, eminentemente paisajística, constituye la forma, la exterioridad, la espacialidad de este arte”.⁶⁰ Dos años antes, Diego Rivera elogió este tipo de construcción tradicional, no sólo por el uso de materiales de la región, sino porque su diseño guardaba un tipo de sabiduría en su hechura, si bien resultaba indignante para algunos arquitectos modernos. Y es que, en su diseño, el jacal solía tener solamente una puerta, “porque durante el día, el hombre vive gozando del paisaje, gozando de la geometría. Todavía hoy el indio sabe lo que vale el paisaje”.

Si bien, unos años antes, Arai había tenido oportunidad de ahondar teóricamente tanto en la cuestión del paisaje como en el factor regional con relación a la obra arquitectónica, y de materializarlo a partir los Frontones de Ciudad Universitaria (1952), en este punto de su trayectoria intelectual, el interés versaba por probar la fuerza que contiene la diversidad arquitectónica, abandonando la idea de una arquitectura inferior y otra superior. La discusión la lleva ahora a tratar las arquitecturas que se producen en el campo y ciudad, sin ser las

⁵⁹ Alberto Arai, “V-Jacales contra rascacielos”, *Excélsior*, 24 de noviembre de 1957.

⁶⁰ Alberto Arai, “VI-Jacales contra rascacielos”, *Excélsior*, 8 de diciembre de 1957.

primeras inferiores a las segundas. Esta nueva discusión casi al final de su vida si no rompe con la idea de culturas superiores e inferiores basado en un nivel cultural, al menos sí rompe con el paradigma de que la ciudad es el estandarte del progreso, anunciando un cambio que muchos de los arquitectos de su época habrían de concebir posteriormente.

4.4 La propuesta regional-cosmopolita de Arai

Como he señalado, la propuesta de regionalismo arquitectónico de Arai surge de su experiencia en diversas regiones del país durante la década de los cuarenta, especialmente en la construcción de escuelas en Chiapas y en su proyecto de vivienda campesina en el río Papaloapan. Estas experiencias no sólo alimentaron su producción teórica, sino que también complejizaron progresivamente su pensamiento mientras su obra construida adquiría una orientación más definida. Para mediados de los cincuenta, Arai se reconocía ya como partidario del regionalismo, aunque sin renunciar a los principios de la arquitectura moderna. Un rasgo constante en su trayectoria intelectual fue su empeño por conciliar posiciones divergentes, inclinándose -mediante un ejercicio dialéctico- hacia la formulación de síntesis integradoras que evitaban posturas polarizadas. Así, frente al debate entre regionalismo e internacionalismo, rechazó tanto el cosmopolitismo absoluto como el localismo cerrado, proponiendo en su lugar una síntesis coordinada a la que denominó “regional-cosmopolitismo”.⁶¹

Pero ¿qué es el regional-cosmopolitismo? A mediados del siglo XX imperaban dos polos antagónicos en el ambiente arquitectónico. Arai los describe como la postura cosmopolita y localista. La primera propuesta hace referencia al estilo internacional, la cual “trataba de unificar y homogeneizar el aspecto, los deseos, las costumbres del mundo, de todos los países y las regiones”. Mientras que la localista, aceptaba en forma pasiva “las diferencias radicales que separan unas comarcas de otras, unas localidades de otras, a los países entre sí, como consecuencia de los caracteres propios e inconfundibles moldeados por las fronteras naturales, condiciones étnicas de cada pueblo y aspectos geográficos de cada

⁶¹ Alberto Arai, “La Casa Mexicana. Ideas sobre la habitación popular urbana”, en *Ciclo de conferencias sobre la vivienda popular* (México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos / Colegio Nacional de Arquitectos de México, 1956), 4.

región”.⁶² Es decir, una postura donde prevalecía lo homogéneo y otra que reconocía la diversidad.

En un intento conciliatorio, Arai ajusta las dos posturas basándose en la cooperación entre las regiones, de ahí que también le denomine “interregionalismo”,⁶³ con base en la unificación mundial de posguerra. A pesar de las diferencias existentes entre vecinos geográficos Arai reconoce la coexistencia, el intercambio y la convivencia entre las distintas latitudes, lo que colaboraba a moldear la idiosincrasia de un mundo que se estaba formando y ayudaría a la formación de otro en el futuro.⁶⁴ Así pues, el interregionalismo, o la cooperación entre regiones, acrecentaba la posibilidad en la emergencia de una propuesta arquitectónica más rica y diversa, que también permitía el abaratamiento de costos, sin menoscabar el reconocimiento por la tradición. Con respecto a esta última, Arai la concibe como “el enlace del pasado con el presente y de éste con el futuro”, es decir, un encadenamiento histórico que se da a partir del desarrollo continuo de “la recreación cultural” de un pueblo, mismo que a partir de su voluntad pervive y da continuidad a sus rasgos idiosincráticos retomados del pasado, como un tipo de saber acumulado (experiencia vivida) que cobra fuerza en el presente al ser una herencia colectiva, un tesoro histórico del pueblo.⁶⁵

En ese sentido, ¿cómo se asienta o materializa la propuesta de regional-cosmopolitismo o interregionalismo más allá de la teoría? Es decir, ¿existieron diseños de proyectos arquitectónicos u obra construida? Asimismo, ¿cómo se vinculan con sus escritos teóricos? Un primer proyecto de este tipo fue a partir de una propuesta colectiva, producto de su labor como docente. A inicios de la década de los cincuenta, Arai, reincorporado a la docencia, comenzó a participar como docente en el Taller 8 de la Escuela Nacional de Arquitectura, siendo nombrado profesor de medio tiempo, sustentando la materia de Composición arquitectónica.⁶⁶ En dicha asignatura, desarrolló en colaboración con los estudiantes un proyecto para el Centro Regional de Vacaciones de Montebello, Chiapas. Este

⁶² Arai, “La Casa”, 4.

⁶³ En su publicación “Caminos para una Arquitectura Mexicana” advierte: “esperemos que así sea el mundo del futuro; un mundo interregional que sea capaz de superar el cosmopolitismo monótono e indiferenciado, fomentado por lo mismo de la cooperación mutua entre las personalidades cristalizadas en los diversos núcleos humanos”. Arai, “Caminos”, 47.

⁶⁴ Arai, “La Casa”.

⁶⁵ Arai, “Caminos”, 22-24.

⁶⁶ Arai, “Introducción”.

fue metido a concurso, obtuvo el primer lugar y representó a México en el II Biental Internacional de Sao Paulo, Brasil en 1954.

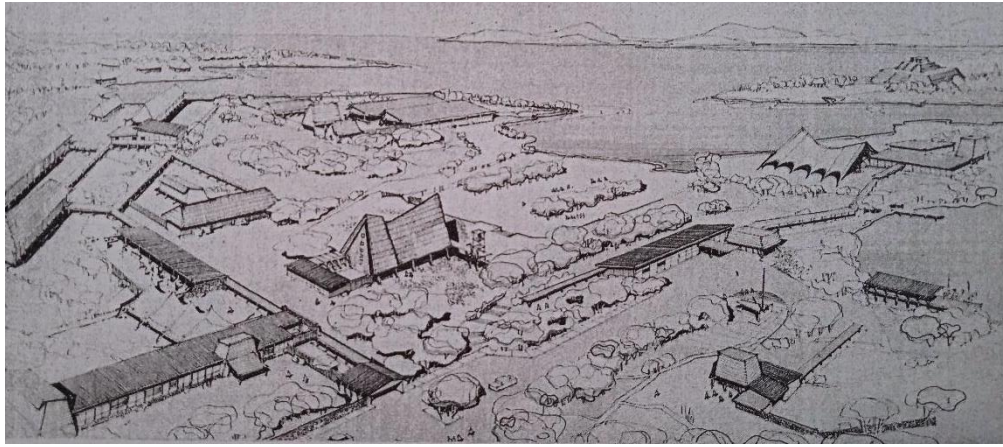


Imagen 27: Proyecto Centro Regional de Vacaciones de Montebello, Chiapas (1954). Alberto Arai, “Regionalismo arquitectónico”, en *Materiales y procedimientos de construcción*, edición de Fernando Barará Zetina (México: Editorial Herrero / Sociedad de Arquitectos Mexicanos / Colegio de Arquitectos de México, 1979).

El proyecto en cuestión refleja las pretensiones de Arai con relación a tres de sus propuestas: 1) la idea de regionalismo; 2) la exención de un nuevo academicismo; y 3) el sentido cooperativista interregional y por ende la procuración de la unidad nacional. La idea de regionalismo se sustenta en un llamado al reconocimiento del sello regional, determinado por factores como el clima, el paisaje, los recursos constructivos de la zona, entre otros aspectos. Mientras que la exención de un nuevo academicismo se relaciona con la posibilidad de no caer en un dogmatismo basado en una implementación homogénea que desconozca el factor local, otro nuevo estilo internacional que se imponga sobre lo local o bien, uno que se “petrifique eternamente”. Finalmente, el sentido cooperativista se basa en el diálogo entre lo internacional y el factor local, ello a partir de la conjugación de distintos aspectos distintivos de cada cual, que una vez conjugados producen una síntesis.

En la publicación del proyecto, se muestran una serie de elementos propios de la construcción de la región, por ejemplo, una tipología de amarres, en los cuales se explica gráficamente el proceso de sujeciones o ligaduras establecidas con materiales de la zona (palmas, varas, palos) para generar una estructura, vigas, techumbre o soporte. La tipología concierne a un tipo de saber basado en la experiencia y en un conocimiento técnico-procedimental de la localidad. El boceto del proyecto en conjunto necesariamente no encaja

con una tipología academicista ni tampoco es una imposición de la arquitectura moderna. Contrariamente, rescata aquellos aspectos tradicionales de la zona.

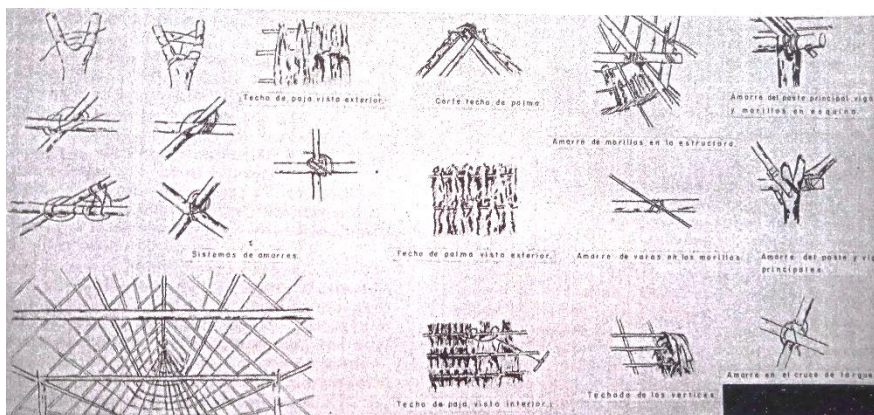


Imagen 28: Sistemas de amarres. Proyecto Centro Regional de Vacaciones de Montebello, Chiapas (1954). Alberto Arai, “Regionalismo arquitectónico”, en *Materiales y procedimientos de construcción*, edición de Fernando Barbará Zetina (México: Editorial Herrero / Sociedad de Arquitectos Mexicanos / Colegio de Arquitectos de México, 1979).

Este tipo de implementaciones basadas en la tradición no fue el único proyecto de Arai. En 1956, en una serie de conferencias sobre la vivienda popular realizada en la Casa del Arquitecto, evento presidido por la SAM, Arai presentó “La Casa Mexicana. Ideas sobre la habitación popular urbana”. Además de ofrecer una panorámica sobre la habitación popular urbana propone un proyecto de vivienda, un tipo de vivienda que pretendía conjugar elementos tradicionales con los de la arquitectura moderna. La idea en sí proviene de un fenómeno sociológico, pues en aquel entonces emergió en el ambiente citadino un tipo de vivienda que mantenía patrones propios del ambiente vernáculo y la vida del campo, ciertamente, estaban transformadas por estar incorporadas a la configuración urbana, pero con algunas reminiscencias de aquel ambiente rural. Esta recreación de la vida del campo trasladada a la ciudad era producto del proceso migratorio del campo a la ciudad y de la densificación urbana que se vivía a mediados de siglo en las grandes urbes del país.⁶⁷

En Arai, la ciudad ya no era nada más una ciudad, ahora era el campo traído a la gran urbe y mezclado con ella. Ante este suceso sugiere un proyecto de vivienda o casa mexicana, que en su distribución toma en cuenta elementos de transición para los sujetos que migraron del campo, ejemplo de ello es un tipo de vivienda que incluye un taller en la planta baja, así

⁶⁷ Arai, “La Casa”, 14.

como un tapanco con un dormitorio, la llamada casa granja-taller o casa de “taza y plato”, posible símil de los primeros proyectos de Vivienda Mínima Obrera propuestos por Legarreta, Yáñez y O’Gorman.⁶⁸ O bien, derivado de elementos que evocan y rescatan las nociones de origen rural y la tradición arquitectónica, tal es el caso de la inclusión del patio central, aseverando que es de origen rural e incluso de procedencia prehispánica.⁶⁹ Para ello, realiza alzados y planos donde ofrece una panorámica del proyecto.

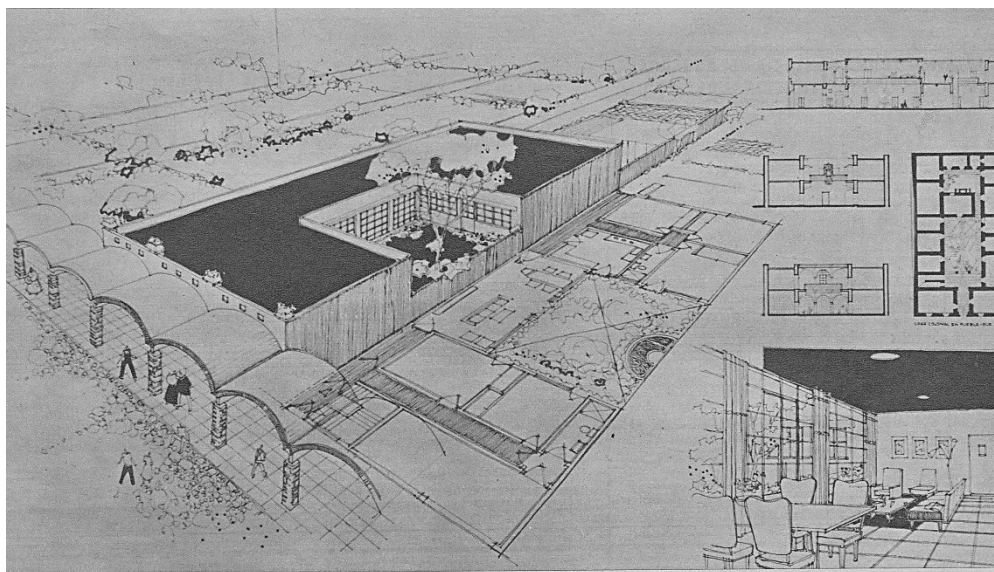


Imagen 29: Proyecto arquitectónico para la habitación popular. Estudio socioeconómico de la familia mexicana. “Homenaje de *Mujeres* al Arq. Alberto T. Arai”, *Mujeres*, núm. 310 (1976): 29.

La base argumentativa de la premisa interregionalista hace hincapié en la conciliación entre los aspectos regionales (la tradición en este caso) y el criterio moderno: “la estructura distributiva de la casa tradicional mexicana, como obedece a profundas raíces históricas, sociológicas y psíquicas de nuestro pueblo, no puede ser desconocida ni mucho menos abandonada por el criterio moderno que pretende proporcionar nuevas casas baratas al mexicano de las clases proletarias”.⁷⁰ Y es que en la fusión entre el bajo costo, la atención al medio etnográfico, el uso de materiales rústicos regionales o materiales que denotan la influencia de la industrialización y producción en masa, fue donde radicó su postura.

Otro punto presentado en “La Casa Mexicana”, no menos importante, es la apertura que muestra Arai hacia el gusto popular. Como es sabido, cuando los arquitectos proyectan

⁶⁸ Zamorano Villarreal, *Vivienda Mínima*.

⁶⁹ Arai, “La Casa”, 21.

⁷⁰ Arai, “La Casa”, 28.

y construyen obras destinadas principalmente a fines económicos y dirigidas a sectores populares, los habitantes suelen modificar las fachadas, añadir elementos ornamentales e incorporar diversos aditamentos que, para el arquitecto moderno, representan expresiones de mal gusto. Arai no sólo se muestra intrigado por estas intervenciones, sino genuinamente atraído por ellas, pues reconoce en tales prácticas la manifestación de una voluntad artística propia del pueblo. Considera que estas expresiones tienen su origen en una “tradición anónima” profundamente arraigada en el ámbito rural:

Ciertamente que la mayoría de las familias de la clase popular, tienen un gusto artístico poco desarrollado y afinado, técnicamente hablando. Pero tienen ellas una propensión artística especial, constituida por el fondo de su tradición anónima, de origen rural, muy digna de tomarse en cuenta. Abandonando las preferencias particularizadas de cada familia que es el terreno donde se encuentran las variaciones y la poca calidad del gusto artístico popular, el arquitecto como artista debe centrar su atención en ese fondo común del gusto colectivo por lo pintoresco y lo irregular, tomándolo como tema de su afán interpretativo. Pero la temática popular no basta, hay que pulirla e interpretarla para extraer de ella sus máximos frutos. La colaboración del artista culto y del sustrato popular, es aquí más necesaria que en ningún otro lado.⁷¹

A pesar del mal gusto impreso en la obra arquitectónica por parte del habitante de estrato popular, el arquitecto según Arai, no debe desoírlo, sino incorporarlo, pues en ese gusto colectivo existe una propensión artística producto de su tradición anónima, aunque dicha resolución no deberá ser de forma espontánea, sino “incluyéndola en el plan general y con un gusto depurado”, bajo la premisa de que el arquitecto “nunca deberá imponer formas cultistas a las habitaciones populares, sin tomar en consideración el sentimiento genuino de los habitantes de éstas”. En ese sentido, el arquitecto, antes de modificar el gusto poco refinado de la clase trabajadora, debe analizarlo para distinguir la expresión accidental del fondo esencial o sustancial.⁷² En los alzados y bocetos de la Casa Mexicana, Arai pone como ejemplo este ejercicio al plasmar el gusto popular en las fachadas de sus proyecciones.

⁷¹ Arai, “La Casa”, 40.

⁷² Arai, “La Casa”, 41

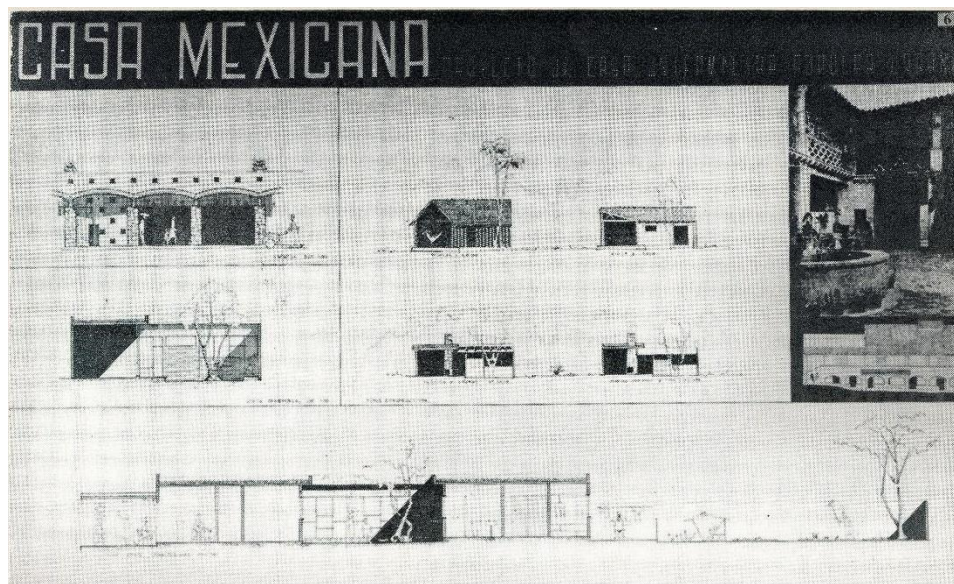


Imagen 30: Proyecto arquitectónico para la habitación popular. “La Casa Mexicana. Ideas sobre la habitación popular urbana”, en *Ciclo de conferencias sobre la vivienda popular* (México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos / Colegio Nacional de Arquitectos de México, 1956).

Otro caso de interregionalismo se encuentra casi al final de su vida en la Asociación México-Japonesa, concebida en 1954, cuya construcción inició en 1956 y fue inaugurada en 1959. Desde mi perspectiva, esta obra encierra y expresa un doble significado: por un lado, su dimensión teórico-práctica, y por otro, su resonancia en la trayectoria vital del propio Arai. En el primer sentido, el edificio constituye la materialización más acabada de su propuesta interregionalista. En el segundo, adquiere un matiz profundamente personal, al representar tanto la cohesión simbólica de su doble identidad mexicano-japonesa como un gesto de reconciliación entre el gobierno mexicano y la comunidad japonesa. De este modo, la obra implica también una forma de redención frente al autoexilio que Arai experimentó una década antes debido a su ascendencia.

La propia Asociación México-Japonesa emergió en unas circunstancias de conciliación y concordia interregional. En 1954, México y Japón firmaron un tratado con el propósito de continuar su situación diplomática y cooperación cultural, de esta manera, la tensión que había caracterizado su relación abandonaba la frialdad, producto de la Segunda Guerra Mundial, resarciéndose las relaciones interrumpidas de 1942. Las incautaciones que el Gobierno mexicano había realizado a la comunidad *nikkei* y a los bienes de la embajada japonesa de aquellos años fueron devueltos. Por su parte, el gobierno japonés y dicha comunidad resolvió invertirlo en beneficio de ambos pueblos, proyectando la creación de un

edificio con el propósito de realizar distintas actividades culturales, siendo este último el edificio de la Asociación México-Japonesa.⁷³

Sin la existencia de concurso previo, Arai fue designado como proyectista y director de la obra, en parte “por reunir en su persona la sangre de dos razas que aquí se trataba de hacer convivir y comprender”, y en parte por haber presentado como arquitecto un presupuesto y anteproyecto a las cámaras representantes de Japón.⁷⁴ La propuesta resultó en un edificio que conjugaba la tradición arquitectónica mexicana y japonesa, proyectada desde una perspectiva moderna. En ese sentido, la distribución del edificio se basó en una característica fundamental de la arquitectura japonesa: “la preponderancia del jardín sobre las edificaciones cubiertas”. Respetando aquellos elementos tradicionales, dejó al frente del terreno un amplio jardín de 100 metros de profundidad y situó el edificio al fondo, orientado hacia ese espacio. El jardín, concebido al estilo japonés, fue adaptado a la flora mexicana.

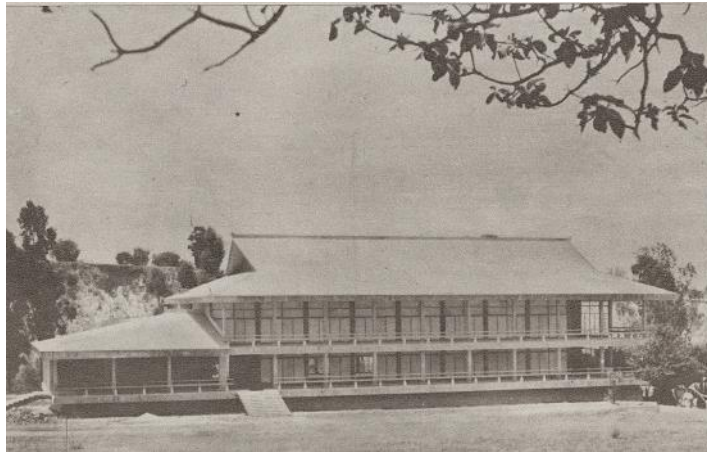


Imagen 31: Edificio de la Asociación México-Japonesa, Col. Las Águilas. “Homenaje de *Mujeres* al Arq. Alberto T. Arai”, *Mujeres*, núm. 310 (1976): 24.

⁷³ La institución se estableció el 30 de julio de 1956, esto de manera paralela a la existente en Tokio: la asociación Japón-México, teniendo como propósito los mismos fines. Alberto Arai, “El edificio de la Asociación México-Japonesa”, *Arquitectos de México*, núm. 8 (1959): 30.

⁷⁴ Arai, “El edificio”, 31.

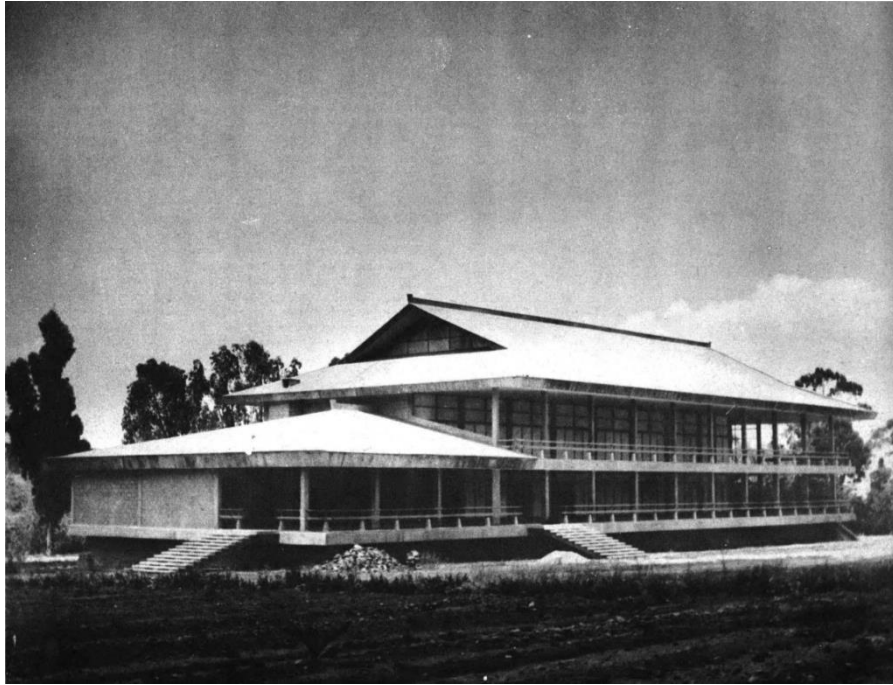


Imagen 32: Fachada de la Asociación México-Japonesa. Alberto Arai, “El edificio de la Asociación México-Japonesa”, *Arquitectos de México*, núm. 8 (1959).



Imagen 33: Arai dando instrucciones en la obra de la Asociación México-Japonesa (1957). “Homenaje de Mujeres al Arq. Alberto T. Arai”, *Mujeres*, núm. 310 (1976): 24.

Otro punto relevante fue la incorporación de un basamento de tipo prehispánico, construido con piedra volcánica gris-negra de la región y conformado en forma de talud. Para entonces, Arai ya era reconocido por haber diseñado los Frontones de Ciudad Universitaria en 1952 - considerados un símbolo de lo mexicano- que, mediante su forma piramidal truncada, evocaban los templos prehispánicos. En esta obra repitió la fórmula, aunque el resultado

también remite a los basamentos de los castillos feudales japoneses, pues la anchura de la base era menor que la del cuerpo superior, más voluminoso y dominante. Con ello, Arai buscaba que la silueta del edificio recordara la forma de una lámpara de piedra, como las que aparecen entre la vegetación de los jardines tradicionales japoneses. En Arai, esta solución arquitectónica simbolizaba el hecho de que “Japón había llegado hasta México, posándose de pronto en algún basamento de las ruinas aztecas”.⁷⁵

La intención de lograr una obra contemporánea, “pero comprometida con dos grandes tradiciones estilísticas que debían transparentarse a través del uso de materiales actuales, como son el concreto armado y el hierro estructural”, se logró a partir de recrear tres nuevas versiones de los caracteres esenciales del Japón ancestral: 1) la techumbre voluminosa, provocada por el empleo de techos de dos o cuatro aguas; 2) la estructura de madera con entre ejes modulados, independiente de los paños o muros de relleno, que en los vanos van cerrados con cancelos corredizos; y 3) la elevación de los pisos de las plantas bajas con relación al nivel de la tierra. A la techumbre se le dio la forma de los antiguos templos, al “primitivo estilo sintoísta”, su estructura interna se hizo por razones prácticas de hierro estructural, y la inferior o soportante de concreto armado, cuya esbeltez se procuró lo más posible para asemejarse a las estructuras de madera de los palacios y templos del antiguo Japón.



Imagen 34: Interior de la Asociación México-Japonesa. “Homenaje de *Mujeres* al Arq. Alberto T. Arai”, *Mujeres*, núm. 310 (1976): 25

⁷⁵ Arai, “Asociación México-Japonesa”.

A pesar del uso de materiales contemporáneos, el resultado del edificio no responde por completo a los principios de la arquitectura moderna; más bien, evoca una tradición orientalista, aunque sin adscribirse estrictamente a ella. En esta suerte de aporía arquitectónica radica la propuesta de Arai: para él, lo esencial era recuperar aquellos motivos que permanecen a través del tiempo. Este planteamiento proviene, en gran medida, de su herencia japonesa, donde la concepción de lo moderno difiere de la occidental. Mientras en Occidente el pensamiento avanza por etapas claramente diferenciadas, en Oriente se privilegia la continuidad entre pasado, presente y futuro, valorando lo inmutable y permanente por encima de lo novedoso o lo inesperado.⁷⁶

Asimismo, el edificio fue resultado de un proceso creativo nutrido por sus recorridos al interior del país, en los cuales Arai identificó la necesidad de recrear o resignificar las propuestas del pasado en diálogo con el presente, con miras a una síntesis proyectada hacia el futuro. Se trató de un ejercicio creativo forjado desde la tradición, es decir, desde los conocimientos, técnicas y experiencias heredadas. Según Arai, dicha síntesis sólo podía alcanzarse mediante un proceso de observación, asimilación y especulación en plena coordinación por parte del artista, logrando así articular de manera coherente el pasado y el presente.⁷⁷

4.5 Conclusiones

El recorrido de Arai al interior del país le permitió acercarse a la diversidad regional y local de México y, con ello, comprender la pluralidad de formas de construir. Estas experiencias, una vez incorporadas a su propuesta teórica y práctica, le permitieron articular una visión que no sólo desafía el cosmopolitismo impersonal del movimiento moderno, sino que también cuestiona el localismo cerrado. Así, mediante un ejercicio dialéctico, Arai concilió lo regional con los criterios modernos, proponiendo como síntesis integradora el regional-cosmopolitismo.

A partir de esta postura, planteó la necesidad de conjugar los aspectos geográficos, climatológicos, los materiales disponibles e incluso la tradición propia de la arquitectura

⁷⁶ Arai, “Asociación México-Japonesa”, 32.

⁷⁷ Alberto Arai, “Interpretación del Trópico. Notas sobre el escultor Jorge Tovar”, *Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas*, vol. 4 (1952): 67-76.

anónima y colectiva -como la tipología de la casa rural y la vivienda popular- con los principios de la arquitectura moderna, que aún privilegiaba el uso de materiales industrializados y de bajo costo, sin abandonar su énfasis en la funcionalidad. En este sentido, su propuesta pone de relieve un equilibrio entre la técnica moderna, los saberes populares y la diversidad cultural inherente a las comunidades.

Asimismo, Arai recuperó la noción de tradición como un criterio fundamental para la arquitectura contemporánea. Teóricamente, su planteamiento fue una invitación a establecer una continuidad histórica entre pasado y presente, en sintonía con la sensibilidad estética japonesa, donde la tradición se concibe como un flujo perpetuo. La Asociación México-Japonesa constituye un ejemplo de esta postura, además de funcionar como puente entre identidades culturales.

Desde proyectos como la construcción de escuelas en Chiapas o su propuesta teórica de “La Casa Mexicana”, Arai mostró que la arquitectura es un espacio de negociación entre necesidades funcionales y expresiones culturales. Su atención a los materiales locales y la participación comunitaria anticipa principios hoy vinculados con la sustentabilidad y la colaboración. Sin embargo, su enfoque inicial hacia la vivienda popular muestra ciertas imprecisiones sobre el contexto social mexicano y un tono paternalista que, con el tiempo, evolucionaría hacia una valoración del “gusto popular” como manifestación de una tradición viva y colectiva.

La conciliación entre lo regional y los ideales del movimiento moderno no sólo evidencia la apertura de Arai a diversas corrientes arquitectónicas, sino también su lealtad al propio movimiento moderno. No existe en él un rechazo total, sino una reconfiguración crítica orientada hacia una doctrina arquitectónica propia. En este punto, su labor como filósofo se vuelve patente: cuestiona, reflexiona y establece un diálogo constante para delinear una posible Nueva Arquitectura mexicana.

Otra contribución significativa radica en la forma en que integra la filosofía de la cultura a su pensamiento arquitectónico. La correlación conceptual entre sujeto y objeto -entre individuo y entorno geográfico- y el uso que el primero hace del segundo para generar una producción cultural como la técnica, expresa su comprensión de la modernidad y su categorización de niveles de conciencia. Desde esta óptica, la arquitectura es una manifestación cultural que refleja el grado de adaptación y progreso humano frente a su

entorno. No obstante, este ejercicio teórico revela un sesgo hacia la modernidad occidental como paradigma de civilización, de modo que la tensión entre progresismo y arraigo cultural se convierte en un eje crítico para entender su pensamiento.

Finalmente, conviene señalar un aspecto que apenas se ha esbozado y que marcará la pauta del Capítulo siguiente. Como advertí en el Capítulo II, Arai defendía la búsqueda de un sentimiento estético puro, entendido como la raíz esencial de la expresividad artística de un pueblo. A lo largo de su apertura intelectual, encontró en las formas constructivas populares un vehículo privilegiado para dicha expresividad. La aportación artística de un pueblo, cuando es interiorizada por el arquitecto, se convierte en un medio de expresión colectiva: un sentimiento estético del pueblo. Así pues, en los elementos expresivos del pueblo Arai encontró casi al final de su vida el alma pura expresada en la arquitectura.

Capítulo 5.

Prehispanismo, arquitectura y paisaje: el legado de Bonampak y el encuentro con un sentimiento estético (el caso de los Frontones de Ciudad Universitaria)

5.1 Introducción

En el presente Capítulo analizo el legado arquitectónico y estético de Alberto Arai, centrándome en su experiencia en la expedición a Bonampak y su posterior influencia en la construcción de los Frontones de Ciudad Universitaria. A través de un análisis sobre su experiencia en aquella expedición y su contribución al debate sobre la identidad nacional y la integración plástica, sostengo que, estos elementos configuran una propuesta que derivó en un novedoso enfoque teórico-estético tanto para su *corpus* intelectual como para su propuesta arquitectónica.

Comienzo con el suceso inicial, el viaje a la zona arqueológica de la recién “descubierta” Ciudad de Bonampak (Chiapas) en 1949, para ello me baso en su libro-informe de aquella expedición, titulado *La arquitectura de Bonampak: ensayo de interpretación del arte maya*, mismo que entregó al INBA, institución encargada de tal empresa, y publicado en 1960 tras el deceso de Arai. Esta obra póstuma comprende un ensayo en el que estudia el medio físico (naturaleza), humano y artístico de la cultura maya del período clásico, analizándolos desde la filosofía y crítica del arte.¹ Adicionalmente, los editores incluyeron como segunda parte *Viaje a las ruinas de Bonampak*, conformando una sola obra. Esta segunda parte fungió como una crónica sobre el viaje, extraída de la relación epistolar con su esposa durante los días de la expedición, conformando una narrativa sobre la crónica de un viaje plagado de vicisitudes y dificultades, revelando en la narrativa su capacidad de asombro ante un escenario indómito como la selva y las ruinas.

Con base en la segunda parte de la obra póstuma *Viaje a las ruinas de Bonampak*, dibujo la experiencia vivida de aquel suceso, las impresiones adquiridas por Arai en aquel encuentro con el paisaje y la estética maya, y cómo estos elementos impactaron en el *corpus* intelectual de Arai.

¹ Arai, *La arquitectura*.

En la primera parte, *La arquitectura de Bonampak: ensayo de interpretación del arte maya*, analizo una faceta poco conocida de su *corpus* intelectual, sus reflexiones desde la crítica del arte sobre el arte maya antiguo. En ésta, Arai propone una forma distinta de pensar las categorías historiográficas occidentales de la historia del arte, a partir de la generación de un esquema de valores propios.

Seguidamente, analizo el pensamiento y la obra de Arai en el marco de las discusiones sobre el movimiento de integración plástica, mismo que él denominó “el reagrupamiento de las artes”. Fue partidario de este enfoque, aunque siempre buscó conciliar las posturas enfrentadas entre sus promotores y sus críticos. Más adelante, optó por sintetizar dichas tensiones en su propuesta arquitectónica de los Frontones, articulada con su acercamiento a la estética de Bonampak.

Finalmente, abordo su construcción más emblemática: los Frontones de Ciudad Universitaria. Se trata de una obra polémica tanto en su proceso de edificación como tras su conclusión, en la que Arai recrea formas prehispánicas mediante el uso de las rocas del Pedregal, emulando basamentos piramidales. Esta arquitectura, en consonancia con sus escritos teóricos, se concibe como un llamado a la unidad a través del tiempo y como un diálogo entre la valoración del pasado prehispánico y la arquitectura moderna en la configuración de una cultura nacional. Al mismo tiempo, supone un esfuerzo por fusionar la conciencia histórica con la especificidad geográfica, articulando el pasado con el paisaje natural del Pedregal.

En ese sentido, explicaré cómo y por qué los Frontones representan la añadidura de un nuevo aspecto derivado de su propuesta teórica: la inclusión del paisaje natural dentro de la concepción de la obra arquitectónica. Este enfoque refleja una apreciación organicista a partir del reconocimiento por el entorno geográfico y paisajístico donde se inserta la obra arquitectónica. Esto fue resultado de su encuentro con Bonampak, que le llevó a desarrollar su propuesta de regionalismo arquitectónico.

Estas últimas premisas -la valoración del pasado prehispánico y la incorporación del paisaje en la obra arquitectónica- derivan de su acercamiento estético a la cultura maya en Bonampak, resultado de su participación en la expedición de 1949 organizada por el INBA. Ambas nociones se integran, además, en el trasfondo del debate sobre la orientación que debía asumir la arquitectura en México. Para concluir, analizo el trasfondo político de los

Frontones a partir del corpus teórico de Arai, en consonancia con las discusiones contemporáneas sobre la integración plástica y el proyecto de Ciudad Universitaria.

5.2 “Descubrimiento” y expedición a Bonampak: el reconocimiento de lo prehispánico y lo vernáculo

A mediados de los cuarenta, se suscitó un hallazgo arqueológico de talla internacional. Se habían “descubierto” unas ruinas arqueológicas mayas inmersas en la Selva Lacandona, y en especial, unas pinturas murales, estas le darían el nombre y renombre a aquel sitio arqueológico: Bonampak.²

La relevancia del hallazgo no tenía precedentes tanto en la arqueología mexicana como en los estudios de la cultura maya, debido a que eran los murales precolombinos mejor conservados. Las representaciones pictóricas derrumbaron la temprana suposición de que los mayas eran una cultura pacífica, presidida por sacerdotes-astrónomos cuyos principales intereses eran la religión, la astronomía y el cálculo del tiempo, siendo apoyados por un campesinado leal y religioso. En su lugar, mostraban gráficamente el oficio de la guerra y el sacrificio de prisioneros, también muestran el ejercicio del poder a partir de líderes, con lo cual se evidenciaba la conquista por medio de violentas guerras.³

En el ambiente artístico, el hallazgo dio pie entre los muralistas y aquellos artistas adscritos a la integración plástica –como fue el caso de Arai-, la idea de que tanto el muralismo mexicano, como la integración plástica, eran propuestas artísticas con antecedentes. Recreando un discurso de continuidad con el pasado precolombino y en concordancia con el ambiente nacionalista, se advertía la idea de que existía una tradición pictórica propia, al menos dentro del ambiente de las artes plásticas.⁴

² El nombre *Bonampak* se compone de dos vocablos mayas: bonam, que significa “teñir”, y pak, “pared”; es decir, “pared teñida”. Esta denominación fue asignada por el arqueólogo estadounidense Sylvanus Morley, conocido por su asociación con el Instituto Carnegie y por sus excavaciones en Chichén Itzá.

³ Thomas Gann y J. Eric Thompson, *The history of the Maya: from the earliest time to the present day* (New York: Charles Scribner’s Sons, 1937); David Webster y Ann Corinne Freter, “Settlement history and the Classic Maya collapse at Copán: a redefined chronological perspective”, *Latin American Antiquity*, núm. 1 (1990): 66-85; Mary Ellen Miller, *The murals of Bonampak* (Princeton: Princeton University, 1986); David Stuart, “Los antiguos mayas en guerra”, *Arqueología México*, núm. 84 (2007).

⁴ La artista guatemalteca Rina Lazo, quien entonces se desempeñaba como asistente de Diego Rivera (1947-1957), fue la encargada de realizar las réplicas de los murales de Bonampak para el Museo de Antropología e Historia por encargo de Pedro Ramírez Vázquez. Al reproducir la técnica maya al fresco, concluyó que no era posible ejecutarla mediante el método impresionista -que consistía en aplicar directamente el color sobre los muros-, sino que era necesario superponer diversas capas de pigmento para obtener las transparencias características. Para ello, empleó pigmentos de la región, recolectados en forma de piedra en la selva y

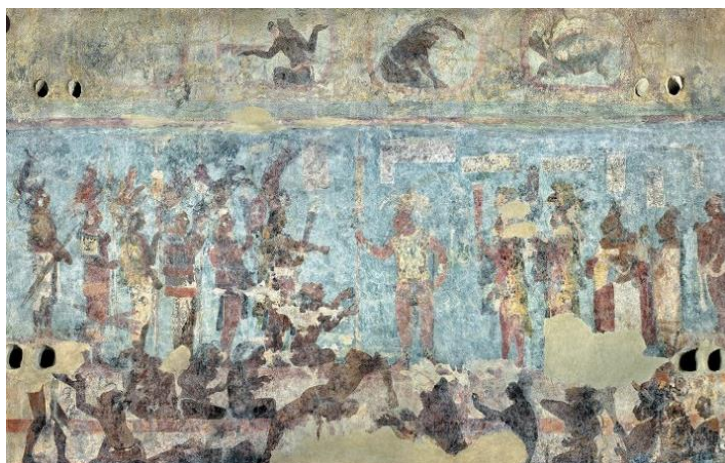


Imagen 35: Escena de sometimiento y sacrificio de los cautivos frente a los vencedores. Cuarto 2, templo de las pinturas de Bonampak. <https://mediateca.inah.gob.mx>



Imagen 36: Giles Healy y Carranza [Cayum]. “Maya murals. Great Discovery sheds light on culture of ancient race”, *Life*, 16 de mayo de 1949.

Tras el hallazgo se dio una operación en conjunto por parte del Instituto Carnegie de Washington y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), con el propósito de organizar una expedición oficial al sitio.⁵ Hacia 1949, los exhortos llegaron al museógrafo

posteriormente molidos y lavados. Con este proceso, Lazo reafirmaba la idea que en alguna ocasión expresó el maestro Rivera: “en materia de muralismo, nada hemos aprendido de los europeos; ya teníamos una gran cultura pictórica. La muestra son estos grandes murales prehispánicos que nos hablan de las luchas de los pueblos”. Rina Lazo, “Recuerdo de una pionera”, *Alebrije: monstruo de papel (Artes de México)*, núm. 120 (2016): 2-7.
⁵ Arai, *La arquitectura*, 148, 173; Carlos Téllez Díaz, “El hombre que descubrió Bonampak”, *Nexos*, 1 de noviembre de 2013.

Fernando Gamboa,⁶ entonces director del Museo de Artes Plásticas del INBA, quien, en su labor como funcionario, estuvo convencido de realizar una expedición alterna a la Ciudad pérdida de Bonampak. Conformó así, un equipo interdisciplinario que habría de dar cuenta desde distintos enfoques, de la importancia de la zona arqueológica. La expedición estuvo organizada por el propio Gamboa, con el apoyo de campo de “el descubridor” Carlos Frey, formando parte del equipo Julio Prieto, Raúl Anguiano, Andrés Sánchez Flores Franco L. Gómez, Jorge Olvera y el propio Alberto Arai.⁷ Se le sumarían posteriormente Manuel Álvarez Bravo, Luis Lara Pardo, Luis Morales, Carlos R. Margain, José Puig y Arturo Sotomayor.⁸



Imagen 37: Reunión de los miembros de la expedición organizada por el INBA (1949). De izquierda a derecha: Andrés Sánchez Flores, Raúl Anguiano, Fernando Gamboa, Manuel Álvarez Bravo, Julio Prieto, Alberto Arai, Julio Puig y Luis Lara Pardo. Retomado del vídeo “La Espina, La Expedición de Bonampak de 1949”, Museo de Arte Raúl Anguiano.

¿Cómo fue que se incorporó Arai a esta expedición? O bien, ¿por qué se le incluyó en tal empresa? Desde 1947 residía como jefe de zona en Chiapas del CAPFCE,⁹ también diseñaba proyectos y publicaba en medios de la región como el *Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas*. Asimismo, era amigo de Enrique Yáñez, en ese momento director del Departamento de

⁶ Gamboa ganó fama por sus investigaciones y excursiones para reivindicar designios en pro del “arte nacional”, por ejemplo, unos años antes viajó a California, Estados Unidos para ubicar un lote de obras mexicanas de la época colonial que se vendieron ilegalmente. Consiguió mediante la intervención del gobierno mexicano, a partir del Instituto Nacional de Bellas Artes, la solicitud al vecino país para la devolución de las obras. Mauricio Marcín, *Las ideas de Gamboa (y Chávez) (y Vasconcelos) (y Reyes) (y Paz)* (México: RM, 2013).

⁷ Ruth Rivera, “Prólogo”, en *La arquitectura de Bonampak: ensayo de interpretación del arte maya. Viaje a las ruinas de Bonampak*, Alberto Arai (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960), 7.

⁸ Arai, *La arquitectura*, 142.

⁹ Arai, “La construcción”; Arai, “Centro escolar”.

Arquitectura del INBA, así como del organizador de aquella expedición, Fernando Gamboa, a quien ya conocía de sus años en la LEAR.

El propósito de la expedición era de índole científico-artística, teniendo como cometido la documentación y el estudio de la zona arqueológica. Cada miembro tenía un propósito según su profesión: Manuel Álvarez Bravo, fotógrafo; Luis Lara Pardo, periodista de *Excélsior* y Arturo Sotomayor, periodista de *Novedades*, documentarían mediante informes, crónicas y fotografías el viaje, el sitio y a los lacandones. Por su parte, los pintores Franco L. Gómez; Jorge Olvera y Raúl Anguiano habrían de plasmar el paisaje, a los habitantes lacandones y las ruinas en sí. Mientras que el arqueólogo Carlos Margain, daría cuenta de las ruinas, y el químico, Andrés Sánchez Flores, conocido por ser colaborador de Diego Rivera, habría de buscar la preservación y estado de los murales.¹⁰



Imagen 38: De izquierda a derecha: Carlos Margain, Luis Lara Pardo, Julio Prieto, Manuel Álvarez Bravo, José Puig, Fernando Gamboa, Andrés Sánchez Flores y Alberto Arai. *Expedición a Bonampak. Diario de un viaje. Memorias de una expedición a la selva Lacandona* (Chiapas: Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas, 1949).

Arai era el único arquitecto del grupo y tenía la responsabilidad de levantar un registro detallado de la zona arqueológica. Su labor consistía en tomar medidas de las construcciones, y elaborar planos, dibujos y alzados de la zona para documentar las dimensiones y estado de

¹⁰ Arai, *La arquitectura*, 142, 160, 164, 165.

conservación del sitio. Aunque esta tarea solía recaer en arqueólogos,¹¹ existían precedentes de levantamientos en zonas arqueológicas por parte de arquitectos.¹² Para esta labor, Arai contó con el apoyo de Franco Lázaro Gómez, un joven pintor, grabador e ilustrador chiapaneco, quien colaboró en la recopilación de datos.¹³



Imagen 39: Franco Lázaro Gómez y Alberto Arai midiendo una de las puertas del templo de las pinturas. *Expedición a Bonampak. Diario de un viaje. Memorias de una expedición a la selva Lacandona* (Chiapas: Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas, 1949).

El viaje resultó tanto desafiante como impresionante. El 20 de abril de 1949 partieron en avioneta desde Tuxtla Gutiérrez hacia Santa Clara y, desde allí, tomaron otra avioneta hasta el campamento de El Cedro, seguido de dos días de caminata a través de la selva. Arai describe este trayecto con palabras de Gamboa –quien ya había vivido previamente la experiencia- como “grandioso a la vez que fatigoso y desalentador”, debido a las horas de

¹¹ Existe el caso del arqueólogo y arquitecto Ignacio Marquina (1888-1981), quien trabajó para el INAH en zonas arqueológicas como Teotihuacán y la Ciudadela. Es importante destacar que su formación en arquitectura se desarrolló dentro del ambiente de las Bellas Artes, lo cual le otorgó una visión de la arquitectura prehispánica distinta a la de arquitectos modernos como Arai. Un ejemplo de esta diferencia es su alejamiento del espíritu de vanguardia, reflejado en obras como *Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de México* (1928) y *Arquitectura prehispánica* (1951). En estos trabajos, Marquina profundiza en la identificación y categorización de estilos y elementos arquitectónicos de los monumentos prehispánicos. Su clasificación de tipologías arquitectónicas –de acuerdo con métodos constructivos, épocas y funciones de los edificios–, así como la amplitud de su erudición, son rasgos característicos del academicismo que marcó su enfoque.

¹² Tal es el caso del estudio realizado por Manuel Amábilis en *La arquitectura precolombina en México* (1929), así como los levantamientos de monumentos mayas efectuados por Federico Mariscal, quien ese mismo año publicó *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas. Yucatán y Campeche*.

¹³ Arai, *La arquitectura*, 163.

caminata entre la densa maleza, troncos inmensos, lianas, aves, insectos y sobre una espesísima alfombra suave de capas de hojas acumuladas por años.

La fatiga y los obstáculos eran constantes: “el ejercicio que se desarrolla es brutal, entre esquivar las ramas espinosas, los golpes de las lianas en la cabeza y el cuello, las ampollas de los pies, los piquetes de moscos, etc.”.¹⁴ La última parte del traslado a través de la selva era guiado por los lacandones, acompañados de mulas para la carga de enseres y provisiones, todo lo cual, no implicaba facilidad.



Imagen 40: Campamento El Cedro. De izquierda a derecha: Kin Obregón, Manuel Álvarez Bravo, Julio Prieto, Alberto Arai, Kayom Carranza y Andrés Sánchez Flores. *Expedición a Bonampak. Diario de un viaje. Memorias de una expedición a la selva Lacandona* (Chiapas: Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas, 1949).

¹⁴ Arai, *La arquitectura*, 145.



Imagen 41: Situación geográfica de Bonampak. Alberto Arai, *La arquitectura de Bonampak* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960).

Llegaron al campamento del sitio arqueológico la tarde del 29 de abril, donde Arai permaneció junto a los demás expedicionarios hasta el 4 de mayo. Las dos semanas previstas de trabajo expedicionario en las ruinas fueron interrumpidas por un fatídico accidente: la sorprendente muerte por ahogamiento del guía Carlos Frey junto con el pintor Franco L. Gómez en el río Lacanjá.¹⁵ En Arai, este suceso significó el dolor hecho cuadro, era el terror visto y expresado por parte de la madre naturaleza.¹⁶

¹⁵ Arai, *La arquitectura*, 177-178.

¹⁶ Arai, *La arquitectura*, 179.



Imagen 42: Carlos Frey y el grabador chiapaneco Franco Lázaro Gómez, quienes perecieron durante la expedición. *Expedición a Bonampak. Diario de un viaje. Memorias de una expedición a la selva Lacandona* (Chiapas: Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas, 1949).

Ya ensombrecido el ambiente, tras el suceso trágico, suspendieron las actividades y se levantaron las instalaciones por órdenes de la dirección del INBA. Incluso a expensas de que algunos miembros, como fue el caso de Arai y Olvera, estaban en desacuerdo. Para ellos, se confundía la misión técnico-artística de la expedición con el malogrado fin de la prematura vida de sus compañeros, asumían que de continuar labores “no se oponía al respeto y luto de los compañeros caídos en lucha”. Añadiendo que sentían un gran sentido de responsabilidad ante el trabajo, y mientras alguien no hubiese concluido “no tenían derecho a contravenir el recto y esforzado cumplimiento de su sagrado deber”.¹⁷ No obstante, y de manera forzada, claudicaron y decidieron suspender actividades.

De regreso a El Cedro, lugar de partida inicial, afrontaron nuevamente dificultades y vicisitudes: marchas de siete horas seguidas en un ambiente de calor húmedo, ante una selva laberíntica que proveía de innumerables obstáculos que ralentizaban el camino, requiriendo de los expedicionarios una fuerza de voluntad inquebrantable para evitar el desfallecimiento. Ello sumado a la baja moral tras la muerte de dos compañeros.¹⁸ Aunque fueron solamente tres días efectivos de trabajo, comparado a los catorce días previstos de labor, resultaron definitivos en las trayectorias de Arai y de sus compañeros de expedición. Lo que parecía

¹⁷ Arai, *La arquitectura*, 191

¹⁸ Arai, *La arquitectura*, 191.

ser un desenlace fatídico derivó en la efervescencia del “fenómeno Bonampak”.¹⁹ El accidente elevó a Carlos Frey, en cierta medida, si no a héroe sí a mártir de la causa de “la primera expedición oficial mexicana a las prodigiosas ruinas de Bonampak”, y a Bonampak al estatus de símbolo nacional.²⁰

La expedición dio lugar a numerosas obras que mitificaron y mistificaron los hechos. Se escribieron libros, se publicaron memorias, se novelaron los sucesos, y se desarrollaron propuestas artísticas como una danza moderna con su escenografía, además de diversas obras pictóricas.²¹ Arai, por su parte, presentó un informe (publicado de manera póstuma)²² sobre los murales, la arquitectura y la escultura de la zona arqueológica, en el que proponía un estudio profundo en el que reconocía y apreciaba la estética maya.²³ Asimismo, contribuyó a la efervescencia del fenómeno Bonampak al dar seguimiento y análisis, como crítico de arte, a esta tendencia en el ambiente artístico cultural, reafirmando su admiración por la cultura maya.

¹⁹ A este fenómeno le llamó Bloom como “Bonampanquitis”, haciendo alusión a la atención mediática que recibieron los eventos y a la búsqueda de protagonismo de aquellos “descubridores”, tanto del hallazgo de las ruinas, de los murales y de los lacandones. En la Biblioteca Fray Bartolomé de las Casas de la Asociación Na-Bolom existe una colección de recortes de notas periodísticas al respecto, fueron compiladas por el propio Bloom. Miller, *The Murals*.

²⁰ Arai, *La arquitectura*, 189-190.

²¹ Por ejemplo, Raúl Anguiano publicó *Expedición a Bonampak. Diario de un viaje. Memorias de una expedición a la selva Lacandona* (1949), obra basada en su diario de viaje, además de realizar numerosas piezas pictóricas inspiradas en lo indígena, los lacandones y la selva, entre las cuales destaca su célebre lienzo “La espina”. Por su parte, el arqueólogo Carlos Margain dio a conocer *Los lacandones de Bonampak* (1951). Asimismo, la bailarina Ana Mérida, hija del reconocido pintor Carlos Mérida, creó el Ballet Bonampak, para el cual su padre diseñó las escenografías a partir de la idea de poner en movimiento los murales; el argumento estuvo a cargo de Pedro Alvarado Lang y la música de Luis Sandi. Finalmente, Arturo Soto Mayor y Manuel Álvarez Bravo, ya figuras consolidadas y respetadas en sus ámbitos, documentaron el sitio y sus acontecimientos mediante testimonios y fotografías que hoy forman parte de exposiciones y acervos como la Fototeca Sotomayor.

²² Arai, *La arquitectura*.

²³ El libro, una vez publicado, tuvo una notable acogida en el medio. Justino Fernández lo reseñó en 1961 en el vol. VII, núm. 30 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Imagen 43: Portada de *La arquitectura de Bonampak. Viaje a las ruinas de Bonampak* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960).

En su labor como crítico, comentó y analizó conceptualmente la representación del *Ballet Bonampak* de Ana Mérida en el Palacio de Bellas Artes en 1952, tanto la dirección, escenografía, música, coreografía y vestuario de la obra. Concibiéndole todo ello como un acierto para la constitución de una escuela propia de ballet, que iría incluso, más allá de lo popular y lo autóctono, pues al fusionar un tema tradicional con la técnica de la “moderna danza cosmopolita” se alcanzaba un punto de originalidad propia.²⁴

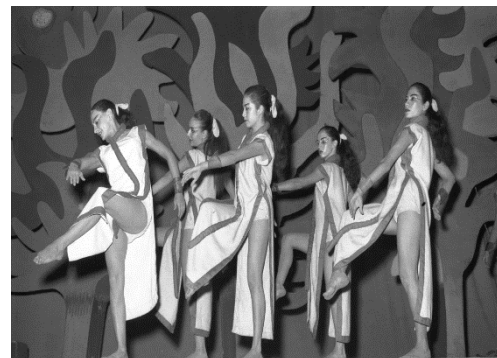


Imagen 44: Ballet de Bonampak en Bellas Artes (1952), Archivo Tomás Montero Torres. En la escenografía se recrea la arquitectura maya.

Imagen 45: Ballet de Bonampak en Bellas Artes (1952), Archivo Tomás Montero Torres. Al fondo la selva indómita.

²⁴ Alberto Arai, “Fantasía y realidad en el Ballet Bonampak”, *Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas*, vol. 4 (1952): 152.

Asimismo, se acercó a la producción del escultor chiapaneco Jorge Tovar, considerando que su obra era de gran proximidad con la tradición artística maya, tanto por rescatar el paisaje cotidiano, el de “una naturaleza incomparable del trópico chiapaneco”, como por ser partícipe de una continuidad “del espíritu de la más grandiosa escultura precolombina de América”, ello sin mermar su innovación y negar la labor de sus maestros en él, en referencia a la escuela y tradición en la que se formó.²⁵

En Arai, tanto la propuesta de Mérida como la de Tovar, respondían a una situación en la creación de la obra artística, sus producciones no eran parte de una inspiración ni dependían de ésta, sino que se daban en función del “sentimiento estético” propio del artista, es decir, a partir de la sensibilidad del artista, de la configuración de la visión propia y subjetiva de éste, caracterizada según Arai:

Por ser el enfoque personal y diferenciado que dirige el genio a su realidad circundante, para plasmar sus propias normas de trabajo en el marco de su misma realidad. Esta realidad en donde nace y vive el artista, no debe entenderse como una limitada exclusivamente a los conocimientos ya las conductas vigentes de su época, sino que abarca también los pasos anteriores de la historia, al final de los cuales viene a situarse la época que al artista le ha tocado vivir.²⁶

Dicho enfoque consistía en un ejercicio creativo donde se fraguaban desde y con el presente lo heredado de la tradición. Es decir, los conocimientos, técnicas y propuestas del pasado. Esto se alcanzaba según Arai a partir de la observación, asimilación y especulación en perfecta coordinación por parte del artista, logrando así una síntesis entre el pasado y el presente.²⁷ Esta necesidad de recrear o resignificar las propuestas del pasado en diálogo con el presente constituía un campo exploratorio que inquietaba profundamente a Arai. A partir de su viaje a Bonampak y del reconocimiento y valoración de la estética maya, esta búsqueda adquirió un nuevo rumbo, no solo dentro de su *corpus* intelectual, sino también en su trayectoria profesional. La noción del sentimiento estético puro, formulada años antes, junto con la idea de recrear las formas del pasado desde la tradición, convergieron en una misma preocupación que comenzó a integrarse de manera decisiva en su propuesta teórico-práctica.

²⁵ Arai, “Interpretación”, 67-76.

²⁶ Arai, “Ensayo”, 12.

²⁷ Arai, “Interpretación”, 67-76.

Otro efecto de la expedición fue su encuentro con la comunidad lacandona, concebida como heredera de la maya, cuyos miembros vivían aferrados a la selva y compartían saberes y costumbres propias, diferenciados del sujeto urbano.²⁸ En Arai, eran sujetos con una alta conciencia de preservación y culto por sus producciones culturales, es decir, los objetos arqueológicos, mismos que podrían diezmarse ante la vorágine del exterior.

Este encuentro con el otro permitió a Arai establecer una visión dicotómica entre campo y ciudad. Más allá de una reflexión comparativa entre la ética lacandona y la del sujeto urbano, identificó un aspecto que lo marcó profundamente y que más tarde se convertiría en una inquietud central en su pensamiento: la valoración de las formas del pasado y la revaloración del ámbito rural y de la arquitectura tradicional frente a la sobrevaloración de la arquitectura citadina. Reconoció así el equívoco de haber asumido que la ciudad era la única portadora del progreso humano, ignorando otras maneras de construir y otras formas de vida igualmente válidas y significativas.²⁹



Imagen 46: Arai, acompañado por una joven lacandona. *Expedición a Bonampak. Diario de un viaje. Memorias de una expedición a la selva Lacandona* (Chiapas: Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas, 1949).

²⁸ Arai, *La arquitectura*, 158.

²⁹ Arai, “IV-Jacales”.

5.3 El impacto de la expedición en el *corpus* intelectual de Arai: la experiencia estética maya y la incorporación del paisaje natural

¿Qué impacto tuvo el viaje de Bonampak en el *corpus* intelectual de Arai? ¿Cuál fue el resultado de su acercamiento a la estética maya? La expedición a aquella zona fue enriquecedora, no sólo como experiencia personal, sino también como un factor clave en su reinterpretación de la integración plástica y en la incorporación de elementos prehispánicos para la formulación de propuestas arquitectónicas, como fue el caso de los Frontones de Ciudad Universitaria. En ese sentido, existen dos puntos que me remito a desarrollar en el presente apartado con el propósito de explicar el impacto de la expedición en el *corpus* intelectual de Arai. El primero es su reflexión sobre el paisaje y su novedosa interpretación de éste. El segundo, en su faceta como crítico de arte, es su planteamiento de que la revelación estética constituye una vía de conocimiento para los estudios históricos, arqueológicos y de crítica artística. En otras palabras, Arai propone que el elemento estético puede ser una herramienta para profundizar en el entendimiento de la cultura de una civilización determinada.

Respecto al primer punto -el paisaje y su novedosa reflexión sobre él-, aunque Arai ya había trabajado en zonas rurales y tenía experiencia en entornos apartados de la vida urbana, el escenario de la selva chiapaneca se le presentó como un espectáculo visual sin precedentes. Este territorio agreste y remoto no sólo amplió su percepción estética, sino que también le planteó desafíos muy distintos a los enfrentados en la ciudad. Desde el inicio de la expedición, el acceso a la selva implicó una serie de obstáculos constantes. Los diversos rumbos y direcciones que se tomaban dentro de aquel mar de vegetación lo desorientaban, sorprendían, mareaban y, en ocasiones, lo sumían en la desesperación: “todo en la selva se encuentra, de repente; nada se anticipa, nada es anunciado como alguna señal previa; todo se ofrece de pronto, en el acto mismo de ver las cosas”.³⁰

Con expresiones como la anterior, se evidencia una manera en que Arai pensó el entorno, confiriéndole cierto protagonismo a la selva, y atribuyéndole una conciencia propia al paisaje. Este enfoque se refleja en sentencias como: “poco a poco la selva penetraba en nosotros, del mismo modo como nosotros íbamos penetrando en ella”.³¹ Además, Arai llegó

³⁰ Arai, *La arquitectura*.

³¹ Arai, *La arquitectura*, 179.

a concebir a la selva como un ente activo y consciente que les “había cobrado su tributo a los osados exploradores que profanaron su suelo tupido y su aire invisible”. Esta personificación del paisaje alcanza su máxima expresión cuando describe cómo “los árboles, que vigilaban las orillas solitarias cuajadas de la enmarañada vegetación tórrida, adquiría a saltos y sucesivamente expresiones diferentes, muy amenas y hasta demoníacas, pues su verdor se oscurecía de momento a momento, elevando al cielo un canto de duelo y un gesto de gran compasión”.³² Esta compasión, según Arai, estaba dirigida tanto hacia las privaciones como hacia los padecimientos que experimentaban quienes se atrevían a adentrarse en su intrincado y hostil entorno.

El programa de trabajo previsto por la expedición era diezmado por los retos constantes que imponía el entorno: “nosotros, mal llamados sabios por la prensa, ignorantes, sentíamos ese malestar originado por el sentirse uno mismo imposibilitado para realizar su propia misión, su trabajo científico, técnico o artístico específico de cada uno de los expedicionarios”.³³ Los esfuerzos en aquel ambiente aplastante eran constantes: “el sol no abrasa ni agota, pero la fuerza de voluntad para sobrellevar con energía inquebrantable el más mínimo desfallecimiento, se pone a prueba con frecuencia”.³⁴ Ante la fatídica realidad de aquel lugar, se podía caer en dos clases de moral: caer víctima de la psicosis provocada por los terribles obstáculos para sobrevivir en ambiente tan “salvaje y devorador”, o resistir heroicamente impulsados por un ideal superior: el de cumplir con su deber.³⁵ Esta dicotomía refleja no sólo las condiciones extremas del lugar, sino también la fortaleza mental y ética requerida para enfrentarlas.

Aunque la experiencia resultaba ser extenuante, Arai no se mostró sobrecogido por aquel entorno desconocido. En primer lugar, su carácter y fuerza de voluntad fueron factores determinantes para sobrellevar los obstáculos presentados. En correspondencia epistolar con su esposa, Arai relata los inconvenientes, acompañados de reflexiones profundas: “ha habido ocasiones en que, ya agotadas mis fuerzas, y habiéndome quedado atrás de la caravana, por cualquier causa [...] he tenido que recordarme a mí mismo que poseo una fuerza invencible. He oído en mi interior las últimas palabras de mi padre aquel día de la despedida, en donde

³² Arai, *La arquitectura*.

³³ Arai, *La arquitectura*, 180.

³⁴ Arai, *La arquitectura*, 165.

³⁵ Arai, *La arquitectura*, 146.

expresó su franca confianza en mi éxito y en mi valor”.³⁶ El amparo en su voluntad fue el sustento que le permitió mantenerse fiel a su propósito durante la expedición.

En segundo lugar, su capacidad de asombro fue el otro factor preponderante que coadyuvó en amenizar los obstáculos de la selva. Con esta perspectiva ambivalente –sumida entre la mirada inquisitiva y la sorpresa-, la felonía de la selva se entremezclaba con la grandiosidad y serenidad. Percibiendo así impresiones que se traducían en un sentimiento de privilegio, conciencia y un gran respeto hacia el paisaje y medio natural: “creo que poca gente ha podido tener la oportunidad de llegar a esos rincones del planeta con la necesaria sensibilidad estética para dejarse conmover por el fuerte sentimiento de sublimidad y fuerza telúrica. En la selva sólo lo agradable es visible; el peligro siempre acecha, pero es invisible”.³⁷ El efecto que provocó aquella experiencia, la contemplación del paisaje, el medio natural y la sensibilidad sobre éste, abrirían un nuevo eje de reflexión en su *corpus* intelectual que habría de irse decantando eventualmente.

Al año siguiente de la expedición, en 1950, Arai cesó sus actividades en Chiapas como delegado del CAPFCE. Regresó a la Ciudad de México tras haber sido convocado a participar en la construcción de Ciudad Universitaria. A su retorno cursó el Seminario de Estética con Samuel Ramos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, aún en la Casa de los Mascarones. En dicho seminario reflexionó acerca del paisaje natural como objeto estético, derivando en la publicación de un ensayo donde aborda la relación existente entre el sujeto que contempla un objeto (paisaje) y cómo el sujeto despliega su imaginación creadora al atribuirle al objeto una vida y un alma que el objeto original no poseía, es decir, un significado concreto. Acentuando que el paisaje como tal no es independiente del sujeto, sino que éste, en su acto perceptivo de lo externo le humaniza.³⁸

En Arai, el acto sensorial inicial constituye el punto de partida o la primera impresión que se tiene de un objeto, en este caso, el paisaje. Por lo tanto, la apreciación que se derive de dicho objeto dependerá del sujeto y de su conciencia. Arai ilustra esta idea mediante el ejemplo de un paisaje natural, el cual es percibido de manera distinta por un científico y un artista, pues cada uno sigue caminos divergentes: el primero, a través de la conceptualización

³⁶ Arai, *La arquitectura*, 166-167.

³⁷ Arai, *La arquitectura*, 165.

³⁸ Alberto Arai, “Bosquejo para una estética del paisaje. Estudio”, *Filosofía y Letras*, núms. 51-52 (1953): 99-125.

lógico-científica, y el segundo, mediante la creación de una obra de arte intuitiva.³⁹ En ese sentido, según Arai, citando a Ramos, sostiene que la apreciación del paisaje está mediada por la voz y las ideas que el sujeto proyecta sobre él: “la naturaleza en su realidad es silenciosa, pero el hombre la dota de una voz, la convierte en un lenguaje que habla de cosas recónditas y misteriosas. Así pues, la contemplación estética de la naturaleza participa en mucho del animismo y el antropomorfismo. Lo bello natural no es sino la trasposición de ideas, sentimientos, aspiraciones humanas, al mundo de la naturaleza”.⁴⁰ Con esta cita, no hacía más que reafirmar que el sujeto en su acto de percepción constituye su realidad, un principio de la tradición racional kantiana aplicado ahora al ámbito de la estética.⁴¹

El propósito del ensayo de Arai, “Bosquejo para una estética del paisaje”, derivaría en probar que la observación del paisaje natural (con los ojos del artista), debía considerarse un arte autónomo presente como una exigencia estética proveniente de la necesidad humana. Pues tanto la calidad de una obra de arte genuina como la calidad interpretativa del paisaje sabiamente contemplado podría ser valorada desde el ideal estético de la belleza. Incluso, a pesar de ser actos estéticos distintos,⁴² y en efecto, porque un acto se remite a la creación y otro a la apreciación. No obstante, en su afán de elevar la contemplación estética como una actividad artística sugiere que este acto se entable desde una escala propia de valores,⁴³ quizás atribuidos o inventados, generando así una posición estimativa equiparable al propio objeto.⁴⁴

Hasta ese punto la propuesta de Arai resulta innovadora, e incluso propia del pensamiento de vanguardia, pues distaba de las tendencias estético-artísticas dominantes. Sin embargo, al no proponer ni ahondar sobre una escala o categorización de valores para la creación de un marco referencial, la propuesta se limita a una enunciación sin profundización,

³⁹ Arai, “Bosquejo”, 103.

⁴⁰ Arai, “Bosquejo”, 115.

⁴¹ Un punto planteado por Georg Simmel décadas antes en *Filosofía del paisaje*, afirmando que lo que le da valor al paisaje es el sujeto y no los elementos puramente objetivos que se encuentran en éste, aquí la mirada del artista convierte determinado “horizonte visual” en paisaje. Georg Simmel, “Filosofía del paisaje”, en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura* (Barcelona: Península, 2001), 280.

⁴² La discusión de Arai remite a la añeja problematización de Aristóteles en su *Poética* acerca del arte como imitación de la realidad, planteamiento en el que la naturaleza es el material más abundante de la realidad perceptible, de la cual extrae el artista la temática y los métodos técnicos para su propuesta.

⁴³ Arai entiende los valores, desde la filosofía de la cultura, como la meta última de los actos creadores del ser humano. En el ámbito de la estética, la belleza constituye esa meta; por ello, en el arte, lo bello se configura como un valor fundamental. A partir de la belleza -concebida como marco de referencia o ideal a alcanzar- es posible valorar una obra o creación artística, así como un estilo o una corriente determinada. En el Capítulo II de esta tesis se aborda con mayor profundidad la noción de *valor* en el *corpus* intelectual de Arai.

⁴⁴ Arai, “Bosquejo”, 99-125.

resaltando simplemente la importancia del análisis del paisaje desde la estética, sin lograr consolidarse como una teoría sólida.

La problematización planteada por Arai insinúa que el paisaje natural, entendido como “arte de la naturaleza o como naturaleza convertida en una de las bellas artes”, merece un capítulo dentro de las cuestiones teóricas de la estética filosófica. El carácter subjetivo del paisaje en el acto de la contemplación estética brinda la posibilidad de una experiencia de impresiones personales para el observador fuera del yugo del arte. Mientras que el artista es quién crea la obra, generando algo nuevo y original, el espectador es sólo un mero receptor. Sin embargo, como señala Arai, “en la contemplación estética del paisaje, el espectador es a la vez creador; se confunden las funciones en una sola, que capta y aporta al mismo tiempo”.⁴⁵



Grupo de alumnos del Seminario de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Con el maestro y doctor Samuel Ramos se encuentran, entre otros, el Dr. Guillermo Chavolla Contreras, el Lic. Manuel Torres Bueno, la maestra Celia Garduño, el maestro Fausto Terrazas, maestro Jesús Zamarripa, el Dr. Ernesto Schaffer y en primer término, en cuchillas, podemos ver al arquitecto Alberto Arai.

Imagen 47: Seminario de Estética de la FFyL, UNAM. “Homenaje de *Mujeres* al Arq. Alberto T. Arai” *Mujeres*, núm. 310 (1976): 24.

Poner sobre la mira el entorno paisajístico del área, así como la apreciación de este, resaltando su subjetividad, resultó ser una novedosa meditación en la faceta de Arai, producto de Bonampak, pero ya no como esteta, sino como arquitecto. Al incorporar estas reflexiones en su producción arquitectónica, sumado a su inclinación por emular las formas del pasado prehispánico, brindaría una forma de conjugar la obra arquitectónica con el paisaje, la una con el otro sumidos en un conjunto de apreciación subjetiva. Antes de explicar cómo logra llegar Arai hasta este punto, la incorporación del paisaje en la concepción arquitectónica es necesario identificar aquellos aspectos que rescató del levantamiento de datos en las ruinas de la expedición. En este proceso subyace la construcción de su propuesta teórica. Con ello se consolida el segundo punto señalado al inicio de este subapartado: la faceta de Arai como

⁴⁵ Arai, “Bosquejo”, 20.

crítico del arte. Desde esta posición, plantea que la revelación estética puede funcionar como una vía de conocimiento para los estudios históricos, arqueológicos y para la propia crítica artística.

De los datos levantados en la expedición a Bonampak rindió cuentas al INBA a partir de un libro-informe, que resultó en una publicación póstuma: *La arquitectura de Bonampak: ensayo de interpretación del arte maya*, y como segunda parte de este *Viaje a las ruinas de Bonampak*, producto de la correspondencia que Arai mantuvo con su esposa. La primera parte consiste en un estudio del medio físico, humano y artístico de la cultura maya del período clásico, abordado desde la filosofía y la crítica del arte. Se trata de un análisis organizado en diez apartados que examinan la geografía, el urbanismo, la pintura, la escultura y la arquitectura maya, así como su música, danza y una reflexión estética orientada a comprender la sensibilidad artística de este pueblo. Cada uno de estos elementos es explorado con el propósito de aproximarse a lo que Arai denomina el “alma” de los antiguos mayas. En conjunto, los temas tratados convergen hacia el objetivo central de desentrañar la lógica estética y cultural que definió su mundo: “una aproximación comprensiva de la esencia de la arquitectura maya en general y, como derivación, de las ruinas de Bonampak en particular”,⁴⁶ es decir, una propuesta teórica para la comprensión por el sentido de la cultura maya, en conexión con su voluntad artística y a partir de su producción cultural.

En el caso del apartado sobre el “alma de los antiguos mayas”, la manera de referir a la noción de “alma” es desde una concepción filosófica, por lo tanto, entendida como aquellos principios vitales de un pueblo, en este caso, de la cultura maya, particularmente de la época antigua.⁴⁷ Aquí Arai realiza un ejercicio de eclecticismo teórico para el análisis de un pueblo o cultura, eclecticismo en el sentido de fusionar el enfoque de la filosofía de la cultura y la crítica del arte para identificar a partir de la producción cultural y valores de una sociedad el grado o nivel de conciencia cultural.⁴⁸ La manera en la cual analiza la producción cultural del pueblo Maya es a partir de la “teoría de la abstracción” de Worringer.

⁴⁶ Arai, *La arquitectura*.

⁴⁷ La noción de alma es entendida, en otros de sus escritos, como el “espíritu del pueblo”, estrechamente vinculado al “espíritu de la época” -la palabra compuesta alemana *Zeitgeist*- cuya circulación proviene del idealismo alemán. Uno de sus principales representantes, Hegel, concibe el espíritu de un pueblo como la manifestación de su producción cultural en un momento específico o a lo largo de un determinado proceso histórico.

⁴⁸ Arai, *La arquitectura*, 29.

La propuesta de Worringer se enmarca en una discusión desde la historia del arte con respecto a cómo había sido el primer tipo de arte, si del tipo naturalista o abstracta. Es decir, aquella que recrea o imita las formas de la naturaleza o bien, aquella que refiere a formas esquemáticas o complejas que son independientes de la realidad. La historiografía de aquel entonces, incluso en la actualidad, señala que en el origen del arte apareció primero el naturalismo, desde el arte prehistórico con el vivo ejemplo de las pinturas rupestres. Sin embargo, para Worringer en el humano primitivo surgió primeramente el afán de abstracción.⁴⁹

Worringer fundamenta su teoría en un ejercicio universalista,⁵⁰ o sea, en un intento de totalidad abarcante, en el que concibe la historia del ser humano desde los supuestos psicológicos de toda creación, es decir, desde su “voluntad de arte” [*kunstwollen*], concepto que retoma de su maestro Alois Riegl.⁵¹ A esta propuesta sumaría los conceptos de abstracción y naturaleza (empatía o proyección sentimental)⁵² como categorías psicológicas de valor y efecto atemporales en la interpretación del proceso artístico y de la obra de arte como expresión de sentimientos, según una cosmovisión de tipo existencial. En la figura en abstracción la sensibilidad estética se da en un afán por encontrar la belleza en lo inorgánico, mientras el afán de empatía como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en lo orgánico. En la relación intrínseca entre ambos conceptos deriva la *kunstwollen*.⁵³

En otras palabras, para Worringer la génesis de la *kunstwollen* proviene del miedo originario del ser humano (primitivo) frente a la arbitrariedad de los fenómenos exteriores. La sensación de miedo, debida a una “intensa inquietud ante los fenómenos del mundo

⁴⁹ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza* (México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 51-53.

⁵⁰ Este tipo de ejercicios eran propios de la época, y sin duda, forman parte de las esquematizaciones y categorizaciones de Arai en sus propuestas teóricas, como muestra el Capítulo II de esta tesis.

⁵¹ Riegl refiere a este concepto para establecer categorías de valores como sistema de clasificación de un monumento artístico en respuesta a la emergencia de sus circunstancias en la modernidad, rechaza así la historiografía del arte tradicional basada en el ideal de los griegos, entendiéndolo la obra de arte ya no como un producto del poder artesanal, sino como una exigencia interior latente que existe independientemente del objeto y del modo de creación. Alois Riegl, *El culto a los monumentos* (Madrid: Visor, 1987); Claudia Öhlschläger, “Introducción”, en *Abstracción y naturaleza*, Wilhelm Worringer (México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 15.

⁵² Los términos fueron traducidos en la primera edición al español por Mariana Frenk Westheim: *Abstraktion*, de origen latino, y *Einfühlung* -de raíz germánica-, que según su sentido etimológico corresponde a “empatía”, es decir, acercarse a otra persona mediante los sentidos, la sensibilidad o el sentimiento. Worringer empleó este último término para describir la actitud del arte que contempla la naturaleza con el propósito de imitarla. En el polo opuesto situó la “abstracción”, entendida como la actitud contraria: un movimiento que surge del interior del ser humano frente a la naturaleza para afirmarse como tal. Worringer, *Abstracción*.

⁵³ Worringer, *Abstracción*, 43.

circundante” produce el impulso a la abstracción. En este temor frente al “mundo amplio, inconexo e incoherente de los fenómenos” surge la voluntad artística.⁵⁴

Dicho lo anterior, para Worringer, el valor de arte no se mide por la obra en particular, su hechura, su materialidad o sus técnicas, aspectos que usualmente son considerados dentro de los patrones estéticos del arte. Por el contrario, se basa en las condiciones psíquicas de las que emerge el arte, es decir, en el carácter e idiosincrasia anímica de un pueblo, *kunstwollen*, y los fenómenos estéticos consecuentes o producto de dicha voluntad artística.⁵⁵ En ese sentido, el ejercicio filosófico (gnoseológico) que realiza Arai para la comprensión y ubicación del alma maya parte del mismo supuesto, sin embargo, el ejercicio no es comprobado desde el terreno de la historia, antropología o arqueología, pues Arai desarrolla su argumento en gran parte desde la especulación, así explica por ejemplo el surgimiento de la astronomía maya:

Posiblemente el alma mágica del hombre pre-maya haya necesitado aplacar su terror cósmico primitivo, alimentado y excitado constantemente en el sentido de la defensa y de la conservación, por las poderosas fuerzas naturales y la fatalidad de acontecimientos, inventando esa armadura espiritual que es la religión astronómica, y luego todos los demás productos de la civilización, como medios de defensa y seguridad para la vida [...] hace suya la regularidad matemática de los fenómenos celestes, y con eso el terror, que se alimenta de desconcierto, de vaguedades y de ignorancia, queda aplacado o aminorado. Entonces el primer dios, el sol, surge como una entidad mágico-matemática que se hace respetar por su claridad y evidencia científica. La sistematización de este culto astronómico va creando la cultura de la medida y el número que viene a constituir la trama del calendario de los Cielos, Chac o Dios de la Lluvia, el Dios del Maíz, Ah Puch o Dios de la Muerte, Xamán-ek o Dios de la Estrella Polar.⁵⁶

En Arai, es el temor la fuerza mágica que genera la base idiosincrática de las sociedades antiguas, cuyas producciones culturales son las respuestas que llenan el enigma de “la angustiada alma primitiva”, seguido de las demás producciones culturales de una civilización, como medios defensivos para salvaguardar la vida, pero también, para comprender el caos.⁵⁷ La base argumentativa de Worringer es retomada y transformada por

⁵⁴ Worringer, *Abstracción*, 16-17, 51-53.

⁵⁵ Worringer, *Abstracción*, 15, 88.

⁵⁶ Arai, *La arquitectura*, 26.

⁵⁷ El ejercicio deductivo de Arai se apoya en la metáfora india del velo de Mâyâ, introducida por Schopenhauer en su *Crítica de la filosofía kantiana* y posteriormente retomada por Worringer. Esta metáfora plantea la incapacidad del ser humano para comprender la realidad: el “velo de Mâyâ”, deidad de la mitología hindú, habría lanzado un hechizo que cubre el mundo visible con un velo que nos impide acceder a la verdadera naturaleza de las cosas. La realidad, así concebida, no es más que apariencia, comparable a una ilusión óptica o a un sueño, un velo que envuelve la conciencia humana y obstaculiza su comprensión. Schopenhauer, por su

Arai para el asentamiento de su propio ejercicio universalista. Worringer parte del horizonte de percepción y acción de una fase prehistórica del desarrollo de hombre, estableciendo algunas “culturas tipo” o “arquetipos de hombre” (hombre primitivo; hombre clásico; hombre oriental y hombre nórdico) en las que funda supuestos psicológicos a partir de la relación existente entre su religión, su arte y su visión del mundo (lo que deriva en su afán de abstracción en el arte).⁵⁸ Arai, de la misma forma, aunque con predisposición al positivismo de Augusto Comte y su “ley de los tres estados”,⁵⁹ entabla un sistema de clasificación propio para “categorizar” y/o situar el alma de los antiguos mayas partiendo de su conciencia.

La influencia de Worringer en Arai es latente, aunque este recurre a los supuestos de Worringer desde una visión diacrónica, es decir, explora el grado de desarrollo o avance humano con el propósito de situar el alma maya en una escala. Pero bajo la misma premisa, se interesa en la relación entre el sujeto y el objeto, es decir, el ser humano y los fenómenos (naturales en este caso), y cómo en dicha relación se produce un dualismo que tensa el alma humana, emergiendo así la voluntad artística.⁶⁰ Lo que resulta interesante aquí es la manera en la que Arai plantea su propia escala de nivel de conciencia a partir de tres tipos de sociedades, las cuales se “han distinguido en la historia humana”, y son “consideradas desde el punto de vista de sus respectivas mentalidades: la sociedad primitiva, la sociedad cultural y la sociedad civilizada”.⁶¹

En Arai, el alma de la sociedad primitiva se encuentra suspendida entre la inquietud instintiva por lo desconocido, echando mano de la magia de la hechicería para combatirlo,⁶² perviviendo el mito como simbolismo integrador. Por su parte, la sociedad cultural edifica nuevos pensamientos sobre la sociedad primitiva, siendo los baluartes del conocimiento una clase dirigente, que contiene conocimientos precientíficos, premorales y preartísticos.

parte, interpreta este velo como la representación ilusoria del mundo transmitida por ciertas religiones que se consideran reveladas. Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (Madrid: Trotta, 2009).

⁵⁸ Worringer, *Abstracción*, 11.

⁵⁹ Auguste Comte, desde una visión lineal planteó su teoría, la “ley de los tres estados”, en la que afirma que la ciencia pasa por tres estadios teóricos diferentes y de avance progresivo: el estado teológico; el estado metafísico, y el estado científico, o positivo. Auguste Comte, *Curso de filosofía positiva* (Buenos Aires: Andrómeda, 2004).

⁶⁰ Arai, *La arquitectura*, 26.

⁶¹ Arai, *La arquitectura*, 28.

⁶² Arai, *La arquitectura*, 28.

Aunque también pervive la combinación de lo primitivo con lo civilizado. Mientras que la sociedad civilizada, según Arai, ha obtenido su evolución final, el estado de civilización pura, “transfigurado en un quehacer positivo y práctico, económico y hasta irreligioso”. Desprendidos de sus valores culturales anteriores para tener disposición de atención hacia lo racional y experimental, siendo así parte de una nueva voluntad de poder.⁶³

La escala donde Arai sitúa a los antiguos mayas es entre el alma primitiva y el espíritu civilizado: “La psique maya es un tipo de conciencia mixto, complejo, que podríamos denominar “de dos pisos”, pertenecientes ambos al mismo dueño de la casa”, en la planta baja está la parte que “aspira a liberarse de la oscuridad y la confusión en los procesos mentales”, la segunda planta cumple la función de atraerlos y ordenarlos “a la luz del pensamiento lógico, al calor del afecto moral clarificado y al amparo del temblor sereno del entusiasmo estético”.⁶⁴ En Arai, existe un notable equilibrio entre ambos estratos que guardan vecindad entre sí, prevaleciendo de forma simultánea “la sensación del eterno presente del hombre primitivo y la curiosidad científica e indagadora del hombre cultural”.⁶⁵

En términos estéticos esto último se reflejó en su estilo artístico. En Arai, el estilo artístico maya se identifica por ser una compenetración entre el sentido geométrico y la sensación orgánica, el estatismo y el dinamismo.⁶⁶ Con ello aventura una hipótesis un tanto atrevida. Sugiere que el principio constructivo de los mayas responde a un ejercicio plástico que se da en la cotidianidad ancestral.

La morfología de las formas arquitectónicas se origina en lo circular (ejemplo de ello es la masa que se obtiene del nixtamal) formándose un cono, en esta dinámica de plasticidad es originada por la gravedad y por el sentimiento elástico y espíritu artístico del alma maya. Es aquí donde interviene la interpretación imaginativa y táctica, resultando en una expresión estática de la sensación dinámica del achatamiento continuo, de la comprensión y reducción de los volúmenes a superficies planas:

El sentimiento de la masa elástica es combinado, en la conciencia maya, con el sentimiento desprendido del postulado aritmo-geométrico que regula a la astronomía, a la cronología y al calendario. Así, la forma redonda subjetiva, lo moldeable de la materia deformable se mezcla, combina y unifica con siluetas rígidas y severas del alma objetivada, con el patrón rectilíneo de figuras

⁶³ Arai, *La arquitectura*, 31.

⁶⁴ Arai, *La arquitectura*, 28.

⁶⁵ Arai, *La arquitectura*, 32.

⁶⁶ Arai, *La arquitectura*, 34.

indeformables [...] de lo redondo y orgánico a lo geométrico y mineral, sin que se pierda en ningún caso el espíritu propio de estos reinos de la naturaleza.⁶⁷

Bajo este supuesto surgía la forma piramidal, así como sus elementos formales que lo conforman: el talud y la escalinata exterior empinada y sin descanso. Todo ello por la voluntad de forma del artista, determinada por el alma maya, siendo Bonampak un ejemplo.

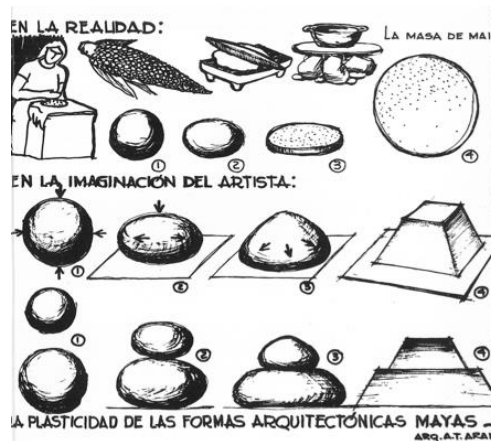


Ilustración 48: “La plasticidad de las formas arquitectónicas mayas”. Alberto Arai, *La arquitectura de Bonampak: ensayo de interpretación del arte maya. Viaje a las ruinas de Bonampak* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960).

La comprensión de Arai por el valor de las obras arquitectónicas mayas no se reduce a lo estético, pues como arquitecto moderno recurrió a la estimación de valores como la utilidad, lo constructivo y el componente social. Con ello, entiende la función que la ciudad maya desempeñaba, el uso cíclico de las construcciones tanto para el culto religioso-astronómico como para las actividades vitales en comunidad. Esto en apego a los elementos residuales de las ruinas y no a la arquitectura civil efímera de la que no quedó rastro. Con esta propuesta, Arai no sólo intentaba reafirmar la riqueza cultural de la cultura maya, así como la ubicación de ésta en determinada escala de conciencia cultural, sino que también intentaba ubicarla a la par de otras culturas clásicas, sugiriendo una forma distinta de entender el clasicismo, abandonando determinados patrones estéticos occidentales, como los de la antigüedad clásica:

Esta original mixtura [el alma maya] ha desconcertado a más de un historiador, en tanto que algunos les ha hecho afirmar que la cultura maya y la de los otros pueblos indígenas de América [...] son culturas primitivas, o sea, manifestaciones históricas sin desarrollo, equivalentes a las adecuadas a los momentos de

⁶⁷ Arai, *La arquitectura*, 89-90.

experimentación. Nosotros creemos conveniente dejar asentado que no sólo hay un tipo único de clasicismo, sino que dentro de él caben otras modalidades que, conservando la figura típica fundamental, presentan no obstante características propias. Lo clásico griego es una forma de clasicismo en la que los residuos del alma primitiva aparecen bastantes confusos, relativamente borrosos; cosa que se ve en su arte de estilo orgánico, en el cual casi no quedan recuerdos de la manía geometrizable del hombre salvaje de las cavernas.⁶⁸

La aportación principal, además del reconocimiento de la producción cultural prehispánica, radica en proponer que la revelación estética puede funcionar como una auténtica vía de conocimiento para los estudios históricos, arqueológicos y la crítica del arte. A esto se suma su invitación a replantear las categorías historiográficas tradicionales de corte occidental, particularmente aquellas que provienen de la historia del arte europeo, como la noción de clasicismo. En la perspectiva de Arai, es necesario admitir la existencia de otras modalidades de clasicismo, dotadas de principios y rasgos propios, como ocurre en el arte prehispánico, cuyo orden formal se inclina más hacia lo geométrico que hacia lo orgánico.

De esta manera, sugiere salir del encorsetamiento conceptual y arbitrario del canon occidental, es decir, replantear o incluir nuevos esquemas conceptuales utilizados en la historia del arte a partir de una apertura a la inclusión de otros casos y/o testimonios que pudieran sugerir nuevas modalidades en la definición de un estilo artístico. Se requería, por tanto, una visión panorámica del desarrollo histórico del arte más allá de los límites de una sola época o pueblo: “para aplicar el concepto de lo clásico, así como cualquier otro concepto que defina el estilo artístico correspondiente a determinada etapa de evolución cultural de un pueblo, es necesaria una visión panorámica del desarrollo histórico del arte, rebasando los límites de una sola época o de un solo pueblo, para que pueda tener sentido comparativo tal o cual designación”.⁶⁹

Si para un historiador europeo lo “clásico” es lo griego, no se inválida la posibilidad de encontrar o formular a partir de nuevas fuentes o testimonios históricos, prototipos más adecuados para la aplicación de conceptos estilísticos. Un ejemplo de esta propuesta es la aspiración por definir el concepto de “clásico” a partir y desde el arte prehispánico, por comparación:

Clásico, es pues, en sentido indígena o prehispánico, aquella coincidencia artística entre la visión cuantitativa volumétrica, que recae en la comparación del tamaño de los cuerpos, y por lo cual estos resultan grandes o pequeños, y esa otra visión

⁶⁸ Arai, *La arquitectura*, 33.

⁶⁹ Arai, *La arquitectura*, 115.

capaz de captar las diversas expresiones cualitativas estéticas, originadas por las distintas naturalezas esenciales de los medios de trabajo de los objetos artísticos.⁷⁰

La densidad volumétrica y la aridez de planos rectos interminables son la característica de ese “clasicismo” prehispánico en Arai, por ejemplo, el de los cuerpos piramidales y las formas monumentales de las ruinas prehispánicas, a diferencia de la redondez escultórica, fluidez giratoria y complexiones orgánicas que caracteriza al arte greco-romano, poniendo como ejemplo cualquier templo griego, que con sus columnas se aproxima a un barroquismo sutil.⁷¹

Por otra parte, es importante rescatar el por qué Arai utiliza la propuesta de Worringer. En su interés por generar una teoría para el análisis de la producción cultural más allá del bagaje de la historia del arte, Worringer ofrece una base novedosa y una función del arte fundamentada libremente en valores sin origen referencial.⁷² Considero que éste aspecto permite a Arai generar su propio sistema de valores para clasificar la producción cultural del pueblo maya a partir de criterios particulares del pueblo en cuestión, asimismo, le permite abrirse al ejercicio universalista de dividir en niveles culturales cualquier otro pueblo.⁷³

El libro-informe de Arai parte de un estudio para valorar y estimar las ruinas de Bonampak a partir del trazo urbanístico, los conjuntos monumentales, sus templos y sus esculturas. Reconstruyendo a su vez, mediante planos, alzados y dibujos el conjunto de edificios pertenecientes al Viejo Imperio Maya. Asimismo, hace uso de la base teórica antes mencionada para establecer que el urbanismo maya responde al alma cronológica y calendárica de su cultura. Los trazos de sus ciudades responden a una estructura lógica basada en el acoplamiento entre la naturaleza y la vida humana. Mientras que, en lo arquitectónico, “priva el espíritu rectilíneo, unidimensional, y esa es la esencia de su alma”, siendo la tipología más característica el “templo-altar” (pirámide), un basamento para templo a diferencia de las pirámides orientales.

En la visión abarcante de estadios o niveles culturales planteada por Arai a partir de la propuesta de Worringer, la cultura maya del Viejo Imperio en su ímpetu por conquistar la naturaleza erigió “monstruos” de piedra que revelaron la voluntad de una civilización. A

⁷⁰ Arai, *La arquitectura*, 116.

⁷¹ Arai, *La arquitectura*, 114.

⁷² Worringer, *Abstracción*, 16-17.

⁷³ Arai, “Conocerse”.

partir de su energía y propósito deliberado colonizaron nuevos territorios arrebatados a la naturaleza, en este caso la selva chiapaneca. En sus construcciones, según Arai, evocaron los paisajes dejados atrás de Centroamérica, lugar que vio nacer a dicho pueblo.⁷⁴

En el último apartado del ensayo, “Arquitectura, escultura y pinturas unidas”, sintetiza las principales tesis, una crítica a la arquitectura greco-romana y los valores helenísticos, ello con el propósito de diferenciar los valores estilísticos occidentales de otras culturas. Asimismo, resalta el clasicismo maya, el uso del término clásico, entendido como el equilibrio entre sencillez y complicación, entre unidad y diversidad.⁷⁵ Argumentando que Bonampak, en particular el Templo, resuelve y conjuga su equilibrio en la unidad de tres artes como la arquitectura, la pintura y la escultura. De la coordinación de las tres se produce un cuarto arte, un arte supremo que manipula los recursos de aquellas tres artes que le subordinan.⁷⁶

En ese sentido, según Arai, Bonampak representa “la generación o nacimiento de un estilo, el símbolo más representativo y extremo de un experimento humano llevado a cabo para poner a prueba, en las condiciones más críticas posibles, la fuerza y la persistencia del espíritu de una raza”.⁷⁷ Así, mediante la adaptación de un pueblo a sus circunstancias, se evidencia su sentimiento puro y voluntad artística. De sus reflexiones a partir de la observación y datos levantados en las ruinas de Bonampak, Arai encontró una premisa nada fortuita para la formulación de una propuesta estética y la reconfiguración de su propuesta teórica de integración plástica, o bien, como él le denominó: el reagrupamiento de las artes.

5.4 Crisis y reagrupamiento de las artes: Arai y la integración plástica

En el presente apartado me centro en la propuesta de Arai con respecto a la integración plástica o reagrupamiento de las artes, así como su relación con las discusiones emanadas de dicho movimiento. Ello con el propósito de identificar la importancia de sus reflexiones respecto a ésta y cómo fueron asentadas en conjunto con los resultados de su viaje a Bonampak, elementos que incidieron en el marco de su propuesta estética y teórica arquitectónica, misma que derivaría en los Frontones de Ciudad Universitaria.

⁷⁴ Arai, *La arquitectura*, 46.

⁷⁵ Arai, *La arquitectura*, 117-119.

⁷⁶ Arai, *La arquitectura*, 123.

⁷⁷ Arai, *La arquitectura*, 131.

A mediados del siglo XX, una parte del gremio arquitectónico sostenía la existencia de una crisis en el ámbito de la disciplina. Dicha crisis se manifestaba en la carencia de una propuesta arquitectónica con identidad propia y en la falta de una dirección clara hacia la consolidación de una arquitectura netamente nacional. Este debate ponía en evidencia la cuestión de “lo propio”, premisa de carácter atemporal que trascendía a la arquitectura para extenderse a otras expresiones artísticas. La búsqueda de una identidad propia en la arquitectura no era un fenómeno aislado, sino que se enmarcaba en un proceso histórico más amplio, vinculado a la consolidación del Estado-nación,⁷⁸ incluso a la par de la noción de modernidad en el contexto arquitectónico. En este sentido, se aspiraba no sólo a adoptar los principios de la modernidad, sino también a generar una arquitectura que reflejara la esencia de lo mexicano, en paralelo al proceso de construcción y consolidación de la identidad nacional.

Tanto Arai como sus colegas, tenían el convencimiento de que la arquitectura había entrado en una crisis,⁷⁹ la cual estaba auspiciada por dos falencias: la falta de sensibilidad arquitectónica en términos estéticos y funcionales (reflejada en la carencia de afinidad hacia las necesidades funcionales del momento), y la falta de formas expresivas de lo mexicano. Esta cuestión se convirtió en un imperativo para los miembros del gremio, quienes reconocieron la necesidad de abordar y resolver dicha problemática. En palabras del viejo compañero de Arai, Enrique Guerrero:

Nuestra sensibilidad arquitectónica está deformada actualmente, y es por tanto, nuestra más inmediata y permanente responsabilidad oponer a la ausencia de orientación mexicana, una doctrina cuya aspiración central sea decididamente conformar nuestro trabajo hacia metas que permitan ir esclareciendo nuestros problemas más diferenciales y auténticos, comprendiendo en cada momento que las ocasionales soluciones, unitarias en sí mismas, necesitan penetrar más y más, funcional y expresivamente en lo mexicano.⁸⁰

⁷⁸ Tal fue el caso del Palacio Azteca construido para la Exposición Universal de París de 1889, con el que México participó durante el gobierno de Porfirio Díaz. Diseñado por Antonio Peñafiel y Manuel Anza, el edificio aspiraba a constituirse en una síntesis histórica y etnográfica del pasado prehispánico. Ubicado en el pabellón mexicano, reunía en su fachada diversos elementos de la arquitectura ancestral: un basamento inspirado en el templo de Xochimilco; almohadillados, grecas y cornisas alusivas a las ruinas de Mitla; ventanas tomadas de Xochicalco; pilastras modeladas a partir del monolito de Tenango; y grecas procedentes de Kabah. En contraste, el interior reproducía el estilo de cualquier palacio europeo. Alejandro Díaz Alegría, *Identidad y modernidad: la arquitectura neo azteca y eclecticismo en el pabellón mexicano de la exposición universal de 1889*, tesina de licenciatura (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras, 2013), 59-60.

⁷⁹ Alberto Arai, “La crisis cultural y el reagrupamiento de las artes”, *Espacios*, núm. 15 (1953).

⁸⁰ Enrique Yáñez, *Hacia una arquitectura nuestra (Reuniones de mesa redonda)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952, AGN, FCL, caja 105, exp. 44, 8.

Guerrero aborda varios aspectos, por un lado, señala la deformación de una sensibilidad estética como factor contribuyente a dicha crisis. Por otro, plantea la necesidad de establecer una doctrina que oriente el rumbo a seguir para resolver las problemáticas, ya sean parciales o profundas, dentro del ámbito arquitectónico. El enfoque de Guerrero no buscaba demeritar las propuestas ya planteadas, sino ampliar mayor alcance en lo funcional y en la expresividad de lo mexicano. Este concepto de “lo mexicano” conduce al debate sobre la integración plástica, un tema central en la reflexión arquitectónica de la época.

El movimiento de integración plástica, dentro de su complejidad, significó como posible punto de confluencia, el momento el clímax por aquello que simbolizó la identidad, así como la posibilidad del trabajo en conjunto de distintas artes. Por su parte, en Arai, las artes en general y las artes plásticas en particular, estaban dispersas, es decir, cada cual especializada en el rubro de su propia disciplina. En ese sentido, la crisis era consecuencia y producto de aquel alejamiento de las artes entre sí, a razón de esa especialización. Arai, convencido de que en el pasado las artes fueron una sola, clamaba por “reunir de nuevo” las distintas artes en un todo armónico. Por ello, a diferencia de sus colegas prefirió utilizar el término de “reagrupamiento de las artes”, en lugar de “integración plástica”.⁸¹

Desde finales de los cuarenta se había ido dilucidando este movimiento, promovido por aquellos artistas que pugnaron por la unificación y trabajo colaborativo entre la arquitectura, la pintura y la escultura, sin que ninguna de estas artes tuviera supremacía sobre las otras, y cada una fuera indispensable en el resultado. Se proponía convertirles en una sola unidad, sin que su estética fuera sólo agregada y complementada a la obra arquitectónica, siendo resultado de una proyección previa y en conjunto.⁸² Para ello, partían de ejemplos como la plástica medieval europea (tomando como referente algunas catedrales del románico y gótico) donde se fundían armoniosamente la arquitectura con la escultura, pintura, herrería y otros oficios, así como de la Bauhaus, escuela alemana que conjugó durante la época de

⁸¹ Arai, “La crisis cultural”.

⁸² Si bien desde una década antes ya existían alusiones a la necesidad de unir pintura y arquitectura en beneficio del arte y de la sociedad, no fue sino hasta los años cuarenta cuando estas ideas comenzaron a consolidarse como una propuesta estética orientada a rescatar el valor de lo identitario. Del mismo modo, el término “integración plástica” no apareció sino hasta mediados del siglo. Diego Rivera, “Arquitectura y pintura mural”, *The Architectural Forum* (1934): 3-6.

entreguerras la arquitectura, la artesanía, el diseño y el arte,⁸³ o bien, la plástica prehispánica que reunía la colaboración de escultura, pintura y arquitectura, como fue el caso de Bonampak, buscando así la proyección de obras en las cuales se recurriera a las distintas artes plásticas en conjunto.⁸⁴

Los antecedentes del movimiento de integración plástica provienen de los primeros proyectos del muralismo,⁸⁵ propuesta que había tomado una fuerte carga simbólica en lo político y popular, siendo el Estado su promotor y mecenas. Los edificios públicos provistos por el Estado funcionaron como soportes para la realización de murales, lo que con el tiempo impulsó una relación cada vez más estrecha entre pintura y arquitectura hasta conducirla hacia una fase de integración. Es importante señalar que, en un inicio, estos murales se elaboraban sobre muros de construcciones ya existentes. Sin embargo, desde entonces se insistía en la necesidad de sincronizar la obra pictórica con el espacio arquitectónico que la albergaba.⁸⁶ Fue el caso del pintor Carlos Mérida al expresar que “la pintura hay que fundirla con el cuerpo arquitectónico”,⁸⁷ o bien de Diego Rivera, quien señaló que “es importante comprender que una verdadera pintura mural es necesariamente una parte funcional de la vida de un edificio; una suma sintética y expresiva de sus funciones humanas [...] un elemento de unión y amalgamamiento entre la máquina que es el edificio y la sociedad humana que lo utiliza”.⁸⁸ En función de estos pronunciamientos, los pintores llamaban a que el Estado les facilitara el trabajo en conjunto con otros artistas.

⁸³ Es ya conocido el célebre Manifiesto de la Bauhaus en 1919, expedido por Gropius donde hace un llamado a la unificación a partir de una escuela unitaria que aglutinara a artistas y artesanos. Magdalena Droste, *Bauhaus (1919-1933)* (Colonia: Taschen, 2006), 15.

⁸⁴ Rita Eder, “Arte prehispánico en el movimiento muralista”, *Arqueología Mexicana*, vol. III, núm.16 (1995): 68-73.

⁸⁵ El muralismo fue un fenómeno político-artístico surgido en el periodo posrevolucionario, en el que los artistas, unificados en torno a un proyecto común, buscaron realizar su obra bajo un sentido distinto al convencional. Rechazaban la pintura de caballete -privilegio de unos cuantos, apreciada por pocos y considerada de carácter “aburguesado”- y promovían en su lugar un arte público con una “finalidad de belleza para todos, de educación y de combate”. Un ejemplo notable fueron los murales de Diego Rivera en la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) y en la Secretaría de Educación Pública (SEP) durante la administración de José Vasconcelos. Se trataba, en ambos casos, de murales independientes de la arquitectura, simplemente adosados a los muros. “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores Revolucionarios de México”, *El Machete*. núm.7 (1924).

⁸⁶ Ramón Vargas Salguero, “El año 54 en la arquitectura mexicana”, *Cali*, núm. 33 (1968): 11-14.

⁸⁷ Carlos Mérida, “Conceptos plásticos”, en *El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida*, catálogo de exposición (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963), 15.

⁸⁸ Rivera, “Arquitectura y pintura”, 3-6.

Paralelamente, algunos arquitectos promovieron la integración de las artes plásticas desde otra trinchera de las publicaciones periódicas. Tal fue el caso de la revista *Espacios* dirigida por Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco en 1948, cuyo primer número hizo un llamado para conjugar la integración de distintas actividades artísticas y diversas instituciones sociales, políticas y culturales.⁸⁹ Sus lineamientos se ocuparon de dos áreas, como la predilección por la técnica moderna, su realidad contemporánea, así como una vía de una integración de la arquitectura con la escultura y pintura.⁹⁰

El auge del movimiento fue el crisol en donde la política, la cultura y el arte se encaminaron hacia una sociedad en busca de una modernidad e identidad propia. La búsqueda por una intersección entre la plástica mexicana que ya tenía asentado un discurso ideológico y las formas arquitectónicas modernas fueron los ingredientes de este movimiento.⁹¹ Asimismo, el movimiento significó la posibilidad de redefinir la unión entre lo moderno con lo tradicional y lo local.⁹² Esto en función de unir la arquitectura moderna, producto de la técnica contemporánea, con elementos tradicionales y/o locales que pudiesen estar en las representaciones pictóricas para los murales, o bien, en el uso de materiales y técnicas de la región.⁹³

Arai estaba convencido de que el reagrupamiento de las artes era una vía para salir de aquel aprieto en el campo artístico, por lo tanto, se manifestó a favor del movimiento, incluso

⁸⁹ Más adelante, en el cuerpo del mismo texto, el director de la revista, Lorenzo Carrasco, alude a la necesidad de una arquitectura capaz de responder a las exigencias de su tiempo, una arquitectura cuyo partido se derive de las propias actividades del ser humano. Asimismo, exhorta a las nuevas generaciones a producir una arquitectura de este tipo, “una que piense más en el hombre contemporáneo y en el dominio de la técnica”. Lorenzo Carrasco y Guillermo Rosell (eds.), “Palabras de los editores”, *Espacios*, núm.1 (1948).

⁹⁰ *Espacios* fue una revista que no sólo se redujo a la promoción de la integración plástica, también promovió la conjunción entre diseño, arte y arquitectura. En esta destacaron la participación incluso de poetas, fotógrafos, cineastas y críticos del arte. Carrasco y Rosell, “Palabras”.

⁹¹ Entre aquellas obras que se conjugaron a partir de las otras artes, destacaron la Escuela Normal de Mario Pani, con los relieves de Luis Ortiz Monasterio y los murales de Orozco; la ensambladora Chrysler de Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco, aderezada con el altorrelieve de Siqueiros; el Centro Médico Nacional de Enrique Yáñez, con relieves de José Chávez Morado; la Secretaría de Comunicaciones y Transportes de Carlos Lazo, Raúl Cacho y Augusto Pérez Palacios, con murales de Chávez Morado y O’Gorman; o los murales y esculturas de Diego Rivera en el Cárcamo de Balsas, obra de Ricardo Rivas. Vargas Salguero, “El año 54”, 11-14; Louise Noelle, “Integración plástica y funcionalismo. El edificio del Cárcamo del Sistema Hidráulico de Lerma y Ricardo Rivas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78 (2001): 189-202.

⁹² Canales, *La modernidad*, 70, 187.

⁹³ Cabe destacar que, dentro del ambiente creativo de la integración plástica, las líneas artísticas fueron diversas. Algunos artistas, como Juan O’Gorman y José Chávez Morado, optaron por la figuración, mientras que Carlos Mérida se inclinó por la abstracción. Unos experimentaron con piedras de color natural y materiales resistentes al clima, mientras que otros emplearon elementos propios de la construcción, como piedra, concreto y mosaico.

estaba convencido de que la crisis era parte de un proceso de transición histórica. Al explicar en sus escritos aquel entorno y circunstancia, lo enunciaba desde una perspectiva metahistórica, reflexionando acerca de aquel momento, como si fuese un nodo temporal del cual pudiesen derivar posibilidades. Asumía que solía existir en determinada etapa de la historia un momento de rompimiento en el equilibrio existente, una disolución, pero que llevaría a un proceso de transición histórica, es decir, a una mejor etapa:

Podemos decir que en la historia pueden distinguirse dos clases de épocas, refiriéndonos por supuesto al posible agrupamiento o dispersión de los diferentes campos culturales [artes] que absorben la actividad del espíritu del hombre: las épocas que podemos llamar homogéneas y aquellas otras que por contraste denominaremos heterogéneas. En las primeras hay una meta en común entre las aspiraciones humanas, por ende, una sintomatía de salud, mientras que, en las segundas, el equilibrio anterior se empieza a romper entrando en disolución, por lo que la sintomatía es de crisis, o bien, de transición.⁹⁴

Arai, desde una visión dicotómica, distingue dos tipos de momentos históricos: aquel donde las artes se encuentran agrupadas y aquel donde aparecen dispersas. Sin embargo, subraya la necesidad de un devenir que conduzca hacia el progreso, ya sea en épocas caracterizadas por una meta común o en aquellas marcadas por una sintomatología de crisis. La dispersión de las artes representaba precisamente esa sintomatología de crisis. Convencido de que, en el pasado, las artes constituyeron una unidad indisoluble, sugería la necesidad de “reunir de nuevo” las distintas artes en un todo armónico, de ahí el término de “reagrupamiento de las artes”, en contraste con el de “integración plástica”.

En “La crisis cultural y el reagrupamiento de las artes” (1953), Arai sustenta su defensa de la reunificación de las artes al señalar que, en épocas pasadas -tanto en el mundo prehispánico como en la Edad Media-, las diversas disciplinas convivían en armonía pese a sus diferencias técnicas y expresivas. En esos periodos, prácticas como la edificación, la escultura, la pintura, las vidrieras o la herrería estaban regidas por un pensamiento colectivo y una idea unificadora que las integraba en una totalidad superior. Este principio permitía que cada arte cumpliera un papel específico dentro de un conjunto coherente, funcionando como partes de una obra común. De ese modo, afirma Arai, todas ellas conformaban una especie de “cuarto arte”, es decir, un arte integral resultante de su fusión orgánica.⁹⁵

⁹⁴ Arai, “La crisis cultural”.

⁹⁵ Arai, “La crisis cultural”.

Mientras tanto, en su contexto sucedía lo contrario, se presentaba una paulatina o acelerada separación en las actividades humanas, esto a razón de una especialización, la cual ocurría conforme el trabajo crecía y la colectivización de las labores se intensificaban hasta perderse.⁹⁶ En ese sentido, la especialización era una especie de ramificación que se desprendía de los otros saberes, por el contrario al conocimiento totalizante: “hoy las actividades se aíslan unas de otras dando lugar cada día a especialidades, para entender cuáles se requieren de expertos y peritos que sólo conocen su estrecho oficio, su técnica o su disciplina científica pura”.⁹⁷ Con este argumento, Arai explica la separación o desunión de las artes plásticas.

En Arai, la arquitectura se había separado de la escultura en algún punto de la historia a razón de una búsqueda de economización, producto en parte de la aspiración funcionalista de la que fue partidario años atrás. La pintura se había alejado de los muros de edificios públicos y de paredes de las casas, a razón de que se prefirió exhibir obras pictóricas en exposiciones especiales, fomentando así los “invernaderos del espíritu” llamados museos. Las especialidades habían subdividido el oficio arquitectónico a tal punto que se perdía la conjunción totalizadora al momento de concebir o proyectar la obra:

Dentro de la misma arquitectura, hoy nos es muy fácil observar la artificiosa subdivisión progresiva de las especialidades técnicas que se requieren para la creación de un solo edificio; especialidades que llevan una vida inconexa en sus procesos básicos y que luego hay que adaptar forzando las concepciones de conjunto; las unidades aisladas se tienen que unificar en una unidad mayor desde afuera, extremadamente diríamos, de modo que el edificio difícilmente resulta una creación orgánica y fluida, sino una elaboración articulada y mecánica.⁹⁸

Esta decadencia artificiosa en el campo arquitectónico era un acercamiento al mundo mecánico y rígido, a una falta de afecto del sujeto hacia la obra, lo cual significaba una deshumanización en la arquitectura y por ende una contradicción de la propia disciplina arquitectónica:

La obra arquitectónica de la actualidad encierra esta grave contradicción: al hacerse, gracias a los adelantos técnicos de la época, más compleja y difícil de componer y ejecutar, no se hace necesariamente más agradable ni más bella, sino

⁹⁶ Aquí Arai recurre al argumento orteguiano desarrollado en el Capítulo “Los estadios de la técnica” de *Ensimismamiento y alteración*, donde Ortega y Gasset expone el desarrollo histórico de la técnica y, por extensión, de las disciplinas, con el fin de señalar la situación de crisis en la que entraban los oficios. No es casual que Arai, en una reseña crítica sobre un libro de Ortega, afirme que “la filosofía no es especialización de nada, sino pura y cabal totalización”. Arai, “Ortega y Gasset”, 104.

⁹⁷ Arai, “La crisis cultural”.

⁹⁸ Arai, “La crisis cultural”.

que por el contrario esa rigidez en las uniones de sus partes expresa una pobreza anímica o una ausencia ya no sólo de la belleza estructural, sino hasta llegar a la fealdad o desagrado dentro de lo comfortable.⁹⁹

Con este reclamo por la pérdida de sensibilidad arquitectónica y excesiva tecnificación, misma que defendió años antes, Arai remarca la presencia de la metáfora fáustica, retomada de Oswald Spengler, en el cual la técnica artificiosa y el maquinismo demoníaco también llevan a la decadencia de las civilizaciones.¹⁰⁰ Trasladado al plano de la arquitectura, la metáfora se asienta en lo contrario a lo que Arai denominó “la raíz humana de la distribución arquitectónica”,¹⁰¹ que viene siendo, la distribución inhumana y mecánica de la arquitectura, producto del prejuicio academicista.¹⁰² En esta visión, estaba claro que a medida que aumentaba la pericia y el entrenamiento tecnológico de la humanidad en su meta hacia el progreso, a veces, y sólo a veces, se daban momentáneas regresiones, producto de los propios avances.¹⁰³ Es decir, significaba más que un avance, un estancamiento o una crisis.

Ante esta sintomatía de crisis en el plano nacional, expresada por Arai¹⁰⁴ y un ala del gremio arquitectónico, debía generarse un equilibrio, o en su defecto, una transición. La integración plástica era la nueva posibilidad para la obtención de una arquitectura orgánicamente expresiva, sensible, humana e identitaria. No obstante, el movimiento de integración tuvo detractores. En los círculos profesionales como en la Casa del Arquitecto,

⁹⁹ Arai, “La crisis cultural”.

¹⁰⁰ En su concepción pluralista y organicista de la historia, expuesta en *La decadencia de Occidente*, Spengler sitúa el hundimiento de Alemania -como secuela de la cultura occidental- dentro de los grandes reveses de la humanidad. Sostiene que su decadencia estaba presidida por el alma fáustica de su cultura, manifestada en la excesiva tecnificación, la producción desmedida y la acumulación insaciable de plusvalía. Esta metáfora la retoma de las obras de Goethe y de Christopher Marlowe, inspiradas ambas en la leyenda de Fausto, el personaje que vende su alma al diablo para obtener poder y conocimiento. En este sentido, al elegir lo material por encima de lo espiritual, Fausto pierde su alma, simbolizando la pérdida de fe y la reducción de la vida a un plano estrictamente práctico, rasgo característico de las sociedades industriales. Asimismo, Spengler afirma que ese afán por ascender y alcanzar el “infinito” conduce inevitablemente a lo trágico, pues se persigue lo inalcanzable. Del mismo modo -señala- ocurre con las civilizaciones que se entregan a la tecnificación, tomando a Occidente como ejemplo paradigmático.

¹⁰¹ En Arai, la distribución de un edificio constituye una “condición previa”, en términos de Hermann Cohen (*Vorbedingung*), de la obra artística integral representativa; junto con la construcción, conforma el núcleo de la obra arquitectónica. La distribución se entiende como una técnica cultural que aplica conocimientos de fundamento axiológico, así como saberes sociales, psicológicos, jurídicos y económicos propios del ser humano que habita el espacio, con el propósito de dignificar la vida humana, tanto individual como colectiva. De este modo, en Arai, la distribución representa la dimensión moral, jurídica, económica y social de la obra arquitectónica. Arai, *La raíz*, 15-17.

¹⁰² Arai, *La raíz*, 14.

¹⁰³ Arai, *La raíz*, 58.

¹⁰⁴ Arai, “La crisis cultural”.

se asumió que existían dos campos opuestos entre los profesionistas. La mayoría que pugnaba a favor de una arquitectura moderna tomando como referente la Torre Latinoamericana, apenas en construcción, y una minoría que deseaba una arquitectura de “estilo nacional” y de carácter regional, sin necesariamente separarse de lo moderno, tomando como ejemplos los Frontones y el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria. O’Gorman describió este fenómeno como un campo de batalla entre dos tendencias: la llamada abstraccionista o no-objetiva y la tendencia objetiva-realista,¹⁰⁵ que incluso trascendían el plano global.

Mientras que la tendencia objetiva-realista apoyaba la integración o reagrupamiento de las artes, los primeros se inclinaban por el estilo internacional o en su defecto, no estaban de acuerdo con el movimiento por distintas razones. Ya sea por haber concebido que se había institucionalizado como un arte político, como lo afirmó Goeritz años después, donde se sobreponían pinturas o esculturas al edificio, sin comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico,¹⁰⁶ o bien, debido “a la época extremadamente individualista” y al culto al artista como lo señaló Rodríguez Prampolini en la sección de “Artes” de *Arquitectura México*, y al hecho de que tanto el arquitecto y artista solían ser individuos que no estaban unidos por una ética común, como base de su concepto estético,¹⁰⁷ o alternativamente, en opinión de Enrique del Moral, por descuidar el aspecto fundamental de la arquitectura, aludiendo al usuario o habitante.¹⁰⁸

En un ensayo, Del Moral se manifiesta abiertamente en contra de la integración plástica y, en vez de referirse a “lo mexicano”, prefiere hablar de “lo particular”. Sostiene que este concepto no reside únicamente en el medio geográfico -clima, materiales o técnicas locales-, pues dichos factores influyen mucho menos en la arquitectura de lo que suele afirmarse. Para Del Moral, lo verdaderamente relevante, como también lo era para otros autores e incluso para Arai, era la manera en que el usuario debía ser “particularizado” por

¹⁰⁵ Este tipo de pugnas encontradas provocaba la cerrazón de los críticos, quienes no ofrecían respuesta alguna al respecto. Mientras tanto, los jóvenes arquitectos y estudiantes se preguntaban, en palabras de O’Gorman: “¿por dónde debemos ir para lograr una arquitectura que realmente sea la expresión de los anhelos de México?”. Juan O’Gorman, “La degeneración de la arquitectura de nuestra época”, en *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai*, compilación de Martha Olivares Correa (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014), 309.

¹⁰⁶ Mario Monteforte Toledo, *Conversaciones con Mathias Goeritz* (México: Siglo XXI, 1993), 47.

¹⁰⁷ Ida Rodríguez Prampolini, “Arquitectura escultórica, escultura arquitectónica”, *Arquitectura México*, núm. 89 (1965): 52.

¹⁰⁸ Enrique Del Moral, “Lo general y lo local”, *Espacios*, núm. 2 (1949).

medio del programa arquitectónico, en relación con la sociedad y la época; en su opinión, el “hombre” como ser particularizado había desaparecido del proyecto arquitectónico. En esa misma lógica, Arai también apelaba a la creación de una arquitectura más humana y menos artificiosa.¹⁰⁹ Del Moral, por su parte, sostenía que la expresión de lo particular podía manifestarse en “una sola pieza”, con lo cual disolvía y rechazaba la integración de otras artes, además de afirmar que dicha expresión no podía englobarse ni simplificarse.¹¹⁰

Para sus detractores, el movimiento de integración plástica fue una trampa que pretendía dar unidad a diversos estilos, lo cual no era cualquier cosa, pues el análisis y solución a la coordinación artística requería un fundamento de ejecución estética. Ya en la práctica, los artistas y arquitectos se quedaron en intenciones de proyectar en conjunto, debido a la falta de emprendimiento y vinculación. Asimismo, la obra arquitectónica era usualmente independientemente del pintor, al que se le convocaba a posterior con el propósito de ornar algún muro.¹¹¹ Otra de las que se consideraba una trampa del movimiento fue la variable de lo identitario, es decir, aquello que representara la identidad nacional, siendo esta última la que tuvo mayor peso entre los artistas y arquitectos que formaban parte del movimiento.

Los arquitectos partícipes, compartían y expresaban sus preocupaciones al respecto desde sus espacios de diálogo. Las reflexiones y discusiones acerca del fenómeno se sintetizaban en una larga pregunta directriz: “¿cómo lograr una arquitectura nacional-universal-contemporánea, que estimule orgánicamente la capacidad expresiva de los pueblos y la aportación creadora de los arquitectos y los artistas plásticos?”¹¹² Al respecto de esta cuestión, Arai intenta responder mediante sus escritos a algunos de estos aspectos, aunque de manera indirecta.

¹⁰⁹ Arai, *La raíz*, 5-17.

¹¹⁰ Del Moral, “Lo general”.

¹¹¹ Para Ramón Vargas, este aspecto fue mayormente un proceso artístico de yuxtaposición y no de integración. Vargas Salguero, “El año 54”, 11-14.

¹¹² Estas ideas se expusieron en una serie de mesas redondas cuyo propósito fue expresar, compartir y reflexionar sobre las preocupaciones en torno a la arquitectura contemporánea, entre ellas la integración plástica. Los eventos fueron organizados por el entonces jefe del Departamento de Arquitectura del INBA, Enrique Yáñez, en colaboración con Enrique Guerrero y Gabriel García Maroto. En ellos participó una amplia diversidad de pintores, escultores y arquitectos, incluido el propio Arai. De las reuniones se compiló y editó una obra titulada “Hacia una arquitectura nuestra”, AGN, FCL, caja 105, exp. 44, 8.

En principio, la noción de una arquitectura nacional-universal remarcaba una aspiración, la aspiración por una arquitectura capaz de reflejar la cultura de su pueblo a partir de “las enseñanzas de su genuina tradición”,¹¹³ en tanto el carácter universal refiere al valor de “lo universal”, derivado en el alcance que éste aporte a la cultura universal. Lo que vendría a ser en Arai “lo nacional universalizado”, es decir, una producción artística que exprese la esencia del pueblo mexicano de forma genuina y con alcance interpretativo universal.¹¹⁴

La búsqueda por “esencias” de lo mexicano no se redujo al ámbito de las artes plásticas, sino también en aquellos escritos de Arai sobre composiciones y producciones musicales, o bien acerca de danza contemporánea y escultura, como fue el caso de Ana Mérida y Jorge Tovar. En el caso de la música, destaca la reseña de El Salón México de Aarón Copland de 1937, donde, según Arai, encontró no sólo un alcance universal, sino que en “su esencia característica, hablando en términos kantianos, está en ser la “Crítica del México puro”.¹¹⁵ Es decir, en términos sensitivos (o de sensibilidad pura) y del conocimiento, se puede percibir tal composición como una muestra develada de aquello que le constituye, siendo pues, según Arai, invariablemente “lo mexicano”. De la misma forma que Arai se deslumbró por la composición de Salón México, deseaba “encontrar” en la arquitectura una esencia infalible de lo mexicano, es decir, un elemento que reflejase el alma expresiva del pueblo mexicano. Como si fuese un elemento químico que identificar o encontrar en la hechura de un brebaje.

Con referencia a la estimulación orgánica, referían a la conjunción totalizadora de las artes plásticas entre sí al momento de concebir y proyectar la obra, así como a la reunión y compenetración de lo imaginativo y la realidad común; derivado en la visión particular del artista y la capacidad para recrearlas con originalidad en el mundo de su época.¹¹⁶ Volviendo a la cuestión del cómo alcanzar una arquitectura nacional-universal-contemporánea y el trasfondo político cultural de la interrogante, a partir de estas cuestiones se abría paso a una estimación o balance de la cultura arquitectónica mexicana contemporánea, se pensaba entre los miembros del gremio que se había obtenido cierto cariz de autonomía, más no una validación de autenticidad con relación a una expresión cultural propia y de orientación

¹¹³ Arai, “Ensayo”, 7.

¹¹⁴ Arai, “Ensayo”, 41.

¹¹⁵ Arai, “El Salón México”, 11.

¹¹⁶ Arai, “Ensayo”, 12.

doctrinal.¹¹⁷ Es decir, se creía que no existían presupuestos dogmáticos que proporcionaran un camino a seguir, tomando como ejemplo contrario a Europa y Estado Unidos.

En 1950, José Villagrán abordó este mismo planteamiento, aunque fue más entusiasta con el balance. Al inicio de su conferencia “Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea”, coincidía en parte acerca de la carencia de una doctrina al señalar que “la arquitectura mexicana contemporánea es fruto del desenvolvimiento histórico de nuestro arte, en busca de orientación doctrinal teórica y de expresión, propias a nuestra cultura”.¹¹⁸ Esta idea de “búsqueda doctrinal”, al igual que otras, condujo entre el gremio a replantearse premisas atemporales y polémicas, que Arai decantó en algunos de sus escritos: cuál era propiamente la arquitectura mexicana, o cuál podría ser o hacia donde debía tender ésta.¹¹⁹ De no existir, se buscaba una doctrina que se convirtiera en guía y precepto a seguir para la generación de una arquitectura propia.¹²⁰ Siendo el reagrupamiento de las artes o la integración plástica aquella posibilidad.

La propuesta teórica y arquitectónica de Arai se decanta en este ambiente de tensiones, propuestas y debates, sugiriendo así la mirada hacia un nuevo rumbo en la arquitectura mexicana. De su ya mencionado libro-informe sobre la expedición a Bonampak de 1949 no fue fortuito el título del apartado diez: “Arquitectura, escultura y pintura unidas”.¹²¹ Allí, sostiene que el Templo de Bonampak posee un equilibrio y unidad a partir de la conjugación de sus tres artes manifiestas: arquitectura, pintura y escultura. De la coordinación de las tres emerge un cuarto arte, un arte supremo que manipula los recursos de aquellas tres artes que le subordinan.¹²²

Dicho esto, ¿Arai encontró en la plástica prehispánica un sentimiento puro para alcanzar los ideales de unidad del movimiento de integración plástica? ¿Se puede concebir la propuesta de integración plástica como un retorno a lo prehispánico? En efecto, en Bonampak encontró la comunión artística de tres artes, la concepción estética planificada y

¹¹⁷ “Hacia una arquitectura nuestra”, AGN, FCL, caja 105, exp. 44.

¹¹⁸ Villagrán García, “Panorama”, III.

¹¹⁹ Alberto Arai, “Hacia una arquitectura mexicana contemporánea”, *Excélsior*, 7 de julio de 1951; Alberto Arai, “La libertad artística como fuente de una Nueva Arquitectura contemporánea”, *Excélsior*, 15 y 29 de junio de 1952.

¹²⁰ “Hacia una arquitectura nuestra”, AGN, FCL, caja 105, exp. 44.

¹²¹ Arai, *La arquitectura*, 113.

¹²² Arai, *La arquitectura*, 123.

la coordinación sentimental de la fantasía artística correspondiente a una cuarta dimensión del arte.¹²³

No obstante, la integración plástica no significó un retorno o vuelta al pasado prehispánico (caso del Imperio antiguo Maya) o medioevo (arte ojival), períodos donde coexistió una unión inter-artística. No era una regresión metódica a la usanza de aquellas épocas donde se conjugaron las artes. Arai consideraba que el hecho de “querer recuperar la unidad cultural y artística perdida, por un camino semejante, sería desear algo retrogrado, retardado ¿totalitario?”¹²⁴ Es decir, un punto de partida que ignoraba su presente y circunstancias propias. Al contrario, la propuesta de Arai sugiere una preparación previa, basada en experimentaciones metódicas para la búsqueda de “un criterio uniforme, cerrado, esférico”:

Se necesita un criterio suficientemente amplio y tolerante, único pero acompañado de previsiones infinitas, para lo cual es indispensable que la unidad no la dé uno solo de los hechos para disciplinar a los demás, sino que la dé una idea teórica, filosófica, a la cual los hechos de la vida deberán obedecer no por imposición externa forzada, sino por la necesidad misma de la constitución de la realidad en sí.¹²⁵

Aquí, Arai no se refiere únicamente a un intento basado en medios prácticos, sino que sugiere que, desde la filosofía -quizá aludiendo a la estética-, también podría desarrollarse una propuesta, aunque sin plantear una doctrina formal. No obstante, señala la existencia de una directriz que debería orientar una eventual propuesta arquitectónica, lo cual, hasta cierto punto, cumple una función equivalente. En relación con su contexto y con las posibilidades de propiciar un cambio de paradigma en las artes plásticas, Arai añade: “el nivel cultural de hoy, tan pleno de adquisiciones y novedades en todos los campos del saber, no puede simplificarse de la noche a la mañana, como por milagro, para homogenizar la vida”.¹²⁶ Con homogeneización, refiere al establecimiento de una meta en común por parte de la sociedad, lo cual permite la avanzada, y por ende el reagrupamiento de las artes:

La futura interrelación entre las artes lo [será] de acuerdo con un equilibrio entre los dos extremos ya superados: con la homogeneidad absoluta se llega la apretada y cabal indistinción entre la estatua ornamental y el elemento constructivo que la

¹²³ En Arai, la conjugación de la escultura, la pintura y la arquitectura, que son tres artes, ya conjugadas constituyen un cuarto arte, “un arte supremo que le manipula los recursos de las otras tres artes que le subordinan”. Arai, *La arquitectura*, 123.

¹²⁴ Arai, “La crisis cultural”.

¹²⁵ Arai, “La crisis cultural”.

¹²⁶ Arai, “La crisis cultural”.

sostiene, como pasa en la arquitectura-escultura gótica, y, paralelamente, con la heterogeneidad absoluta, se llega al divorcio total, a la anarquía entre las distintas expresiones artísticas, como está sucediendo en la Europa actual y en aquellos países en los que su cultura es un reflejo directo de aquella.¹²⁷

Aquí debe recordarse su visión dicotómica en su reflexión metahistórica, donde arguye que hay una época homogénea (donde coexiste una meta en común) y otra heterogénea (existe una crisis o transición). No obstante, persiste una polarización, y como tal pone el ejemplo del arte ojival, en la cual se funde la escultura con la arquitectura produciendo un objeto indistinto. Mientras que la heterogeneidad produce la separación y anarquía, arrastrando a una crisis de valores que tiende hacia la deshumanización en pro del maquinismo y la técnica, poniendo como ejemplo a Europa, y desde la visión de Arai es una Europa en decadencia: “uno es el caso de lo que todavía conserva mucho de primitivo, y otro es el caso de lo que se precipita hacia la decadencia. Pensamiento mágico y deshumanización abstraccionista: pobreza espiritual y aburrimiento de los más altos valores humanos, son sin duda los extremos que por predominio definen a los tipos de culturas que venimos explicando”.¹²⁸

Debe existir un punto intermedio entre ambas épocas: un término medio que no sea ecléctico, sino la superación de una síntesis primaria, en el cual las artes puedan expresar su autonomía y fisonomía propias sin impedir su reunión en combinaciones novedosas que generen aportes inéditos para el artista y el contemplador. Una vez más, Arai recurre a la dialéctica como método para alcanzar dicha conciliación. Esta propuesta la desarrolló teóricamente en su ensayo “Caminos para una Arquitectura Mexicana” (1952), donde plantea armonizar la arquitectura abstraccionista (no objetiva) con la arquitectura realista (objetiva), tomando como referentes la conciliación entre el abstraccionismo norteamericano y el misticismo de la plástica latinoamericana, especialmente la mexicana.¹²⁹ Mientras que, en términos empíricos, Arai -al igual que algunos de sus colegas- concibió Ciudad Universitaria como la mayor manifestación experimental del movimiento de integración plástica, en la que coexistieron “grandes aciertos y errores simultáneamente”. No obstante, señalaba que sólo mediante “una crítica serena y detenida de lo realizado” era posible valorar sus resultados con exactitud.¹³⁰

¹²⁷ Arai, “La crisis cultural”.

¹²⁸ Arai, “La crisis cultural”.

¹²⁹ Arai, “Caminos”, 46.

¹³⁰ Arai, “La crisis cultural”.

5.5 Los frontones y Ciudad Universitaria

Tras su regreso de Chiapas a la Ciudad de México, Arai se incorporó al magno proyecto de la construcción de Ciudad Universitaria, el cual ya venía fraguándose administrativamente desde 1947.¹³¹ Fue su mayor acercamiento al auge de la integración plástica, tanto por el valor que significaba como por la participación colectiva de artistas y arquitectos.¹³² La contratación de Arai se dio en 1950, para proyectar y construir la zona deportiva que estaba incluida dentro del conjunto principal ideado por Mario Pani y Enrique del Moral.¹³³

Inicialmente, la obra fue un proyecto que no había considerado los Frontones en el plan maestro de Pani y del Moral. La decisión de incluirlos en el proyecto se debió en gran parte al papel que tomaría Carlos Lazo como gerente general del proyecto. En principio, el espacio en cuestión había sido destinado para habitaciones de estudiantes foráneos,¹³⁴ posteriormente se concedió la aprobación en junio de 1950 a los arquitectos Alberto Arai y Enrique Suárez Leroy para la construcción de un estadio de tenis, enmarcado dentro del programa en conjunto de la construcción de Ciudad Universitaria.¹³⁵ Solamente se había suprimido una enfermería que estaba incluida dentro del proyecto. En dicho documento firmaban los directores generales de la obra, Mario Pani y Enrique del Moral.¹³⁶

¹³¹ Desde décadas atrás se había intentado trasladar la Universidad de México, cuyos recintos escolares se encontraban dispersos en el Centro Histórico de la ciudad. No fue sino hasta mediados de siglo cuando se proyectó un conjunto de edificios que integraría la Ciudad Universitaria en los terrenos del Pedregal de San Ángel, al sur de la Ciudad de México. Carlos Novoa, director del Banco de México, encabezaba el patronato y, en su representación, el arquitecto Carlos Lazo fungía como gerente general, coordinando los aspectos técnicos, económicos, administrativos y de gestión relacionados con la construcción del magno proyecto. Por su parte, Mario Pani y Enrique del Moral actuaron como autores y directores del proyecto en su conjunto, orientando y supervisando el trabajo de arquitectos, técnicos y demás participantes. Carlos Lazo, “La Ciudad Universitaria en marcha”, *Arquitectura México*, núm. 32 (1950): 97; “La Ciudad Universitaria”, *Arquitectura México*, núm. 39 (1952).

¹³² Comité de redacción, “Número dedicado a La Ciudad Universitaria”, *Arquitectura México*, núm. 39 (1952): 228-229.

¹³³ “Contrato de prestación de servicios profesionales. Patronato de La Ciudad Universitaria”, 30 de julio de 1950, AGN, FCL, caja 105, exp. 44.

¹³⁴ Véase el núm. 39 de *Arquitectura México* de septiembre de 1952, dedicado a la Ciudad Universitaria.

¹³⁵ En agosto de 1950, en una conferencia, Lazo describe la zona, aún sin incluir en el área deportiva los Frontones. Carlos Lazo, “La Ciudad Universitaria de México. Conferencia sustentada en el Anfiteatro Bolívar”, *Arquitectura México*, núm. 32 (1950): 102-103.

¹³⁶ “Estadio de Exhibición de Tenis”, 26 de julio de 1950, AGN, FCL; exp. 1; “Contrato de prestación de servicios profesionales, Patronato de La Ciudad Universitaria”, 30 de julio de 1950, AGN, FCL, exp. 1.

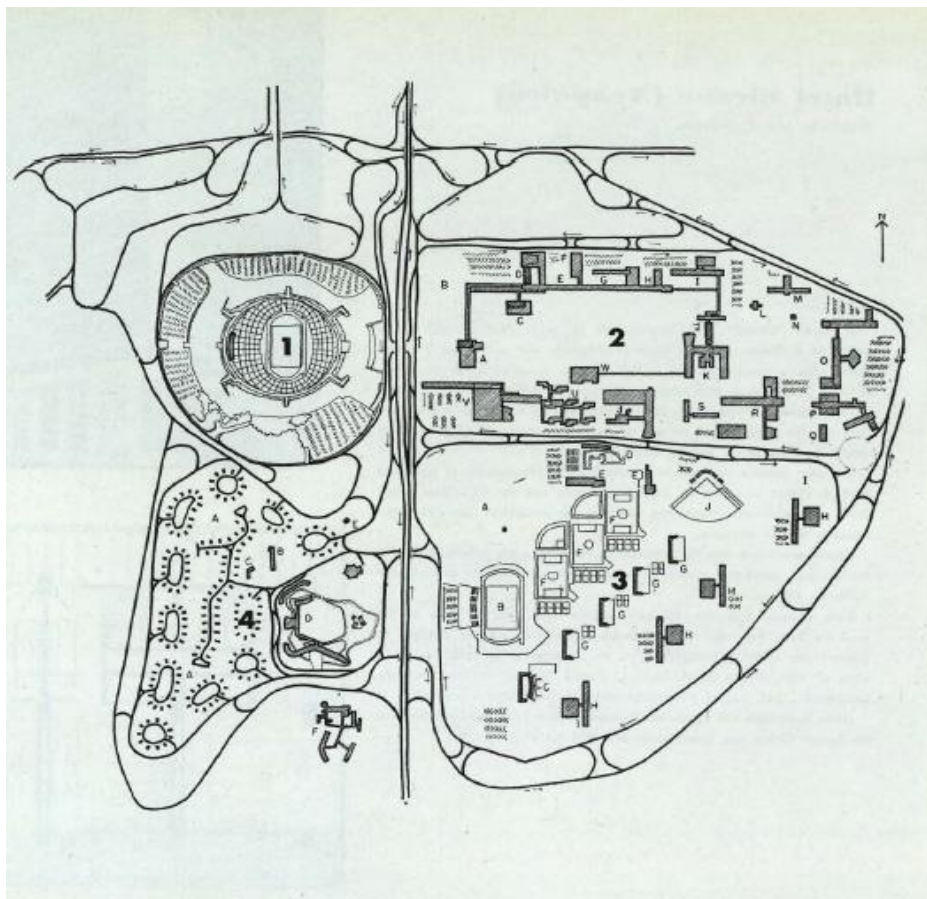


Imagen 49: Plano del conjunto de Ciudad Universitaria. Abajo, al costado derecho se localizan los Frontones en el área deportiva (núm. 3). *Arquitectura*, núm. 44 (1962).

En los meses siguientes, el proyecto fue modificado, insertando en éste un conjunto de Frontones, una de las razones fue sacarle provecho a la piedra volcánica de la zona, producto de las excavaciones para la erección de las obras.¹³⁷ Una vez realizada la construcción, Carlos Lazo argumentaría:

Cuando comenzó el trabajo, la cantidad de roca que tuvimos que mover era tal que habría sido muy costoso regalarla o sacarla en un camión [...] por lo tanto, tuvimos que pensar en una forma de usarla para pavimentar y en muros de contención, en todos los edificios donde se podría utilizar la roca. Por ejemplo, en los patios del frontón se utilizó la piedra tal cual, sin argamasa, compactada y colocada a mano; el mortero sólo se utilizó para unir las rocas exteriores. Estas obras serán de duración ilimitada y durarán prácticamente hasta la eternidad [...] también nos enfrentamos al problema de qué hacer con tanta roca [...] fue entonces que pensamos en el frontón como un deporte que se jugaba en México [...] es uno de los deportes más baratos, sólo puede ser jugado por dos personas y no requiere equipo especial, por lo que construimos estas canchas, el cálculo que se involucró

¹³⁷ “Memorándum de Carlos Lazo”, octubre de 1950, AGN, FCL, caja 105, exp. 44.

tomó en cuenta la resistencia del viento y el exterior de los muros se [construyó] como en muros inclinados que tenían su propia estabilidad.¹³⁸

Para Lazo, como gerente del megaproyecto, las razones de la solución arquitectónica fueron más funcionales que estéticas, economizando y aprovechando el uso del material pétreo de la zona.¹³⁹ El resultado de esta medida fue una serie de estructuras de columnas y losas transversales de concreto para sostener los muros de piedra volcánica, por el exterior en forma de talud (superficie inclinada piramidal) y por el interior de forma vertical y aplanada, para cubrir la función de canchas.



Imagen 50: Panorámica del conjunto de Frontones. Perspectiva del interior (cancha). Fotografía de Juan Guzmán (1952).



Imagen 51: Panorámica del exterior (talud). Fotografía de Juan Guzmán (1952).

Se realizaron así ocho canchas de dimensiones oficiales para frontenis de raqueta y una de frontón de cesta punta con las medidas reglamentarias, además de incluir graderías, servicio de refresquería y sanitarios. Entre este frontón y el primero de raqueta hay diez canchas para frontón a mano, orientadas de oriente a poniente, cada uno de los volúmenes de forma independiente, es decir, separados.¹⁴⁰ Las canchas se conformaron por tres muros altos de concreto, su exterior revestido de piedra volcánica e incrustada en mortero, siguiendo un patrón que alude a la mampostería precolombina.

¹³⁸ Véase Alejandro Villalobos, “Ancient Mexico as an imaginary attribute of Mexico’s Ciudad Universitaria”, en *Living CU 60 years* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2014), 134-135.

¹³⁹ Esta medida no solamente fue de beneficio para construcciones como los Frontones, sino para las plazas, caminos peatonales y el conjunto en general, logrando a posterior su valor plástico. Mario Pani y Enrique del Moral, “Proyecto de conjunto de la Ciudad Universitaria”, *Arquitectura México*, núm. 39 (1952): 224.

¹⁴⁰ Alberto Arai, “Frontones”, *Arquitectura México*, núm. 39 (1952): 316.



Imagen 52: Carlos Lazo de pie ante el Frontón el día 3 de mayo, día de la Santa Cruz. *Arts & Architecture* (1952).



Imagen 53: Vista aérea del conjunto de los cuatro Frontones abiertos, el gimnasio y frontón cerrado.
http://vaumm.com/frontones-_templos/

La manera en cual se había colocado la piedra ayudó a ocultar la verticalidad del espacio interior: rebote, pared lateral y frontis, obteniendo en lo externo un símil de una pirámide trunca, de superficie maciza, haciendo referencia a los taludes prehispánicos. Su gran volumen y masa se debía a estar conformado por roca volcánica, seguido de la forma en la cual se colocó esta, es decir, a manera de taludes piramidales; el cuerpo se presenta desde su base con un tronco ancho que va aligerándose de manera inclinada hasta la parte superior, resultando en una forma de tipo prismática. Un símil reinterpretado, en términos abstractos, de las antiguas formas, como el caso de Teotihuacán y en parte de la experiencia de Arai en

la expedición de Bonampak y de su acercamiento a la estética maya. De su encuentro con la arquitectura de aquella zona señalaba:

La silueta espacial del Templo que hemos llamado de las Pinturas es la de un cuerpo prismático, en la que no se encuentra ninguna arista o plano curvos; lo arquitectónico se ha apropiado de la rectangularidad en su más pura expresión [...] Esta severidad sólo ha sido infringida en forma muy discreta y excepcional, por ciertos planos inclinados de detalle, como son las franjas en talud o en talud interior de las molduras inferior y superior, de cada una de las grandes cornisas de la fachada. En el interior del Templo, sólo encontramos dos parámetros oblicuos que se unen arriba, en la arista achaflanada de la bóveda. Las líneas curvas no existen por ninguna parte.¹⁴¹

Su encuentro con aquellas formas arquitectónicas rectangulares, desprovistas de planos curvos y aristas, le resultó deslumbrante y excepcional, pues la proporción cóncava y oblicua se resolvía mediante la constante y discreta inclinación de los planos. Este recurso formal mantuvo a Arai profundamente intrigado, al punto de intentar recrearlo en el diseño de los Frontones. Sin embargo, pese al respaldo de Lazo, el proceso de erección generó revuelo y debate entre los administradores, particularmente Pani y Del Moral, quienes habían formulado la propuesta inicial del proyecto. La controversia surgió tanto por desatender dicho planteamiento -que no contemplaba los Frontones- como por la evocación de formas plásticas del pasado dentro del conjunto universitario, lo que consideraban un retroceso respecto a la arquitectura moderna. Del Moral, de hecho, ya había expresado su rechazo a cualquier movimiento integracionista o retorno a formas tradicionales, argumentando que “lo particular”, es decir, lo propio o lo mexicano, no podía reducirse a una sola pieza ni existir como una forma capaz de englobar o simplificar la identidad de un pueblo.¹⁴²

La respuesta inmediata de Carlos Lazo ante Pani y Del Moral fue en defensa de la obra. En octubre del mismo año lanzó un Memorándum, en el cual sostenía que el nuevo proyecto (los Frontones) constituía un tema sugestivo en la obtención de una solución técnica, arquitectónica y plástica propia.¹⁴³ Es decir, significaba un logro en el cual se conjuntaba una propuesta arquitectónica que no solo daba solución y ahorrraba recursos, sino que obtenía una plástica original, en la cual se fusionaba la arquitectura moderna con lo identitario. Con el paso del tiempo continuaría bajo la misma tónica:

¹⁴¹ Arai, *La arquitectura*, 117-118.

¹⁴² Del Moral, “Lo general”; “Memorándum de Carlos Lazo”, octubre de 1950, AGN, FCL, caja 105, exp. 44.

¹⁴³ “Memorándum de Carlos Lazo”, AGN, FCL, caja 105, exp. 44.

Sin que este fuera nuestro propósito adquirieron [las rocas de la zona] formas que se asemejaban a antiguas construcciones indígenas. Sin embargo, cualquiera que esté familiarizado con la arquitectura indígena sabe que no hay edificios con formas [indígenas] que cumplieran esas funciones. Ahora interpretamos esto tanto en lo que respecta a las canchas de frontón como al estadio como un continuo cultural mexicano [...] creemos que es uno de los primeros esfuerzos por combinar una arquitectura que sea moderna y funcional en el sentido universal y al mismo tiempo tenga un acento mexicano.¹⁴⁴

Ese propósito “fortuito” y accidental de los Frontones, afirmado por Lazo, sería un aspecto dado por hecho en la historiografía de la arquitectura.¹⁴⁵ Sin embargo, en la recepción de la obra dentro del ambiente arquitectónico no fue una propuesta considerada “inocente” del todo. Algunos arquitectos percibieron la obra como la síntesis donde finalmente se incorporaron los grandes progresos de la técnica mundial junto con los más puros rasgos de una expresión propiamente mexicana,¹⁴⁶ para otros representó un intento del paso de una estética industrial, formas objetivas y técnica moderna al paso de una que fusiona lo arqueológico (formas del pasado)¹⁴⁷ y materiales de la región con lo moderno.¹⁴⁸

En 1961, luego de la muerte de Arai, el crítico de arquitectura y también miembro de su generación, Mauricio Gómez Mayorga aludía tanto a los frontones como a la capacidad reflexiva de Arai, juzgando inicuamente la obra, al comentar que: “Arai era un pensador extraordinariamente serio y profundo; pero desgraciadamente para su doctrina y para su memoria, sucumbió al poderoso influjo de Lazo y sus amigos, y produjo unos edificios que son la negación tanto de la arquitectura como de la prehispánica”.¹⁴⁹ La afirmación de Mayorga se debía en parte a la gestión e incidencia de Lazo en la construcción de los frontones, y en parte a la influencia de su propuesta y la de sujetos como Diego Rivera.

¹⁴⁴ Carlos Lazo, “Plática sostenida en la escuela de Minería”, en *Pensamiento y destino de la Ciudad Universitaria de México* (México: Imprenta Universitaria), 134-135; Villalobos, “Ancient Mexico”.

¹⁴⁵ Cristóbal Jácome-Moreno, “Construcción y persuasión: el VIII Congreso Panamericano de Arquitectos en México como plataforma política”, *Latin American and Latin Visual Culture*, vol. 2, núm. 1 (2020): 101-114.

¹⁴⁶ *Espacios*, núms. 23 y 34 (1955).

¹⁴⁷ Cabe destacar que habían existido ejercicios de viraje hacia el pasado prehispánico con el propósito de encontrar en éste valores arquitectónicos de una época, que sirvieran de apoyo para una doctrina o propuesta a emular desde el presente. Tal es el caso de la obra *México como eje de las antiguas arquitecturas de América* (1947), de Obregón Santacilia.

¹⁴⁸ Arai, “Regionalismo arquitectónico”, 11, 26-27.

¹⁴⁹ Mauricio Gómez Mayorga, “La arquitectura contemporánea en México”, *Artes de México*, núm. 36 (1961): 9.

Arai expresaba un respeto y admiración tanto por Lazo como por Rivera, además de coexistir una influencia mutua.¹⁵⁰ En aquellos años, Lazo y Rivera apelaban por una estética identitaria, a su vez, remarcaban tomar en cuenta la funcionalidad de la obra y la vinculación de ésta con el entorno. En el caso de Lazo, este último aspecto se materializó en las “cuevas civilizadas”, un proyecto acorde con el medio físico y vinculación con el paisaje,¹⁵¹ así como en su proclama organicista: “la arquitectura moderna es ante todo la reconquista de las alegrías esenciales. Hay que volver a lo verde. Hay que tener aire, una vuelta a la naturaleza sin el buen salvaje”.¹⁵² Por su parte, Rivera, además de aplaudir los Frontones de Arai, promovía en esos años desde su Cátedra en el Colegio Nacional “la huella de la historia y la geografía en la arquitectura mexicana”, donde sugería el empleo de materiales de la zona, por estar “más adaptados al clima y al paisaje”, en fusión con los aditamentos de la arquitectura moderna, “necesarios para una vida decente e higiénica”.¹⁵³

Dicho esto, existe una influencia intrínseca de Lazo en la obra de los Frontones, sin que su erección sea producto de la inocencia y la accidentalidad. En particular si se contempla el trasfondo de las propuestas teóricas de Arai acerca de la re-creación de las formas del pasado en aquellos mismos años,¹⁵⁴ sumada a la ya mencionada precisión y dominio por parte de Arai sobre las formas y volúmenes que se integran al conjunto en general.¹⁵⁵ En ese sentido, dista de ser casual.

Igualmente, es relevante mencionar el influjo de tesis como la del arqueólogo Alfonso Caso. En la *Guía de Arquitectura Mexicana Contemporánea*, publicada en 1952 por *Espacios*, Caso aplaudía a la arquitectura contemporánea que era fruto “de una solución nuestra a nuestros propios problemas”, asimismo, exhortaba a establecer una continuidad con

¹⁵⁰ Arai y Lazo fueron compañeros de generación y llegaron incluso a concursar por las mismas becas, como la Delano Aldrich en 1942, destinada a estudios de Urbanismo y Planificación en Estados Unidos. Tras el trágico fallecimiento de Lazo, Arai le dedicó unas palabras en su honor durante las pláticas de La Casa del Arquitecto, recogidas posteriormente en “La Casa Mexicana. Ideas sobre la habitación popular urbana” (1956). En los años siguientes, Rivera retomaría algunos aspectos de la propuesta plástica de Arai para el diseño de su museo Anahuacalli. Rivera, “La huella”, 62.

¹⁵¹ Este proyecto consistió en una casa habitación en Lomas de Chapultepec, un espacio intervenido en el medio ambiente, semejante a una cueva, pero con la intervención de la técnica moderna. Resulta ser una obra peculiar en el ambiente arquitectónico de la época, particularmente porque recurre en cierta forma al organicismo. Carlos Lazo, “Cueva experimental”, *Espacios*, núm. 20 (1954).

¹⁵² Yolanda Bravo Saldaña, *Carlos Lazo: vida y obra* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 7.

¹⁵³ Diego Rivera, “La huella”, 225, 243, 264-266.

¹⁵⁴ Arai, “Caminos”, 22-23.

¹⁵⁵ Enrique De Anda, “Alberto T. Arai: funcionalismo y prehispanismo”, *Plural*, vol.10, núm. 111 (1980): 45.

el pasado: “si la cultura de México tiene unidad a través del tiempo, -y cómo negar que la tiene- la arquitectura mexicana contemporánea, si quiere ser realmente una expresión de país, tiene que basarse en las hondas raíces culturales de México”. Para Caso, esa era la fórmula, y a partir de ella sería posible obtener “una expresión del alma mexicana”, de la misma forma como la obtuvieron los muralistas.¹⁵⁶

La idea de “unidad a través del tiempo” y la noción de “alma mexicana” planteadas por Caso son premisas compartidas por Arai. En ese sentido, la manera en la cual se obtiene la “unidad a través del tiempo” es cuando el sujeto del presente recrea la herencia del pasado, traducida en una reminiscencia de los antiguos templos prehispánicos, pero en concordancia con su presente:

El hombre como sujeto histórico, como protagonista de la historia, es aquel ser que recibe una herencia cultural del pasado, que la juzga, selecciona y asimila de acuerdo con sus posibilidades presentes. Esto lo hace para después intentar aumentar dicha herencia en un sentido positivo, con un mayor acercamiento paulatino a la realización de los valores culturales que guían a la humanidad, con sus particulares aportaciones originales que surgen al irse cumpliendo el deseo del futuro, es decir, del destino histórico. Así el pasado se vuelve presente, lo mismo que el futuro.¹⁵⁷

La manera en la cual recrea las formas del pasado no solamente es de acuerdo con su circunstancia, sino en la búsqueda de ideales por alcanzar, que son los valores culturales. En este actuar se une el pasado con el presente, con miras al futuro, así, confluye tanto el pasado con el devenir en el presente. Mientras que la noción de “alma mexicana”¹⁵⁸ es intencionalmente dirigida hacia el pasado indígena, en Arai, esta “constituye la tradición más antigua y más elemental, más remota, más sana y más espontánea de nuestra nacionalidad”.¹⁵⁹ Los protagonistas de ese pasado, “los antiguos mexicanos” –valga el

¹⁵⁶ Alfonso Caso, *Guía de Arquitectura Mexicana Contemporánea* (México: Espacios, 1952).

¹⁵⁷ Arai, “Caminos”, 6-7.

¹⁵⁸ Para Jácome-Moreno, la noción de “alma mexicana” es un constructo cultural sin un referente específico. No obstante, difiere de esta postura, pues la base filosófica neokantiana y filogermana en el pensamiento de Arai constituye la plataforma desde la cual concibe dicha noción, entendida como “espíritu del pueblo” y estrechamente vinculada al “espíritu de la época”, la palabra compuesta alemana *Zeitgeist*. En este sentido, Arai alude en su *corpus* intelectual no sólo al alma mexicana, sino también al espíritu de la época en varios de sus escritos, desde donde, en un esfuerzo de corte esencialista, busca “capturar” lo mexicano, es decir, aquello que definiría la esencia de lo propio. Johana Lozoya también ha abordado la idea del “espíritu” indígena en la arquitectura como una suerte de esencia postulada por los arquitectos, particularmente en *Las manos indígenas de la raza española*. Jácome-Moreno, “Construcción y persuasión”, 101-114.

¹⁵⁹ Arai, “Caminos”, 30.

anacronismo utilizado por Arai-, eran percibidos como “geómetras modeladores del paisaje, expertos constructores de extensos pavimentos y montañas artificiales”.¹⁶⁰

El acercamiento que tuvo en su viaje a Bonampak develó los supuestos que habría de utilizar. En sus observaciones sobre aquella zona arqueológica advertía que la geometría y la roca eran la base para la recreación del urbanismo y arquitectura maya, en función de identificar que “tan pavimento es la superficie de una carretera, como la de un talud o como la de una meseta superior de una torre piramidal”.¹⁶¹ Por lo que en términos topográficos y urbanísticos había ido construyendo una interpretación geométrica y compositiva del paisaje, teniendo así la oportunidad de echar a andar una recreación artística con las rocas del pedregal.

A pesar de que la propuesta de los Frontones contiene hasta cierto punto un anacronismo, tanto estético como funcional, por no existir una arquitectura “indígena” dedicada al deporte del frontón, Mayorga criticó acérrimamente la obra sin un argumento sólido, basado en parte en su apreciación estética y en la opinión de terceros para el aspecto funcional. Concluyendo así que ni funcional ni estéticamente cumplía con el cometido: “edificios huecos que aparentan ser macizos; pirámides frustradas como pirámides (porque aparentan serlo y no lo son) y frontones frustrados como frontones, pues no cumplen con las condiciones impuestas por el programa. Y el pormenor de esta crítica se la dejamos, no a los turistas, ni a los críticos de arte, por supuesto, sino a cualquiera que haya jugado frontón en ellos”.¹⁶²

En defensa a las críticas sobre los frontones, tales como las de Mayorga, Pani y del Moral, emergió un furibundo Diego Rivera que desdeñaba propuestas occidentales como el movimiento internacional, por considerarle a éste de carácter extranjerizante, colonialista y burgués. En su lugar, clamaba por el carácter de “lo mexicano” en la arquitectura, tomando como estandarte los Frontones. Al respecto de la obra y en consecuencia a las críticas comentó:

Naturalmente han sido terriblemente criticados por todos los constructores de cajones y frontones de cartón: por todos los autores de palacios de Motorota y de cines de hoja de lata [...] No pueden perdonarle que se haya permitido hacer arquitectura mexicana, porque la razón del extranjerismo de la arquitectura de la

¹⁶⁰ Alberto Arai, “Las relaciones entre la pintura y la escultura y la arquitectura. Estudio destinado para la Enciclopedia de la Cultura Humana de la UNESCO”, *Letras Potosinas*, núms. 121-122 (1956): 10.

¹⁶¹ Arai, *La arquitectura*, 46.

¹⁶² Gómez Mayorga, “La arquitectura contemporánea”, 9.

burguesía en México es que quiere mantener la superioridad colonial sobre la gran mayoría de la población, para continuar la explotación de esa gran mayoría en una forma semejante, primero a la de los conquistadores, más tarde a la de los colonizadores.¹⁶³

Aquí apelaba nuevamente Rivera desde un discurso “anticolonialista”, en nombre de lo mexicano y en contra de lo burgués y extranjerizante. En su concepción, los Frontones al igual que el estadio y la biblioteca de Ciudad Universitaria eran edificios populares y democráticos, pues para el caso de los primeros, eran un recinto abierto para que todos jugaran pelota.¹⁶⁴ A pesar de que Arai no se pronunció de manera directa con respecto a las críticas hacia los Frontones o en favor hacia estos, hay ciertas posturas compartidas con Rivera, naturalmente, la búsqueda de una identidad arquitectónica mexicana, así como los ideales socialistas que años antes promulgó abiertamente.

Por aquello que Arai sí hizo un llamado fue por “la demolición simbólica tanto de templos-pirámides como de cubos de cristal y acero”.¹⁶⁵ Asimismo, dio cuenta a partir de su *corpus* intelectual acerca de la recreación de las formas del pasado. En ese sentido, emular o recrear formas antiguas es un reconocimiento por las formas del pasado desde el presente, no como una repetición de la cosa del pasado o de algo ya existente, que queda pasivamente sin cambiar nada de esta, sino como una sabia combinación entre el hacer o la re-creación.¹⁶⁶

En cuanto al “acento mexicano” –resaltado por Lazo- en una obra contemporánea, Arai no se pronunció de manera directa y con alusión a la obra. Sin embargo, desde sus reflexiones teóricas abría una perspectiva estética y una propuesta doctrinal en la que planteaba la fusión del pasado con el presente, sin por ello dejar de mirar hacia el futuro, esto con el objetivo de lograr una arquitectura propia y diferenciada. En ese mismo año a la erección de los Frontones, publicó en dos entregas de la revista *Espacios*, su ensayo “Caminos para una Arquitectura Mexicana”, un diálogo acerca de la valoración del pasado arquitectónico, la arquitectura moderna y su papel para definir una cultura nacional, asimismo, es un esfuerzo por fusionar la conciencia histórica y la especificidad geográfica:

¿No será posible compaginar estas dos tendencias del espíritu estilístico de dos épocas tan disimiles, en una nueva doctrina que nos permita abarcar no sólo lo que nos brinda el presente sino también el pasado, ya que el hoy de la historia humana

¹⁶³ Rivera, “La huella”, 255.

¹⁶⁴ Rivera, “La huella”, 261.

¹⁶⁵ Arai, “Caminos”, 46.

¹⁶⁶ Arai, “Caminos”, 22-23.

no puede ser tal sino ha tamizado todo lo anterior, su tradición por secular que sea? [...] ¿si es posible unir el hoy con el ayer para obtener algo hasta ahora inexistente, inédito y novedoso, es decir, una creación genuina, no estamos abriendo las puertas del presente, que de por sí ya va cargado con la experiencia de su pasado, hacia el futuro, hacia el horizonte que nos proporciona un nuevo programa de vida por cumplir?¹⁶⁷

En dicho cuestionamiento resurge la dialéctica como un patrón de su *corpus* intelectual, estableciendo un diálogo entre el presente y el pasado, siendo el futuro la síntesis: “trabajar por la unión del espíritu tradicional en conjunto, de la herencia indígena en este caso particular, con el alma cosmopolita de nuestros días”.¹⁶⁸ Aquí se decanta la propuesta de Arai en contra del estilo internacional, estando a favor de superar los “uniformismos” recreados con tal de “homogeneizar” una arquitectura que no responden a soluciones propias de problemas propios.¹⁶⁹ Propone así, una renovación arquitectónica y urbanística netamente mexicana:

Hay que demoler simbólicamente tanto los templos-pirámides como los cubos de cristal y acero, para quedarse mentalmente con las sensaciones ciertamente vagas e inconcretas de sus recónditos impulsos. En el cerebro y la imaginación, en el contenido de la conciencia misma, tarde o temprano habrá de fusionarse esta antítesis aparente [...] Como resultado deberá obtenerse un nuevo criterio, un tercer punto de vista diferente por supuesto a cada una de las bases primitivas que lo sustentan. Visión unitaria y orgánica por encima de su heterogeneidad y mestizaje. De allí florecerá un arte único, con unidad propia, pero con conflicto interno, con tensiones de fondo y de contenido. Pero con auténtico mestizaje de estilos.¹⁷⁰

Con este criterio sintetizador, Arai propone fusionar lo local con lo exterior, de esa oposición material entre la pirámide y el cubo de cristal emergía lo propio. Ejemplo de esta propuesta era el volumen principal de los Frontones, la Chistera, cuya fachada exterior contiene elementos estructurales de un basamento piramidal prehispánico: roca maciza con escalinatas al frente que conducen al interior, donde se encuentran un salón, las gradas y las canchas. Mientras que, por dentro, la distribución de su espacio interior denota los parámetros del diseño arquitectónico moderno, como la racionalización de la distribución, la ventilación y la iluminación.¹⁷¹

¹⁶⁷ Arai, “Caminos”, 46.

¹⁶⁸ Arai, “Caminos”, 46.

¹⁶⁹ Arai, *Hacia una arquitectura*, 10.

¹⁷⁰ Arai, “Caminos”, 46.

¹⁷¹ Drago Quaglia, *Apuntes*, 113.

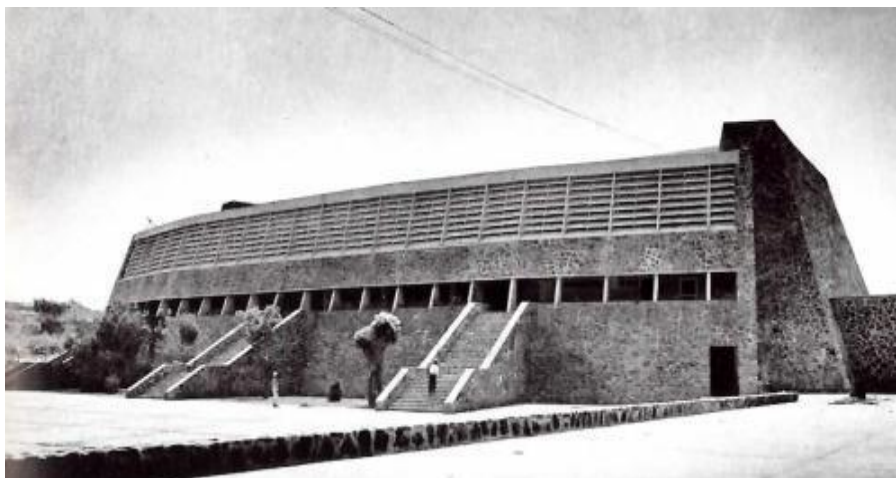


Imagen 54: Volumen principal de los Frontones, la Chistera, Frontón cerrado. Fotografía de Guillermo Zamora (1952).

Considero que estimar los Frontones desde una perspectiva formalista, es desechar el análisis teórico que fundamenta la propuesta de Arai, pues a simple vista, las formas y distribución de sus volúmenes derivan en concebirle en una estilización que evoca ruinas prehispánicas en el mundo contemporáneo. Así, el desdén por una obra que recrea formas del pasado con una función que dista de lo que significaron en su época, significa el encorsetamiento en cierto neoacademicismo.

Otro aspecto a considerar en la apreciación estética de la obra es que los Frontones deben valorarse de manera conjunta y no aislada; es decir, su percepción ha de ser integral y no como objetos arquitectónicos independientes. Al formar parte de un conjunto urbano mayor, su lectura remite a una reinterpretación de las enseñanzas del pasado, particularmente de la cultura maya y de la organización de sus centros urbanos. Desde esta perspectiva, los Frontones pueden comprenderse y apreciarse como piezas complementarias dentro del sistema arquitectónico de Ciudad Universitaria, en diálogo con el resto de sus edificios.¹⁷²

¿Cómo se explica este último aspecto? Pero, sobre todo, ¿cómo se liga con la producción teórica-intelectual de Arai en aquel momento? Considero que los Frontones de Arai pueden entenderse como la materialización de una propuesta teórica, una síntesis que subyace a sus reflexiones sobre el paisaje, la crítica del arte y la estética. En ellos se concreta su planteamiento acerca de la conjugación de lo estético mediante la representación geometrizable de las formas del pasado en diálogo con el paisaje. Esta idea ya se vislumbra

¹⁷² Drago Quaglia, *Apuntes*, 115.

en “Caminos para una Arquitectura Mexicana”, cuando, al referirse a la “arquitectura indígena”, Arai señala:

Los muros en talud que circunscriben a las pirámides escalonadas en unos casos, o que cierran las plazas formando cuerpos horizontales en otros, tienen sin duda un significado: en vez de separar como sucede en los parámetros verticales, ligan, unen y entrelazan los diversos elementos que se extienden a ras de tierra o que se encumbran, y que constituyen las partes de la composición geométrica del paisaje urbano. El plano inclinado se presta para ejecutar una doble función: la utilitaria por medio de terrazas, graderías y escalinatas, y la artística, que suaviza los contrastes entre la obra arquitectónica y el paisaje natural, así como también los distintos volúmenes que se agrupan dentro de la misma obra de arquitectura.¹⁷³

La reinterpretación de Arai sobre esa unión de elementos pétreos a partir del plano inclinado, le brindó la posibilidad de entrelazar formas que recrean una composición geométrica del paisaje. La pendiente de las paredes (talud) y la escala de los volúmenes en formas de pirámide, recrean un diálogo formal con las montañas distantes del sur de la ciudad, y el modo en que dan forma al espacio con un efecto monumental evocan aún más a la arquitectura previa a la Conquista.¹⁷⁴

En su interpretación del arte plástico prehispánico, particularmente del maya, Arai sostiene que el espíritu de aquella producción se fundamenta en la geometría y en la roca: la primera entendida como forma rectangularizada, aplanada y regularizada a escuadra; la segunda como su sustrato material. Ambas constituyen para él la base de una concepción arquitectónica y urbana donde una deriva de la otra hasta fundirse en una recreación ordenada del paisaje. Desde esta perspectiva, no sólo los Frontones, sino también los muros, patios y pisos aparejados con roca pueden comprenderse como una prolongación geométrica de la zona, una suerte de valle geometrizado. En este entorno, las formas se integran y dialogan entre sí bajo una concepción totalizante:

Las pirámides mayas no son otra cosa que prolongaciones del piso en general de la ciudad, aunque presenten niveles francamente más altos que este. Y esto es así por esa nueva interpretación geométrica del paisaje. La pirámide maciza, sin interior, es un vago remedo, una lejana reminiscencia delineada a escuadra de la colina. El minúsculo templo que se levanta en su cima hace resaltar esa referencia, al contrastar su pequeñez con el desproporcionado agigantamiento de su base. Podemos, pues, afirmar que la pirámide maya es una montaña hecha a escala

¹⁷³ Arai, “Caminos”, 34.

¹⁷⁴ Kathryn E. O’Rourke, “Landscape and subjectivity at the Ciudad Universitaria”, en *Modern architecture in Mexico City: history, representation, and the shaping of a capital* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017), 270.

humana; de la misma manera que es lícito decir que las plataformas achaparradas y las plazas son mesetas y valles geometrizados.¹⁷⁵

Hasta aquí es importante resaltar un punto importante: los Frontones son un ejercicio u oferta de experiencia estética más individual que colectiva, pues el transeúnte o usuario de dicho espacio, experimenta sensaciones basadas en la apreciación por el entorno geográfico y paisajístico del área, que pueden despertar la conciencia de un pasado histórico. ¿De dónde proviene tal supuesto? En el Seminario de Estética cursado con Samuel Ramos, Arai analizó desde la estética y la gnoseología la relación existente entre paisaje natural y el sujeto que le contempla, esto a partir de las sensaciones [sentimientos] que provoca en los sentidos [experiencias] y la forma en la cual se piensa [conciencia] y aprecia el entorno.¹⁷⁶ En Arai, “la contemplación de un bello paisaje no es una simple actividad pasiva por parte del sujeto ante el objeto, sino que aquí también el sujeto despliega su imaginación creadora al atribuirle al objeto una vida y un alma que el objeto original no poseía”.¹⁷⁷ Es decir, el sujeto constituye su realidad desde sus sentidos y percepción. En ese sentido, la oferta visual de los Frontones sugiere un ejercicio imaginativo del sujeto que le contempla, donde fusiona la relación entre la obra y el paisaje natural.



Imagen 55: Montículo de roca volcánica en el Pedregal. *Arquitectura*, núm. 44 (1962).

¹⁷⁵ Arai, *La arquitectura*, 46.

¹⁷⁶ Arai, “Bosquejo”, 99-125.

¹⁷⁷ Arai, “Bosquejo”, 99-125.

La premisa se vale de una visión kantiana, en el sentido gnoseológico del término, pues coloca al objeto (paisaje) en segundo lugar, siendo que el sujeto en su percepción-contemplación del objeto, le otorga una significación a partir de su sensibilidad. Lo que importa es comprender la relación que el sujeto establece con el objeto, las sensaciones que percibe, pues el objeto por sí mismo no posee cualidades. Desde la lógica kantiana el sujeto (a partir de sus predisposiciones y sensaciones) siempre le otorga un significado o valor al objeto. Y en este caso, el aspecto trascendente es el cómo el sujeto atribuye, comprende y significa al paisaje.¹⁷⁸



Imagen 56: Frontones en Ciudad Universitaria. Fotografía de Juan Guzmán (1952).

De la misma forma, en su ensayo de interpretación sobre el arte maya, considera que el urbanismo de los antiguos mayas –en su afán constructivo- representa a partir de las formas geométricas no sólo su voluntad de colonización de la naturaleza en referencia Worringer, sino que también, para ellos recreó y evocó las montañas que dejaron en su andar migratorio:

Grandes plazas monótonamente horizontales; pesadas torres ascendentes, compuestas por troncos de pirámides superpuestos y escalonados; mesetas rectangulares con sus caras laterales deslizadas en talud; grandiosos contrafuertes y escalinatas empinadas, vienen a constituir los conjuntos urbanos. Monstruos de piedra que revelan la voluntad, el propósito deliberado y la energía del hombre

¹⁷⁸ Arai, “Bosquejo”, 99-125.

maya, desarrollados en la colonización de esos nuevos territorios ganados, o más bien arrebatados, a la naturaleza selvática. Qué duda cabe que esas construcciones recuerdan algo los paisajes dejados atrás, hace muchísimo tiempo, de las tierras altas de Guatemala.¹⁷⁹

En esa misma tónica puede comprenderse el ejercicio estético, lúdico y psicológico de los Frontones. Donde la apreciación paisajística del área interrelacionada con una representación de las formas prehispánicas, brindan una experiencia. A esto hay que sumar que dos años antes de la erección de los Frontones, en 1950, Arai exploraba el factor psicológico como elemento fundamental de la arquitectura, sugiriendo el método psicológico de la comprensión, a semejanza de lo que se hacía en el terreno de la plástica acorde con el orden de Palladio, es decir, una arquitectura basada en la sencillez, proporción y la integración con el paisaje.¹⁸⁰ Tal fue la valoración por parte de Diego Rivera, quien aludía tanto a la armonía de las formas con el entorno, como a la armonía con su función. Para Rivera, la oferta estética de los Frontones resultaba en un ejercicio visual donde se fundía la obra con la panorámica natural, recreando así no solo formas del pasado sino una extensión geométrica del paisaje:

El valle de México está rodeado por conos volcánicos y el material es basáltico. Este frontón está construido con el basalto de este manto de basalto que es el pedregal y su forma está de acuerdo con los conos truncados de los cráteres que, en un paisaje de belleza inigualable rodean el lugar en donde están construidos esos frontones. De manera que el arquitecto Arai logró la armonía de su edificio con el paisaje y la armonía de su función.¹⁸¹

Otra valoración fue la del exdirector del diario *El Nacional* y entonces director del suplemento dominical de *Novedades*, Fernando Benítez, quien añadía en sus reflexiones en torno a la obra, el enlace temporal entre el pasado, el presente y lo eterno. La reminiscencia de Benítez también dibuja una fusión entre formas yuxtapuestas en conjunción con el paisaje del pedregal, representando un mundo que se entrelaza de forma casi inconsciente con el pasado. La materia prima de estas formas fue la lava fluida que derivó en material pétreo, del cual se sirvió Arai para darle una continuidad cultural a las formas a través de la historia:

Cada frontón, es por sí solo, un cono, una pirámide trunca, un volcán abortado, una forma estética cuya correspondencia se encuentra en las formas telúricas de las “calderas” [volcán al sur de la ciudad]. Otra vez el juego del hombre prometeico. El constructor de pirámides en tierra de volcanes crea, en el siglo XX, unas formas melódicas y profundamente terrestres que tienen su eco, su respuesta, en las formas musicales del Valle. La estética horizontal de Teotihuacán. Los frontones se

¹⁷⁹ Arai, *La arquitectura*, 46.

¹⁸⁰ Arai, *La raíz*, 51.

¹⁸¹ Rivera, “La huella”, 255.

levantarán sobre una plataforma roja dibujada a cuadros blancos, lo que dará una perspectiva de Chirico, es decir, una idea de infinito, un plano irreal, que ligará lo moderno con lo antiguo mexicano, componiendo un paisaje eterno. Sus muros oblicuos y sus pequeños pórticos poseen esa eternidad majestuosa donde el tiempo subyugado, parece detenerse.¹⁸²

Con argumentos como los de Benítez o Rivera, acerca de la experiencia visual que ofrece el complejo de los Frontones, queda claro que la obra se centró en la utilización de una arquitectura imaginada como mexicana o prehispánica para dar forma a una apreciación centrada en definir la experiencia individual y despertar la conciencia del pasado.¹⁸³ Siendo una experiencia estética, es inevitable no reflexionar acerca de otro aspecto, el marco de política cultural en el cual se desenvuelve su construcción. Con lo cual, considero importante abordar dos cuestiones: ¿se puede concebir a los Frontones como parte de un ejercicio al servicio de un proyecto estatista? Es decir, político- institucional, o en su defecto ¿un proyecto político de modernización?

En principio, la obra de los Frontones es un proyecto incorporado a un megaproyecto, Ciudad Universitaria, obra monumental, que simboliza el triunfo oficialista del proyecto educativo de la posrevolución, por ende, símbolo de la modernidad y la identidad nacional. La construcción de los frontones responde a un contexto previo en el cual se apelaba por la búsqueda de una arquitectura propiamente mexicana, sumado al debate por seguir o no el camino de la integración plástica. En el marco de estas circunstancias, Arai abogaba por que la forma arquitectónica no fuera solamente utilitaria, sino que también sirviera de vehículo artístico para expresar el espíritu contemporáneo del pueblo mexicano.¹⁸⁴ En ese sentido, la obra de los Frontones sostiene una respuesta ante el asalto y aceptación del movimiento internacional, y funge como una propuesta alternativa, que derivaría en el interregionalismo o regional-cosmopolitismo planteado en “Caminos para una Arquitectura Mexicana”.

5.6 Conclusiones

La expedición a Bonampak constituyó un punto de inflexión en la trayectoria de Alberto Arai, no sólo por su contacto directo con la selva chiapaneca y las ruinas mayas, sino por la intensa reflexión estética y filosófica que surgió de esa experiencia. En su labor como

¹⁸² Retomado de *Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* (número especial dedicado a la arquitectura mexicana) núm. 44 (1962).

¹⁸³ Este punto es resaltado en O'Rourke, “Landscape”, 270.

¹⁸⁴ Arai, *Hacia una arquitectura*, 10.

arquitecto de la expedición, pudo ir más allá de la documentación técnica para adentrarse en una interpretación crítica del arte maya. Esta aproximación lo llevó a cuestionar las categorías historiográficas de raíz occidental. Además, le permitió plantear una lectura alternativa del clasicismo al reconocer su existencia en otras tradiciones culturales.

Desde esta perspectiva, la noción de “voluntad artística” de los mayas, retomada de la teoría de Worringer, le permitió formular una postura más amplia respecto a las formas clásicas. Arai sugirió que éstas no debían restringirse al canon grecolatino, sino que podían extenderse a otras expresiones culturales, como las prehispánicas. Tal reflexión enriqueció su *corpus* intelectual y abrió posibilidades de discusión en el ámbito historiográfico. Asimismo, sentó las bases para un tipo de regionalismo arquitectónico que conciliara lo prehispánico con lo moderno.

La experiencia en Bonampak representó para él una revelación creativa, pues lo impulsó a concebir una arquitectura mexicana que emergiera de la recreación de las formas prehispánicas articuladas con el presente. A partir de estas formas del pasado, buscó aportar vitalidad a la arquitectura contemporánea, estableciendo una continuidad entre ambas temporalidades. Él mismo comparó este proceso con la transformación del terreno por una erupción volcánica, donde lo antiguo y lo nuevo se mezclan de manera indisoluble. En Arai, esta mezcla sugería una energía creativa en permanente renovación.

En cuanto al movimiento de integración plástica o reagrupamiento de las artes, sus escritos lo muestran como un defensor consistente de sus principios. Su participación en la discusión historiográfica fue relevante tanto por sus argumentos como por su posición conciliadora. En lugar de contraponerse de manera frontal a los detractores del movimiento, propuso un punto de encuentro entre ambas perspectivas. Este gesto refleja una constante en su pensamiento: la búsqueda de síntesis a través del ejercicio dialéctico.

Durante los años posteriores, esta actitud dialéctica se trasladó a su labor institucional como promotor cultural desde el Departamento de Arquitectura del INBA. En este espacio impulsó la difusión de la arquitectura contemporánea mexicana y alentó el diálogo entre las distintas corrientes del medio arquitectónico. Más que imponer una postura, aspiraba a generar consenso entre los actores involucrados. Todo ello sin abandonar su propósito central: contribuir a la configuración de una arquitectura auténticamente mexicana.

Para ello, sostuvo que la arquitectura moderna podía servir como vehículo de expresión del espíritu de la época y de la identidad cultural. Esta postura, sin embargo, no estuvo exenta de críticas, pues algunos partidarios del estilo internacional veían en ello un giro hacia el pasado. Otros consideraban que la integración plástica implicaba un retroceso conceptual. Aun así, Arai logró articular una propuesta equilibrada que conciliaba lo moderno con lo tradicional, y lo universal con lo local.

En este marco, los Frontones de Ciudad Universitaria se consolidan como la materialización arquitectónica de sus planteamientos teóricos. La obra constituye un ejemplo notable de integración entre arquitectura y paisaje, al reinterpretar formas prehispánicas en un entorno moderno. Su diseño combinó la funcionalidad deportiva con la evocación de basamentos piramidales, empleando piedra volcánica del Pedregal. Así, los Frontones expresan la capacidad de Arai para transformar referentes ancestrales en propuestas contemporáneas.

A pesar de las críticas, que los consideraban anacrónicos, los Frontones se han convertido en una pieza clave de la arquitectura mexicana del siglo XX. Su valor radica tanto en su expresión estética como en el diálogo que establece entre pasado y presente. Integrados al conjunto de Ciudad Universitaria, forman parte hoy del patrimonio de la humanidad. Esta permanencia confirma la vigencia de la visión que los originó.

La crítica de Arai a la arquitectura del estilo internacional revela su interés por una arquitectura más humanizada y con mayor arraigo cultural. En ello se resume su propuesta de un “regionalismo cosmopolita”, que buscaba articular identidad y modernidad de manera armónica. Aunque algunos la calificaron de idealista, su producción teórica y arquitectónica demuestra la pertinencia de aquella búsqueda. Su legado constituye un referente para quienes aspiran a una arquitectura funcional y, al mismo tiempo, culturalmente significativa.

Este Capítulo también abre líneas para futuras investigaciones. Una de ellas sería profundizar en la influencia de Worringer en la arquitectura latinoamericana más allá del caso de Arai. Otra posibilidad consiste en estudiar el impacto de sus ideas regionalistas en generaciones posteriores de arquitectos mexicanos, especialmente en torno al debate identitario. También sería valioso examinar cómo persisten las tensiones entre tradición y modernidad en la arquitectura contemporánea del país.

En síntesis, el legado de Alberto Arai evidencia cómo la arquitectura mexicana puede trascender su dimensión funcional para convertirse en una forma de expresión cultural. Sus reflexiones teóricas y su obra arquitectónica enriquecen el debate sobre identidad y modernidad. Su enfoque dialéctico, que integra pasado y presente, continúa ofreciendo herramientas conceptuales para el análisis arquitectónico. Por ello, su pensamiento sigue siendo fundamental para los estudiosos de la arquitectura en México.

Tercera parte

La divulgación y promoción de la arquitectura: fachada y escaparate de una novedosa propuesta

Capítulo 6

El arquitecto divulgador: Arai en la dirección del Departamento de Arquitectura

6.1 Introducción

Analizar la obra de Arai en la última etapa de su vida, no sólo implica reflexionar acerca de su labor como teórico de la arquitectura, sino también pensar en una novedosa faceta en el quehacer arquitectónico. Esta labor responde a un término que he denominado el “arquitecto divulgador”, la cual se caracterizó por poseer cualidades distintas a las del “genio constructor”,¹ cualidades como capacidad de promover el diálogo, conciliar ideas y generar propuestas derivadas del diálogo. Estas cualidades impregnaron el marco de su gestión cultural y su trabajo como promotor de ideas sobre la cultura arquitectónica en el país y el mundo.

La plataforma que le permitió la labor divulgadora fue el INBA a partir de su Departamento de Arquitectura. Desde dicha institución Arai promocionó reuniones, mesas redondas, charlas, conferencias y exposiciones para el gremio de arquitectos y el público en general, en las que se trató el ideario arquitectónico del momento y los asuntos concernientes a la cuestión urbana.

Los ejes temáticos de estos espacios de difusión y diálogo guardan continuidad con la administración previa de Enrique Yáñez, quien había establecido una base sólida sobre la cual Arai pudo apoyarse para impulsar nuevos tópicos y premisas dentro del ideario arquitectónico de los años cincuenta. En este sentido, se advierte un vínculo claro entre ambas gestiones, así como una continuidad en las ideas y discusiones que circulaban en el medio

¹ La noción del genio constructor, utilizada en la historiografía de la arquitectura, herencia del Renacimiento. Suele hacer referencia al arquitecto creador o sujeto que diseña y proyecta, atribuyendo su “talento” al fruto de su genialidad. Giorgio Vasari, *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Madrid: Cátedra, 2002).

arquitectónico. Tanto Yáñez como Arai compartieron una firme consonancia con los objetivos del INBA, institución emblemática del paisaje artístico y cultural mexicano, cuyo propósito era articular y promover el gusto, la sensibilidad estética, los referentes identitarios y la valoración del pasado artístico del país. Arai se identificó plenamente con estos propósitos, pues desde su labor en el INBA promovió la arquitectura nacional, reflejando su compromiso con la búsqueda de una identidad propia y con la formulación de una doctrina arquitectónica mexicana, además de proyectar la producción nacional en el ámbito internacional. Así, esta etapa de su trayectoria intelectual constituye un objeto de estudio clave para comprender la articulación del discurso arquitectónico moderno en el México posrevolucionario.

El presente Capítulo explora, describe y analiza la labor divulgadora de Alberto Arai a través de dos elementos durante su gestión en el INBA: las conferencias y las exposiciones. Las conferencias estuvieron organizadas como ciclos temáticos, las cuales tuvieron el propósito de ampliar el debate arquitectónico más allá del gremio, involucrando a intelectuales, artistas y al público en general. Temas como la historia de la arquitectura mexicana, la integración plástica y el panorama internacional de la arquitectura fueron abordados con un enfoque crítico y reflexivo, en línea con la visión filosófica de Arai, quien entendía la arquitectura como una disciplina que debía responder a las necesidades sociales y culturales del país.

Se destaca el papel de Arai como mediador entre las distintas posturas estéticas e ideológicas de su tiempo, particularmente el “estilo internacional” y la “integración plástica”, así como su esfuerzo por consolidar una doctrina arquitectónica. Sostengo que Arai no sólo organizó exposiciones y ciclos de conferencias que difundieron la arquitectura moderna, sino que también a partir de éstas fomentó el diálogo entre arquitectos, artistas e intelectuales integrando perspectivas diversas que enriquecieron el debate sobre el rumbo de la disciplina. Sus dos profesiones, arquitecto y filósofo, le distinguieron como un pensador integral, capaz de trascender los límites de su profesión e incidir en el ambiente arquitectónico del momento.

Uno de los ejes centrales del presente Capítulo es explorar cómo Arai, desde su labor como divulgador en el Departamento de Arquitectura aunado a su producción intelectual, impulsó una propuesta arquitectónica que respondiera a las necesidades sociales y culturales del país, alejándose de los modelos importados y buscando una síntesis entre lo local y lo

universal. En ese sentido, sus esfuerzos reflejaron la convicción de que la arquitectura debía ser un vehículo para alcanzar la identidad nacional y un instrumento de transformación social. Este Capítulo busca reevaluar el legado de Arai, destacando su faceta como divulgador, teórico y gestor cultural. A través de un análisis de sus escritos, eventos organizados y su recepción en el gremio arquitectónico, pretendo demostrar cómo su labor en el INBA sentó las bases para una reflexión más profunda sobre la arquitectura mexicana, contribuyendo a su reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional.

6.2 La creación del INBA y el Departamento de Arquitectura

Es ya bien sabido que el Estado posrevolucionario mexicano fungió como mecenas de los movimientos culturales y artísticos, caso de ello fue el del muralismo, aunque también resulta ejemplar el de la arquitectura moderna, pues ésta proporcionó fuerza a los imperativos de la Revolución. Los arquitectos adscritos al movimiento moderno ofrecieron al Estado mexicano distintas vías y propuestas para el desarrollo social en materia de vivienda, educación y salud pública.²

Arquitectos, artistas e intelectuales, junto con políticos, exploraron el potencial social de la construcción, el arte y las producciones culturales en el proceso de transformación del país. Durante este proceso, el Estado se vio obligado a expandir su dimensión social, impulsado por una noción de la Revolución que se redefinía constantemente. Este impulso buscaba construir una ideología y una práctica cultural que resaltara la importancia del artista o productor cultural en el ámbito sociopolítico. En otras palabras, se trató de una politización del arte, donde la Revolución actuó como el gran catalizador que generó diversos significados en las percepciones de grupos e individuos, ya fueran intelectuales, políticos o artistas.³

En dicho proceso catalizador las políticas culturales de mediados del siglo XX mantuvieron un considerable interés en la manifestación y pervivencia de las tendencias

² Existen distintas obras que abordan la inclusión del movimiento moderno en el proyecto de Estado, así como de su transición en la vida mexicana durante la posrevolución. Entre algunas de éstas se encuentran De Anda, *Historia*; Vargas Salguero, “La arquitectura”.

³ Luis Carranza analiza este fenómeno, y lo llama “la vanguardia arquitectónica mexicana”, la cual se da en el medio cultural y político posrevolucionario, bajo una constante resignificación de acuerdo con los intereses políticos. Su estudio se concentra en explorar la naturaleza disruptiva, los desafíos y el potencial utópico engendrado de dicho movimiento. Luis Carranza, *Architecture as revolution: episodes in the history of modern Mexico* (Austin: University of Texas, 2010).

nacionalistas en la música, la literatura, el teatro y las artes plásticas, a pesar de otros cambios como los políticos y la introducción de nuevos modelos económicos.⁴ En el caso de la arquitectura moderna, su promoción ya estaba de acuerdo con el esquema nacionalista del vasconcelismo, ni de conformidad con la agenda posrevolucionaria de la década de los veinte y treinta, sino como parte de un programa artístico nacional inserto en la búsqueda de un posicionamiento internacional, incentivado por un proceso de mundialización de la posguerra.

El organismo resultante de este proceso de institucionalización del arte y la cultura en México fue el INBA. Sus orígenes se remiten a la labor política de Carlos Chávez, quien aprovechando la existencia de un aliento en el movimiento nacionalista de la música planteó al aparato gubernamental posrevolucionario la propuesta de crear un recinto para las artes, en aquel entonces al presidente en turno Miguel Alemán Valdés, bajo la consigna de fomentar la consolidación de la cultura artística a partir de la promoción y difusión de las artes.⁵ La materialización del proyecto cobró fuerza una vez que Alemán nombró a Chávez como director en 1946.⁶

Con la creación del INBA se establecieron dos ejes rectores: uno de carácter nacional y otro de alcance internacional. El primero se orientó a lograr que el arte no sólo estuviera al alcance del pueblo, sino que también encontrara en él su origen y su expresión. Para ello se impulsó la apertura de “sucursales” en diversas regiones del país, con el propósito de estimular la producción artística local. Se buscó, en suma, convertir el arte nacional en un

⁴ A mediados del siglo XX había terminado la fase de la posrevolución enfocada en el desarrollo ejidal y comunal del campo, dando paso a la introducción de un proceso de industrialización, privilegiando así al sector industrial y agroindustrial privado mediante políticas proteccionistas internas. A este modelo económico y proceso se le habría de denominar como el “desarrollo estabilizador”. Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio”, en *Historia General de México* (México: El Colegio de México, 2000), 882-943.

⁵ La labor de Chávez fue crucial para persuadir al Estado de intervenir y promover el arte nacional, así como de dotarlo de un valor social y político. Algunos ejemplos ilustran esta influencia: a comienzos de la década de los cuarenta, en *Música Mexicana*, anunciaba la existencia de una vocación musical colectiva -o nacionalismo musical- que el Estado debía capitalizar. Más tarde, en 1945, escribió “¿Robinsones?”, donde reflexionó sobre la voluntad creadora del artista y su necesaria coincidencia con la voluntad del Estado, exhortándolo a involucrarse en los asuntos de la vida musical del país. Finalmente, en enero de 1946, en “Miguel Alemán—Notas de paso”, hizo pública su participación en la campaña de Miguel Alemán, formulando un programa cultural que desembocaría en la creación del INBA. Leonora Saavedra, “Los escritos periodísticos de Carlos Chávez: una fuente para la historia de la música en México”, *Inter-American Music Review*, vol. 2, núm. 10 (1989): 79.

⁶ Ramón Vargas Salguero, “Estudio introductorio”, *Cuadernos de Arquitectura INBA*, compilación de Carlos Ríos Garza (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004), 43-44. Para el caso del movimiento nacionalista en la música y su contexto sociocultural en México, Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989).

elemento cívico, formando a la población en la comprensión del arte y de la historia del arte mexicano.

El segundo eje tuvo como objetivo “mostrar al país y al extranjero la creación artística del mexicano, así como acercar a nuestro pueblo el arte de otras latitudes y de otras razas”.⁷ Con ello, el INBA aspiraba a consolidar un intercambio cultural que posicionara a México en el panorama artístico internacional, al tiempo que ampliaba los horizontes estéticos de la sociedad mexicana. En ese sentido, incursionó en una dinámica de orden cooperativista e internacionalista al buscar posicionarse en eventos internacionales y obtener reconocimiento transnacional.

Estos objetivos se fueron materializando con la administración subsecuente. Después de la dirección de Carlos Chávez continuó Miguel Álvarez Acosta, designado por Adolfo Ruíz Cortines. En una revisión de la memoria de labores del INBA es posible establecer durante este lapso un recuento de tareas de cada Departamento, identificando una constante participación de México en eventos de talla internacional como bienales, congresos, exposiciones, giras artísticas en otros países, colaboraciones con institutos, museos y organizaciones de promoción artística.⁸

La forma en la cual operaba la gestión y promoción de las actividades artísticas del Instituto era a partir del trabajo coordinado de sus departamentos (de música, teatro, danza, artes plásticas y arquitectura),⁹ cuyo objetivo principal desde el discurso oficial era “la formación estética de las nuevas generaciones”, y “la necesidad de ir creando refinada y numerosa predilección del pueblo hacia las diversas manifestaciones del arte, desde el amanecer primario de sus deseos”.¹⁰

⁷ INBA, *Memoria de Labores (1954-1958)*, Instituto Nacional de Bellas Artes - Secretaría de Educación Pública (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958), XIX-XX.

⁸ INBA, *Memoria*.

⁹ El Instituto Nacional de Bellas Artes era entonces un órgano dependiente de la Secretaría de Educación Pública, encabezada por Ángel Cenicerros, exdirector del periódico *El Nacional* y del CAPFCE. Cenicerros nombró como titular del INBA a Miguel Álvarez Acosta, quien consiguió articular el trabajo de los colaboradores de cada departamento con el propósito de impulsar y promover a los artistas y sus obras, así como de fomentar la educación artística. Todo ello respondía a la intención de consolidar la cultura en un plano nacional y, al mismo tiempo, proyectarla hacia el ámbito internacional. Juan Ricardo Alarcón, “Proemio”, en *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai*, compilación de Martha Olivares Correa (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014).

¹⁰ INBA, *Memoria*, XIX-XX.

Desde la década de los años cuarenta, la arquitectura moderna formó parte constitutiva del INBA, pues se creó un Departamento de Arquitectura cuyo primer director fue el arquitecto Enrique Yáñez.¹¹ Su administración operó de 1946 a 1952, años en los que organizó los primeros eventos de divulgación de la cultura arquitectónica moderna en México, entre los que se data una exposición y una conferencia.¹² La manera en la cual Yáñez capitalizó la atención del público fue a partir de la reproducción de expectativas generadas meses antes, para ello se sirvió de los medios de comunicación. Por ejemplo, en las revistas de arquitectura en circulación se argumentaba que los contenidos a mostrar en la exposición aludían a “una efectiva madurez de la arquitectura mexicana, cuyos avances demandarían un análisis colectivo, asegurando que sería provechoso”.¹³

Asimismo, se le dotó de ciertos adjetivos a fin de concebirle como un balance en materia de logros arquitectónicos, por ejemplo, en la revista *Arquitectura* se señaló: “imparcial, estrictamente objetiva, la Exposición se propone mostrar los aciertos fundamentales de nuestra arquitectura, de modo simultáneo con sus fallas”.¹⁴ En ese sentido, había una intención mediática de hacerle “justicia” a la *Nueva Arquitectura*. Los eventos se efectuaron en noviembre de 1950, y la conferencia significó el acto inaugural de la exposición. Los ojos del gremio arquitectónico y de la política estuvieron puestos sobre el suceso, acudieron funcionarios públicos como Manuel Gual Vidal, secretario de Educación Pública, a cuya dependencia pertenecía el INBA; Carlos Chávez, director del instituto y Guillermo Zárraga, presidente de las Sociedad de Arquitectos Mexicanos y del Colegio de Arquitectos.¹⁵

“Exposición de arquitectura contemporánea mexicana”, tuvo una duración de tres meses, y el contenido consistió en el recuento de los progresos realizados y las tendencias

¹¹ En cuanto a la razón por la cual Chávez otorgó a Enrique Yáñez la dirección del Departamento de Arquitectura, Ramón Vargas Salguero plantea un supuesto aún poco desarrollado basado en la afinidad ideológica entre ambos. Según este planteamiento, Chávez y Yáñez compartían una orientación de izquierda y coincidieron en diversos espacios vinculados a esta corriente, incluida su adscripción al Partido Comunista. Vargas Salguero, “Estudio introductorio”, 43-45.

¹² Además de la exposición de Arquitectura Moderna y de la conferencia tratada en este apartado, es pertinente señalar que Yáñez gestionó también otros eventos culturales. En el caso de las exposiciones, existen además los antecedentes de dos más: “El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México” (1952) y “Arquitectura popular mexicana” (1951). INBA, *Memoria*.

¹³ “Una gran exposición de arquitectura mexicana contemporánea”, *Arquitectura*, núm. 29 (1950): 253.

¹⁴ “Una gran exposición”, 253.

¹⁵ “Hacia una arquitectura nuestra”, AGN, FCL, caja 105, exp. 44.

que animaron a la arquitectura moderna mexicana en sus últimos veinticinco años. El montaje fue realizado por los arquitectos Raúl Cacho y Alejandro Prieto. Mientras que los comentarios generales e introducción los hizo Enrique Guerrero.¹⁶ El material estuvo conformado por un acervo que incluía miles de fotografías, planos y maquetas de distinta índole, el cual intentó reflejar la producción y proyección arquitectónica entre los años de 1925 hasta la 1950.¹⁷ La selección del material exhibido se dio tras el rastreo del trabajo de los arquitectos mexicanos dispersos en el país y en la capital y la recopilación se enfocó en lo individual, sin propiamente recurrir a afiliaciones de grupo o tendencia.¹⁸ Los parámetros de búsqueda y selección fueron aquellas obras que simbolizaban valor en lo personal, es decir, enfocadas en la figura del arquitecto y en la aportación de éste a la arquitectura mexicana.

Por su parte, la conferencia que llevó por título “Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea”,¹⁹ había sido escrita y leída por José Villagrán. En su lectura generó un recuento histórico de la arquitectura producida en el país desde una perspectiva “evolutiva”, en la cual figuraban cuatro etapas: 1) anacrónica exótica; 2) anacrónica nacional; 3) individualista y 4) moderna.²⁰ Por cada etapa realizó un inventario y mención de las obras arquitectónicas más características, así como sus principales representantes, finalizando con las pertenecientes al movimiento moderno, del cual se declaró uno de sus iniciadores. Para Villagrán, la etapa moderna a diferencia de las otras tres, sí tenía contenidos teóricos, al formular un cuerpo de doctrina que se constituía en orientar a la práctica. Basado en la estructuración de un plan arquitectónico que respondiera a las necesidades colectivas e individuales, orientado a partir de disciplinas como la antropometría arquitectónica, mientras que las arquitecturas producidas en las otras etapas no dejaban de ser una imitación.²¹

¹⁶ “Hacia una arquitectura nuestra”, AGN, FCL, caja 105, exp. 44

¹⁷ “Una gran exposición”, 253.

¹⁸ “Hacia una arquitectura nuestra”, AGN, FCL, caja 105, exp. 44.

¹⁹ Villagrán García, “Panorama”.

²⁰ Para Villagrán, la etapa anacrónica exótica se caracteriza por una captación estilística y estética imperfecta de modelos históricos. En la etapa anacrónica nacional, tanto el punto de partida como la meta se encuentran en las arquitecturas precortesianas e ibero-coloniales, lo que finalmente desemboca en la imitación. Por su parte, la etapa individualista -además de ser efímera- buscó la originalidad vinculada a lo nacional y a lo individual; sin embargo, su énfasis en el individualismo condujo a la ausencia de un sentido social, y su afán de originalidad derivó en formas inesperadas y espontáneas, a menudo saturadas de barroquismo. Villagrán García, “Panorama”, VII-XI.

²¹ Villagrán García, “Panorama”, VII-XI.

Al comienzo de la conferencia hizo latente un punto importante, que ya generaba eco en los escritos de Arai, me refiero a la búsqueda y proclamación de una doctrina arquitectónica propiamente mexicana. Al respecto, Villagrán advertía: “la arquitectura mexicana contemporánea es fruto del desenvolvimiento histórico de nuestro arte, en busca de orientación doctrinal teórica y de expresión, propias a nuestra cultura”.²² No existía una doctrina mexicana en concreto, aunque sí los parámetros de caracterización de ésta, los cuales aludían al carácter y presencia de lo estético, lo útil y lo social en una obra arquitectónica.²³

Tanto un evento como el otro produjeron un impacto significativo dentro del gremio y funcionaron como plataformas para construir un inventario colectivo de la producción arquitectónica en México. A través de la exposición y de la conferencia se dieron a conocer los avances y aciertos alcanzados en los últimos veinticinco años. Entre las conclusiones, se reconocía la existencia de una cierta madurez arquitectónica en el país, si bien también se subrayaba la necesidad de realizar un balance crítico.²⁴

Dicho balance consideró varios aspectos. En primer lugar, el compendio exhibido permitió evaluar la producción arquitectónica tanto en términos de sus expresiones artísticas como de su utilidad social. Arquitectos, críticos de arte y público en general podían así medir con mayor claridad la situación del campo. El parámetro de evaluación fue planteado por Villagrán en su conferencia, donde definió la noción de “integración del valor arquitectónico”, entendida como la presencia simultánea de lo lógico, lo estético, lo útil y lo social en una obra arquitectónica.²⁵ Y a pesar de que no todo el público estaba instruido con esas bases, según Villagrán “[era] fácil de comprobar a quien posea una formación visual desarraigado de prejuicio: no así a quien juzgue lo nuevo al [sic] través de las soluciones del pasado y del influjo psicológico y sentimental que necesariamente ejerce en su ánimo”.²⁶

En segundo término, los actos presentados -tanto la exposición como la conferencia-, así como el propio escenario donde se llevaron a cabo, tuvieron lugar en el Palacio de Bellas Artes. Ello implicó, a los ojos de algunos arquitectos, una toma de posición deliberada: situar

²² Villagrán García, “Panorama”, III.

²³ En palabras de Villagrán: “el valor integralmente arquitectónico en las obras de este período [etapa moderna], se da necesariamente en diversidad de grados, más se comprueba en todas ellas la presencia simultánea de lo estético, lo útil y lo social”. Villagrán García, “Panorama”, X.

²⁴ “Una gran exposición”, 253.

²⁵ Villagrán García, “Panorama”, XI.

²⁶ Villagrán García, “Panorama”, XI.

a la Nueva Arquitectura como una disciplina artística y no simplemente como una práctica técnica cercana a la ingeniería.²⁷ El hecho mismo de realizar estos eventos en ese espacio reforzaba dicha interpretación:

El hecho de ser el Instituto Nacional de Bellas Artes el primer interesado en tener una idea de las proporciones de dicho movimiento arquitectónico y efectuar una exposición de éste en las Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes, daba términos de arte a esta compleja disciplina que es la arquitectura, y cerraba, a los ojos de México y con ejemplos evidentes. Una discusión de muchos años en la que los apremios sociales del país llevaron a darle a la arquitectura, en su enseñanza y ejercicio, el grado de técnica negando su condición esencial en el arte.²⁸

Contrario a ello, en los años precedentes la influencia exterior de las corrientes mecanicistas, así como las demandas sociales del país en materia de vivienda y escolarización, situaron a la arquitectura, en su enseñanza y ejercicio en el rango de técnica, negando su condición esencial de arte.²⁹ En tercer lugar, se retoma la idea de generar una doctrina arquitectónica propiamente mexicana. En el transcurso de los primeros años de la década de los cincuenta,

²⁷ Resulta interesante observar la evolución de este proceso, pues este tipo de inquietudes alimentó el *corpus* intelectual de Arai durante sus años de formación y aún tiempo después. Un ejemplo de ello es el texto “La Nueva Arquitectura y la Técnica”, donde exploró la influencia del desarrollo técnico en el campo arquitectónico, particularmente en la llamada Nueva Arquitectura o funcionalismo. Con ello sostenía que esta corriente estaba a la altura no sólo de la ingeniería, sino también de las Bellas Artes. En 1948, Juan O’Gorman volvió sobre la cuestión de la estética en la arquitectura en un artículo publicado en la revista *Espacios*. Consideraba el debate algo estéril, en la medida en que la arquitectura constituía, a su juicio, un arte singular por su función de albergar necesidades específicas. Su valoración se estructuraba a partir del principio de que la arquitectura responde a requerimientos de habitabilidad definidos por las sociedades, sus costumbres y usos prácticos, empleando además medios de producción distintos de los de otras artes y sujetos a un cambio constante debido a los avances tecnológicos. En esta línea, O’Gorman, al igual que Arai, atribuía un carácter estético a la arquitectura funcionalista, la cual -según afirmaba- “se encontraba íntimamente ligada y emanada de la solución técnica del problema”. Desde esta premisa buscaba resolver un punto controvertido durante años por las facciones academicistas; al mismo tiempo, denunciaba a sus críticos, a quienes calificaba de “privilegiados”, “capitalistas” y “tontos que esperan el milagro estético”. Hacia el final del texto acusaba nuevamente a los academicistas de adherirse a una estética estática y fantasiosa, para luego arremeter contra ellos con una idea contundente: “quienes claman por el arte y por la estética en la arquitectura son quienes han separado el arte como un misterio extremo de la arquitectura y son también quienes quieren agregar el arte como si fuera una salsa mágica que cubriera todo para no ver nada”. Arai, “La Nueva Arquitectura”; Juan O’Gorman, “El contenido estético en la arquitectura”, *Espacios*, núm. 1 (1948).

²⁸ “Hacia una arquitectura nuestra”, AGN, FCL, caja 105, exp. 44.

²⁹ Debe tomarse en cuenta, para este supuesto, que la introducción del funcionalismo a finales de los años veinte y comienzos de los treinta suscitó intensos debates y polémicas, pues rompía con los esquemas estéticos propios de las Bellas Artes y del academicismo. En su lugar proponía criterios técnico-racionalistas, como la búsqueda de la funcionalidad y el abandono de la ornamentación en las fachadas. Esto generó un cisma entre los arquitectos: por un lado, quienes se mantenían vinculados a las Bellas Artes y mostraban mayor afinidad con las corrientes academicistas; y por otro, aquellos que se autodenominaban “técnicos de la construcción”. Estas tensiones alcanzaron un punto culminante en las *Pláticas del 33*, donde se discutió ampliamente, a favor y en contra, la pertinencia de incorporar el funcionalismo al ámbito arquitectónico nacional. Pallares, *Pláticas*.

algunos de estos puntos serían cuestiones olvidadas, otras serían retomadas y continuarían durante la gestión de Arai en el Departamento de Arquitectura.

Por ejemplo, se abandonó la discusión sobre el carácter artístico de la Nueva Arquitectura, el movimiento moderno se posicionó frente a sus detractores, mientras que pervivió el debate por una doctrina arquitectónica propiamente mexicana y la búsqueda de un camino para alcanzarla. Premisa que ya era abordada por Arai y que habría de estar latente en su labor como divulgador, puesta a discusión en conferencias sobre arquitectura, a las cuales se les sumarían artistas, intelectuales, críticos de arte y hasta arqueólogos.

En el proceso de transición entre la gestión de Yáñez a Arai existían inquietudes y motivaciones que circulaban en el ambiente arquitectónico, mismas que serían incorporadas a su gestión.³⁰ Por ejemplo, la idea de crisis en cuanto a la carencia y dirección hacia una doctrina arquitectónica propia, auspiciada por la falta de sensibilidad arquitectónica en términos estéticos y funcionales, es decir, una carencia de afinidad hacia las necesidades funcionales del momento y otra hacia las formas expresivas de lo mexicano:

Nuestra sensibilidad arquitectónica está deformada actualmente, y es por tanto, nuestra más inmediata y permanente responsabilidad oponer a la ausencia de orientación mexicana, una doctrina cuya aspiración central sea decididamente conformar nuestro trabajo hacia metas que permitan ir esclareciendo nuestros problemas más diferenciales y auténticos, comprendiendo en cada momento que las ocasionales soluciones, unitarias en sí mismas, necesitan penetrar más y más, funcional y expresivamente en lo mexicano.³¹

Entre las opiniones encontradas de varios arquitectos e intelectuales se sugería la primicia de encontrar un nuevo rumbo en la arquitectura mexicana.³² Una posibilidad fue la integración plástica, vista como una alternativa a lo que algunos arquitectos denominaron el “colonialismo cultural”. Aunque paradójicamente la propia validación extranjera era incluso vista como un

³⁰ Un testimonio de ello fue “Hacia una arquitectura nuestra” (1952), una publicación derivada de una serie de mesas redondas realizadas en la Casa del Arquitecto. En este espacio quedaron evidenciadas las inquietudes de diversos representantes del gremio arquitectónico mexicano, quienes compartieron puntos de vista, posicionamientos ideológicos, supuestos y propuestas en torno a la arquitectura y a su porvenir. En las discusiones participaron pintores, escultores y arquitectos -entre ellos el propio Arai- y, a partir de estas reuniones, se compiló y editó una obra que recogía las reflexiones y debates más relevantes. “Hacia una arquitectura nuestra”, AGN, FCL, caja 105, exp. 44.

³¹ “Hacia una arquitectura nuestra”, AGN, FCL, caja 105, exp. 44, 8.

³² “Hacia una arquitectura nuestra”, AGN, FCL, caja 105, exp. 44, 8.

aliciente para la aceptación de esta propuesta.³³ En tanto que para otros suscitaba la apertura sensible hacia lo mexicano.³⁴

En los círculos del gremio como la Casa del Arquitecto, se sacaron conclusiones asumiendo que existían dos campos opuestos entre los profesionistas.³⁵ Por un lado, se pugnaba a favor de una arquitectura moderna tomando como referente el proyecto de la Torre Latinoamericana, emblema de altura y del uso del cristal y acero, por otro lado, se defendía a la arquitectura de “estilo nacional” y de carácter regional, con tendencia hacia la integración plástica, tomando como ejemplos los Frontones y el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria.³⁶ A raíz de los aspectos anteriores suscitados durante la gestión de Yáñez, se habría de forjar la labor divulgadora de Arai, pues su propósito implícito fue el de concientizar a sus espectadores acerca de un movimiento de aliento que podría motivar la adhesión a éste por parte de los arquitectos y la posible búsqueda de conciliación entre las facciones que discutían si el camino a seguir debía ser la integración plástica o la arquitectura internacional. En ese sentido, la gestión de Arai más que orientada a resolver el asunto, se enfocó en abrir el diálogo entre las partes divergentes.

6.3 La llegada de Arai al INBA

Entre 1953 a 1959, Alberto Arai ocupó la dirección del Departamento de Arquitectura del INBA, recibiendo el nombramiento del presidente Adolfo Ruíz Cortines. Es posible que haya

³³ Arquitectos como Frank Lloyd Wright y Walter Gropius mostraron simpatía por este movimiento después de haber conocido obras como los Frontones, el Estadio y la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria. Tras el VIII Congreso Panamericano surgieron diversas opiniones que reconocían el valor arquitectónico alcanzado en México. Un ejemplo es el del arquitecto chileno Ismael Echeverría, quien sostenía que “se aprecia en las nuevas creaciones arquitectónicas mexicanas una audacia técnica y una libertad en los recursos plásticos tan espontáneamente expresados, que su integración con los medios y las formas actuales produce obras llenas de vitalidad, fuerza y verdad”. Ismael Echeverría, “Impresiones sobre la arquitectura de México”, *Arquitectura México*, núm. 50 (1955): 103.

³⁴ “Notas autobiográficas,” 1962, AAM, FEY, caja 1, separador 21, 17.

³⁵ La Casa del Arquitecto fue uno de los primeros espacios de reunión para los profesionistas de la arquitectura, una suerte de club de postgraduados. Ubicada en la calle de Veracruz 24, en la colonia Roma, en este sitio se realizaban las “Charlas sobre arquitectura”, reuniones semanales a las que acudían arquitectos para discutir temas relativos a la disciplina. Uno de sus impulsores iniciales fue Carlos Lazo, seguido por su principal organizador, Pedro Ramírez Vázquez, entonces director de la SAM-CAM. “Las mesas redondas de crítica de arquitectura”, 1 de febrero de 1953, AAM, FEY, Sección Hemerográfica, 386.

³⁶ Juan O’Gorman describió unos años después este fenómeno como un campo de batalla entre dos tendencias: la llamada abstraccionista y la objetiva-realista. O’Gorman, “La degeneración”, 309.

sido recomendado por su predecesor y amigo, Enrique Yáñez³⁷ o por el célebre museógrafo Fernando Gamboa, subdirector del INBA en ese entonces. Con Gamboa había participado en la LEAR, compartía los mismos intereses, un posicionamiento de izquierda, la búsqueda ideológica de una identidad nacional afirmada en las expresiones artísticas. Y cuatro años antes participó con él en la expedición hacia la zona arqueológica de Bonampak a cargo del propio INBA.³⁸

No existe una explicación explícita sobre los motivos o razones que llevaron a Arai a asumir el cargo de director del Departamento de Arquitectura. Sin embargo, su interés por desempeñarse en la función pública, así como su participación en proyectos estatales, ya formaban parte de su trayectoria profesional. Contaba con experiencia previa en cargos administrativos relacionados con su ámbito profesional, así como en la ejecución de obras impulsadas por el Estado, lo que sugiere una inclinación hacia roles vinculados a la gestión pública.

Algunos ejemplos de su labor dentro de la función pública incluyen el diseño y construcción del Ayuntamiento de Veracruz (1940-1941); su incursión en el ámbito urbanístico en la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, donde participó en el diseño del plano regulador (1941-1942); su trabajo como arquitecto del Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos en Pachuca (1945-1946); así como su designación como jefe de zona del CAPFCE en Chiapas (1947-1950). A comienzos de la década de 1950 fue convocado por la Universidad Nacional Autónoma de México para participar en la construcción de Ciudad Universitaria (1950-1952), y posteriormente fungió como arquitecto-urbanista en la Junta Federal de Mejoras Materiales de la Secretaría de Bienes Nacionales (1952-1953) y como arquitecto-asesor del CAPFCE (1953-1954).³⁹ Con esta trayectoria en distintos frentes y regiones del país, Arai había delineado un amplio y sólido itinerario profesional dentro de la función pública.

Otro ejemplo destacado que refleja su posible interés por involucrarse en la función pública fue su intento previo de diseñar un programa arquitectónico de alcance nacional. Un

³⁷ A pesar de la diferencia de edad entre ambos -Yáñez era siete años mayor que Arai- compartieron durante su juventud diversos proyectos ideológicos. Entre 1933 y 1937 coincidieron en el impulso de una arquitectura funcionalista con énfasis en lo social y en la técnica. Posteriormente, en 1938, colaboraron en la creación de la UAS. Yáñez, "El filósofo".

³⁸ Arai, *La arquitectura*.

³⁹ Prado de Arai, "Semblanza", 1-2.

año antes de asumir la dirección en el Departamento en 1952, publicó en la revista *Arte* un “Plan de acción en pro de la arquitectura”, en el cual trazó un objetivo específico y los lineamientos de actividades secundarias para su desarrollo:

Toda política encaminada a exaltar los valores de la arquitectura, debe estar basada en un plan de acción cuya finalidad sea llevar por distintos caminos al mejoramiento de la creación arquitectónica. Deben subordinarse a este objetivo fundamental todas las otras actividades conectadas con él, como son la educación popular, la educación profesional, la difusión y la descentralización, la acción oficial y el aprovechamiento de la iniciativa privada. El ejemplo más concreto conocido de todos, de la pintura mexicana contemporánea, nos sirve para ilustrar lo dicho. Para fomentar la alta calidad artística de la creación arquitectónica, lo mismo que en cualquier creación de algunas otras de las artes, hace falta preparar al público que va usar y a promover las construcciones arquitectónicas, así como al artista que las va a idear. Este aspecto no es, como pudiera suponerse, una repetición de las finalidades que cumplen las escuelas de arquitectura existentes tanto en nuestra capital como en alguna que otra ciudad de provincia, puesto que en ellas observamos una marcada preferencia por el aspecto meramente técnico del contenido de la enseñanza –cosa que desde luego nos parece muy bien- y casi ningún empeño en educar al alumno en el orden artístico moderno, y menos aún en el sentido de llevar una educación apropiada al público general que se relaciona con la arquitectura: propietarios, obreros, artesanos, fabricantes, inquilinos, fraccionadores, banqueros, etc. De las escuelas de arquitectura no cabe duda que salen buenos profesionales, pero no grandes artistas. El México actual ya necesita ponerse dentro del espíritu de su época, a la altura de su gran tradición arquitectónica.⁴⁰

A partir de las primeras oraciones de la cita, formuladas como un imperativo, se reconoce no sólo el discurso de un funcionario en el ejercicio de su rol público dentro de aquel contexto, sino también a un intelectual que recurre a la filosofía para fundamentar y enriquecer su práctica política. Se ampara en la filosofía crítica⁴¹ al referir a la noción de “valor” y/o “valor cultural”, para el análisis o estimación de cualquier producción humana y por ende cultural, en este caso un objeto arquitectónico. Tal como se desarrolló en el Capítulo II, en Arai los “valores culturales” son los ideales o las metas a alcanzar en toda actividad humana, fungiendo así como normativas desde las cuales es posible medir el grado de desarrollo o progreso de un movimiento político, moral, científico, técnico, artístico o de cualquier otra

⁴⁰ Arai, “Plan de acción”, 6, 7.

⁴¹ Con filosofía crítica o criticismo me refiero a la filosofía del pensamiento postkantiano y la tendencia que con respecto a la serie de obras de Emmanuel Kant: *Crítica a la razón pura* (1781 y 1787), *Crítica a la razón práctica* (1788) y *Crítica del juicio* (1790). Klaus Christian Köhnke, *Surgimiento y auge del neokantismo*. (México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana, 2011).

clase de manifestación particular.⁴² En el caso de la arquitectura como disciplina artística uno de sus valores es la “belleza”, aunque para un arquitecto moderno es la utilidad, la función, lo económico e incluso lo social. En ese sentido, como Arai advierte, cualquier política encaminada en el alcance de dichos valores arquitectónicos debía ampararse en un plan emergente, asentado en el marco de un proceso de institucionalización, donde coexistiera la promoción de la arquitectura moderna desde distintos rubros como el de la educación, la descentralización y la divulgación.

Un ejemplo de ideal o meta a alcanzar en el marco de un movimiento artístico fue el muralismo, tanto en el rubro político-institucional como en el estético. En Arai, el muralismo había sido un movimiento “generador de una corriente artística cuya aspiración fue concebir un nuevo tipo de realismo artístico, integral y con una trayectoria tradicional propia”.⁴³ Mismo que obtuvo con posterioridad no sólo reconocimiento político sino la afirmación de un arte “netamente mexicano” de fama mundial y con valores propios.⁴⁴ En ese sentido, una de las aspiraciones de Arai como funcionario fue el alcance de una arquitectura, que al igual que el muralismo, tuviese valores propios y un reconocimiento internacional.

La manera que sugiere para la distribución y organización del plan emergente era a partir de actividades subordinadas, mismas que corresponden estrechamente con el proyecto encaminado del INBA, como políticas educativas de educación popular y profesional encaminadas a la difusión cultural y un plan estratégico de descentralización institucional. La forma en la cual se habría de implementar dicho propósito era a partir de programas y proyectos de educación popular, la creación de Casas de la Cultura y Casas del Pueblo con sedes al interior del país, fungiendo como parte de un plan de promoción de la cultura y el arte desde lo local.⁴⁵

⁴² La noción y la categoría de “valores”, de las cuales Arai se sirve en algunos de sus textos para “analizar” el objeto arquitectónico, proviene de la filosofía germana (tema tratado en el Capítulo II). Para el periodo aquí considerado, dicha definición es desarrollada con mayor profundidad en Arai, “Ensayo”.

⁴³ Arai, “Ensayo”.

⁴⁴ La admiración de Arai por el muralismo era notable y latente, en una conferencia argüía: “podemos decir, sin temor a equivocarnos, que el nuevo realismo, el realismo artístico mexicano desarrollado hasta ahora en forma pictórica principalmente, es un realismo integral, un estilo que ha completado su propia trayectoria tradicional. Es un realismo que profundiza tanto en el alma del pueblo, en tanto que ésta es capacidad, vocación y aspiración humanas: así como también las entrañas del cuerpo de ese mismo pueblo, entendiendo por tal la sangre vertida en las gestas de la historia nacional”. Arai, “Ensayo”. Asimismo, publicó escritos en los que a partir de la categoría de valores culturales reconocía el carácter de la propuesta de Orozco. Arai, “José Clemente Orozco”, 228-231.

⁴⁵ INBA, *Memoria*.

El esquema del programa se encaminó al establecimiento de jornadas de aculturación para “cultivar” entre la población el gusto y sentido estético por la arquitectura moderna. Las posibles intenciones provenían de que a mediados de los cincuenta circulaba entre el gremio arquitectónico la idea de una “resistencia cultural”, es decir, una falta de adaptación de los usuarios hacia la Nueva Arquitectura, así como una falta de conciencia de los arquitectos para adaptarse a los intereses del habitante y en su lugar haber impuesto una manera de habitar. En palabras de Arai, los habitantes “carecían de las nociones del orden artístico moderno”.⁴⁶

Mientras que José Villagrán en uno de sus cursos criticaba las transformaciones y usos equivocados que hacían en sus moradas los habitantes de las primeras viviendas obreras diseñadas por Juan Legarrea a comienzos de los treinta. Por su parte, Juan O’Gorman reconocía que el fracaso del funcionalismo había sido su incapacidad para ofrecer a la sociedad el placer estético adaptado a las condiciones del gusto popular, más allá de sus ventajas mecánicas y económicas.⁴⁷

De esta manera, al intentar instruir al público que habría de utilizar y/o promover las construcciones arquitectónicas, se afrontaría un conflicto que acompañó a los arquitectos modernos desde la introducción de la Nueva Arquitectura, y que en esos años cobraba mayor conciencia entre el gremio: la tensión entre gusto popular y la arquitectura moderna, así como el rechazo hacia ésta por parte de ciertos grupos sociales. En el caso de Arai, esta percepción habría de ir cambiando con el paso de los años, pues terminó clamando por el reconocimiento en el gusto por lo popular o la “tradición anónima” en la arquitectura.⁴⁸

Otro rubro del plan emergente es el de la escolarización, aunque ya no poniendo como centro la marcada preferencia por el aspecto técnico en los contenidos escolares, sino empeñándose en valorar la formación desde el orden artístico moderno. Lo cual lo traducía en el fomento a la creación arquitectónica original y la discusión sobre el aspecto artístico de la arquitectura.⁴⁹ El rubro sobre el que más abonó durante su administración fue el de la

⁴⁶ Arai, “Plan de acción”, 6-7.

⁴⁷ Villagrán García y Vargas Salguero, *Teoría*, 392-393; Juan O’Gorman, “Espacios pregunta. Encuesta sobre arquitectura”, *Espacios*, núm. 25 (1955): 19-25.

⁴⁸ Arai, “La Casa”, 40. En el Capítulo IV de esta tesis se aborda el cómo se flexibiliza la canonización de la arquitectura moderna por parte de Arai, pasando a una conciliación con la tradición y el gusto popular que derivó en el regionalismo.

⁴⁹ Arai, “Plan de acción”, 7.

divulgación de la cultura arquitectónica, ello al asumir la vitalidad o fuerza que contenía esta labor para con el pueblo. Unos años antes remarcó estas facultades al plantear las cualidades que debiese tener un arquitecto moderno, a esa posibilidad de trascendencia o de impacto social le llamó “orientación”:

Podemos, pues, suponer que el arquitecto contemporáneo, el verdadero, el que auténticamente se ha identificado con la noble [sic] misión ya expuesta, es un constructor desconocido, un héroe anónimo que va a morir un día dejando tan solo una partícula de la obra común: la ORIENTACIÓN. Y orientar a los grupos humanos venideros quiere decir indicar con el pensamiento, concretándose a unas cuantas ideas directrices, el camino y los medios [sic.] necesarios para empezar a levantar un mundo maravilloso del Urbanismo y la Arquitectura en conjunción con las demás técnicas para servir armónicamente a la colectividad. Estos ideales que hoy no nos cansamos en predicar; estas visiones que no nos cansamos en hacerlas comprender a los que tienen en su mano el porvenir de la nación, pasarán seguramente a las mentes de la gran masa popular y entonces ellas así orientadas ya no predicarán nuestras ideas, sino que por razón natural las realizarán.⁵⁰

En Arai, la noble misión del arquitecto se constituye del deseo romántico de contribuir al diseño de directrices que permitieran alcanzar un urbanismo y una arquitectura ideales, acordes con las demandas del futuro. La voz de sus escritos tanto de su juventud como tardíos, son ejemplo de un pensamiento de vanguardia que intenta ofrecer una manera distinta de pensar la arquitectura. En ese sentido, su visión y propuesta eran un acto de guía hacia los demás, a este acto le denomina “orientación”.⁵¹ En función de ello, el Departamento de Arquitectura fungió como una tribuna para potencializar el acto de orientar, o sea, de poner en marcha su imperativo moral como arquitecto a partir de la divulgación.

Otra razón por la cual Arai se inclinó a favor de la divulgación, de índole más pragmática que la anterior, fue que a diferencia de los otros departamentos del INBA, el de arquitectura no pudo ejercer la gestión plena en el rubro de la educación arquitectónica, puesto que se carecía de una escuela de arquitectura. El director del INBA, Miguel Álvarez, reconocía que en el Departamento de Arquitectura no contaba con una especialidad pedagógica. En ese sentido, la actividad del Departamento “se contraía a la promoción de

⁵⁰ Arai, “Cómo debe ser”, 329.

⁵¹ Una década antes, Arai había manifestado su desacuerdo con Ortega y Gasset cuando éste empleaba el término “mando” para describir la atracción ejercida por Europa sobre el resto del mundo, la cual habría favorecido la difusión universal de los gustos y deseos europeos. Desde la perspectiva de Arai, tal fenómeno no constituía un acto de mando, sino de guía; por ello sostenía que el término más adecuado era “orientación”. Sólo bajo esta acepción -afirmaba- podía explicarse la coexistencia entre hombres orientados y hombres desorientados en el mundo. A partir de esta concepción terminológica, es posible suponer que Arai entendía su propia obra como un instrumento destinado a orientar. Arai, “Contribución”, 13-14.

ideas y a la vinculación de conceptos, técnicas y orientaciones de carácter profesional. Su órgano ha sido la tribuna. Su vehículo general es la conferencia, el artículo, el libro y la exposición”.⁵²

Al final de la cita, Arai hace un llamado al México de ese entonces a ponerse dentro del espíritu de su época, con esto recurre a la tradición germana del *Zeitgeist*,⁵³ invitando a la recreación de un clima de creatividad y una voluntad encaminada al desarrollo artístico y arquitectónico.⁵⁴ Dos años antes, en la célebre conferencia de Villagrán, éste invocó a dicha voluntad colectiva al invitar a los jóvenes arquitectos a “ser auténticamente de su tiempo y de nuestro país” y con esto crear un nuevo concepto arquitectónico.⁵⁵

A los ojos de Arai esa falta de “espíritu” se debía a la carencia de una sensibilidad artística en la arquitectura, un lastre que era producto del apego al funcionalismo y la sobrevaloración por la técnica impulsada por las generaciones previas, incluido él mismo, y latente aún en los arquitectos en formación, aunque en ese momento ya era cuestionada.⁵⁶ Al ponerla en cuestión se reabrió la discusión sobre la carencia de una arquitectura que identificara la esencia de lo mexicano y no un producto homogéneo de valores estéticos importados. Asimismo, la directriz que debiese seguir la arquitectura mexicana a falta

⁵² INBA, *Memoria*, XLVII-XLVIII.

⁵³ *Zeitgeist* es una expresión alemana que significa “el espíritu (*Geist*) del tiempo (*Zeit*)” y alude a la efervescencia cultural, artística e intelectual propia de una época y de una sociedad. La noción procede de la tradición alemana, particularmente de autores como Herder y Goethe, aunque sería Hegel quien la popularizó en la *Fenomenología del espíritu* (1807). En su clasificación histórica, Hegel atribuye a cada época un conjunto de corrientes que la caracterizan, partiendo del supuesto de que toda producción artística refleja, por su propia naturaleza, la cultura del tiempo en que surge. Para Hegel, la cultura y el arte son indisociables; por ello, el artista individual es producto de su contexto histórico y la cultura constituye un componente esencial de cualquier obra de arte. En este marco, Hegel define el siglo XIX como ejemplo paradigmático del “espíritu de los tiempos”, entendido como un espíritu colectivo que reside en una sociedad y orienta su devenir histórico.

⁵⁴ Es interesante el uso y concepción que Arai hace de la historia al resumir como si hasta ese momento la producción arquitectónica mexicana no fuese parte de su tradición arquitectónica y en ese llamado incita a formar parte y continuidad del clima intelectual y cultural emanado del pasado.

⁵⁵ Villagrán García, “Panorama”, III.

⁵⁶ Para O’Gorman –quien curiosamente fue de sus impulsores- esta tendencia había caído en “formalismo neocadémico”, paradójicamente convertido en un símil de aquello por lo que habían pugnado décadas antes él y sus contemporáneos. La idea de universalización que sugería este movimiento era ingenua al asumir la producción arquitectónica en las diferentes regiones y países de la tierra de manera seriada y homogénea cual si fuera una reproducción de refrigeradores, bicicletas y máquinas de coser. O’Gorman, “Espacios”, 22.

propriadamente de una tradición arquitectónica,⁵⁷ aspecto compartido en los espacios de discusión del gremio arquitectónico.⁵⁸

Por último, las líneas de acción del plan en pro de la exaltación de los valores arquitectónicos funcionarían como los ejes articuladores dentro de la agenda de labores de Arai como director del Departamento de Arquitectura del INBA. Por un lado, con relación al énfasis hacia la instrucción del pueblo en la comprensión del arte y por ende de la arquitectura, y por otro lado, en la intención de que México figurara, a partir de su arquitectura, en el crisol del plano internacional, esto en un sentido cooperativista entre las naciones a partir de dinámicas interinstitucionales.⁵⁹

El momento en el cual Arai tomó el cargo en la dirección del Departamento es un período de apertura hacia el internacionalismo, de búsqueda por el reconocimiento de México ante al mundo en términos culturales y artísticos. En ese tenor es que Arai enuncia su plan en pro de la exaltación de la arquitectura, lo cual resulta entendible si se toma en cuenta que las políticas culturales respondían a los planes y programas en consonancia con la emergencia de nuevo orden mundial.⁶⁰

6.4 Trazando con plano y palabras. La labor divulgadora de Arai

Una vez en la dirección de Arquitectura, la trayectoria de Arai cobró un semblante más expresivo y polifacético, la fusión del filósofo con el arquitecto resultó ser aglutinante en el terreno de la divulgación arquitectónica y la promoción cultural, esto debido a su inclinación por el diálogo en la esfera pública y a la inclusión de la filosofía dentro del quehacer arquitectónico.⁶¹ En Arai, filosofar resultaba una actividad imprescindible en la disciplina

⁵⁷ En escritos correspondientes a esos años, Arai exhortaba a una nueva clase de arquitectura que pugnara en contra de la uniformidad del nuevo cosmopolitismo, propio del estilo internacional. La principal razón era la misma que la de sus contemporáneos, pues esta arquitectura no respondía a soluciones propias de problemas propios. Arai, “Hacia una arquitectura”.

⁵⁸ “Hacia una arquitectura nuestra”, AGN, FCL, caja 105, exp. 44.

⁵⁹ Arai, “Caminos”, 47; Arai, “Plan de acción”, 6-7.

⁶⁰ La obra de Olga Pellicer y Esteban Mancilla analizan este fenómeno en el cual México durante el desarrollo estabilizador se vió inserto en un proceso de política interamericanista en la que el país gozaba de una tradición sólida en la Organización de Estados Americanos. Olga Pellicer de Brody y Esteban Mancilla, *Historia de la Revolución Mexicana. Periodo 1952-1969. El entendimiento con los Estados Unidos y la gestión del Desarrollo Estabilizador* (México: El Colegio de México, 1978), 81-116.

⁶¹ Enrique Yáñez reconoce esto tras la muerte de Arai en 1959, en una entrevista afirma que para ese ciclo “Arai ya iba equilibrando al intelectual puro que había dentro de él con el arquitecto en acción”. Yáñez, “El filósofo”.

del arquitecto: “de lo cual resulta que el filosofar sobre la arquitectura es en definitiva una función racional que, a pesar de su carácter genérico y cultural, el arquitecto debe incluir ineludiblemente entre sus tareas profesionales”.⁶² Tanto la reflexión como el diálogo significaban la posibilidad del enriquecimiento profesional y social para la disciplina.

Ambos elementos, diálogo y reflexión, formaban parte del ejercicio dialéctico, mismo que permitía la conciliación de ideas, o el surgimiento de éstas. De ahí que se sirviese de ellos dentro del marco de los eventos que llegó a gestionar durante su labor en el INBA. Del diálogo y discusiones extraídas en los eventos de aquellos años, Arai señala:

En lo que refiere exclusivamente a los arquitectos, actores y espectadores este [sic] “simposio”, de este reñido diálogo platónico, amigable por lo demás como no podría ser de otra manera tratándose de una conversación de banquete, diremos que al final cada uno de los participantes sabrá extraer de las ideas ajenas aquellas orientaciones que más le convengan a sus fines profesionales y a sus aspiraciones sociales, disfrutando así de una de las mayores ventajas de la libertad de opinión.⁶³

Arai celebraba el diálogo, pues le resultaba un espacio de enriquecimiento mutuo y colectivo, donde las diferencias de opinión, más que ser un obstáculo, eran la oportunidad de que cada individuo encontrara la inspiración y la orientación para la profesión arquitectónica. En esa misma tesitura, Arai consideraba que las ideas contenían una fuerza capaz de modificar la existencia humana, pues en estas se encontraba el motor y capacidad crítica del ser humano: “pero no sólo de pan vive el hombre; no sólo su vida se alimenta de puros hechos, de puros acontecimientos empíricos y sensoriales. También es cualidad humana, tan relevante como el actuar en el mundo exterior, el alimentarse de conceptos, teorías y opiniones vertidas en palabras que se refieren a los hechos; ideas que son capaces de enjuiciar a éstos, que los pueden mover hacia un lado o hacia otro”.⁶⁴

Con esta cita, sitúa a las ideas a la misma altura que a la praxis, les dota de capacidad para detonar el hecho o praxis en sí. Las ideas, reflejadas ya sea a partir de la reflexión y/o el diálogo, fue donde Arai encontró en sus años como divulgador de la cultura arquitectónica la fuerza para escudriñar y propagar una voluntad arquitectónica propia a su época. Otra cualidad que presentó Arai en el marco de su dirección fue el liderazgo y trabajo en equipo, desde el inicio se puso a prueba en las funciones y operatividad de las labores. Como los

⁶² Arai, “Introducción”, 496-517.

⁶³ Arai, “Jacales”.

⁶⁴ Arai, “Jacales”.

otros departamentos del instituto, se apoyó del trabajo colectivo, en su propuesta de trabajo organizó a un grupo de colaboradores para el planeamiento de eventos.⁶⁵ Si bien, éste no lo pudo constituir en su mayoría con personal especializado por la falta de recursos, ingeniosamente pudo equilibrarlo al suplir las carencias.⁶⁶

Otro elemento que caracterizó la gestión de Arai fue la vinculación interinstitucional y los círculos intelectuales, es decir, el desarrollo de acciones para el establecimiento de una relación de intercambio y cooperación entre instituciones, profesionistas, artistas e intelectuales. Arai logró reunir en el caso de las conferencias a los intelectuales, artistas y arquitectos que figuraban en el crisol del campo intelectual mexicano de aquel momento. Mientras que la peculiaridad de las exposiciones fue el acercamiento y enlace que hizo con otras instituciones como la SAM y el CAM, bajo el propósito de obtener mayores recursos y otorgarle presencia internacional. El reconocimiento por su labor no se hizo esperar entre los miembros del gremio. Por ejemplo, del director en aquel momento de la Escuela Nacional de Arquitectura, Federico Mariscal, al tomar la palabra en uno de los eventos realizados por Arai, puntualizó:

Después de la muy acertada gestión de nuestro querido compañero el arquitecto Enrique Yáñez, parecería difícil hacer una nueva elección tan acertada como aquella y lo ha hecho en nuestro querido compañero Arai. No pudo ser mejor, de manera que felicito al Instituto por distinguirse en esa serie ya iniciada de magníficas elecciones de sus jefes de Departamento de Arquitectura.⁶⁷

La continuidad con el trabajo de Yáñez fue un aspecto que caracterizó la gestión de Arai, de la misma manera el enfoque y dirección de la gestión se encaminó a la difusión, dividida en la conferencia y la exposición. La modalidad de la conferencia durante la gestión de Arai fue mucho más extensa y rica que la administración de Yáñez en cuanto la propuesta y su diversificación temática. Si la labor de Yáñez estuvo permeada por haber sido la primera y la apertura a la reflexión de la arquitectura moderna con la conferencia de Villagrán, la labor

⁶⁵ Una de sus colaboradoras fue la hija de Diego Rivera, Ruth Rivera Marín, quien en aquel entonces había sido la primera ingeniera-arquitecta egresada de la ESIA y quien además ya tenía experiencia con Yáñez en la difusión del patrimonio arquitectónico. Tras la muerte de Arai asumió su puesto como jefa del Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes.

⁶⁶ En la memoria de labores del Instituto Nacional de Bellas Artes señaló: “ha quedado compensada [la falta de personal] por un mayor entusiasmo puesto en el trabajo por los empleados, evitando en cierto modo la monotonía y la rutina”. INBA, *Memoria*, 27.

⁶⁷ Alonso Mariscal, “La Escuela de Arquitectura de Ciudad Universitaria”, en *Conferencias sobre arquitectura, tomo 1*, compilación de Martha Olivares Correa (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco / Universidad Obrera de México, 2014), 187.

de Arai dio continuidad al diálogo de manera consecutiva y amplió la discusión, ello a partir de la procedencia diversa de los conferencistas y de la más variada propuesta temática.

Las dos modalidades de eventos estuvieron enmarcadas en un programa que el mismo Arai denominó “difusión popular de la cultura arquitectónica del país”. Para ello se realizó un ejercicio no sólo de organización, sino también de divulgación con un espectro de alcance más allá de la Ciudad de México, para dicha tarea se promocionaron cupones en los principales diarios con los cuales el público interesado podía solicitar gratuitamente los textos, algunas de las conferencias fueron editadas en diarios y en revistas del país, como *Arquitectura y Espacios*. De igual forma se enviaron a los principales centros universitarios del momento: en la Ciudad de México a la Escuela Nacional de Arquitectura, a la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, y a la Universidad Iberoamericana; en Puebla a la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad Autónoma de Puebla; en Veracruz a la Escuela de Arquitectura de la Universidad Veracruzana, así como a las Universidades e Institutos Tecnológicos de Monterrey y Guadalajara.⁶⁸

La respuesta de los medios de comunicación ante el primer ciclo de conferencias fue grata para la institución. Por ejemplo, Gómez Mayorga le dedicó un escrito en *Arquitectura* que decía: “esta revista no podría permanecer indiferente a la más importante serie de conferencias que sobre arquitectura se ha sustentado en México desde que hay arquitectos y arquitectura”.⁶⁹ Para el crítico de la arquitectura esta clase de evento no tenía precedente e inauguró una novedosa faceta en la cultura arquitectónica:

Estas actividades resultan maravillosas si se piensa lo que era nuestro panorama cultural cuando entramos a la Escuela de Arquitectura: el día que llegaba a haber una conferencia sobre arquitectura (a la que asistían cuatro gatos) aquello se veía como una cosa extraña, inusitada y, desde luego, contraria a las buenas costumbres, toda vez que la profesión de arquitectura estaba rodeada de una aureola de metafísica y arqueología. Hoy el asunto es motivo de debate público, y el esclarecimiento de las cosas es tan grande que se concede que no solamente los excelsos pintores puedan hablar de arquitectura, sino los arquitectos mismos, lo cual es un gran adelanto.⁷⁰

Para Gómez Mayorga resultaba grato el impacto público que pudiese tener el evento, a tal grado que replanteó la percepción que se tenía hacia la profesión. Mayorga, al pertenecer a

⁶⁸ INBA, *Memoria*, F-11 y F-27.

⁶⁹ Mauricio Gómez Mayorga, “El ciclo de conferencias sobre arquitectura en el INBA. Un comentario general”, *Arquitectura*, núm. 47 (1954): 181.

⁷⁰ Gómez Mayorga, “El ciclo”, 181.

la misma generación de Arai, le tocó vivir una etapa en transición para la arquitectura mexicana y pasar de los academicismos a la concreción de la arquitectura moderna. Por ello discutir de arquitectura en su etapa formativa era asunto de los estetas. Mientras que la inclusión de las conferencias organizadas por Arai en la agenda pública hacía preponderante el valor que comenzaba a tomar el fenómeno arquitectónico en el paisaje cultural, tomado usualmente por la escena de la pintura y escultura, temas ya gastados, así como de la gran cantidad hasta entonces existente de conferencias dictadas sobre historia y literatura.⁷¹

En cuanto a la organización de las conferencias, estas se dividieron en cuatro ciclos anuales que abarcaron de 1954 a 1957, mientras que las dos exposiciones correspondieron a los años 1956 y 1957. El ciclo de 1954, titulado “Ideas actuales de los arquitectos”, se centró en el ideario arquitectónico mexicano; el de 1955, denominado “La arquitectura en los diversos países del mundo”, abordó temas de alcance internacional. En 1956 se desarrolló el ciclo “Croquis de la arquitectura”, dedicado a la historia de la arquitectura mexicana desde el pasado prehispánico hasta el presente, y finalmente, en 1957, el ciclo “Arquitectura panamericana” se enfocó en la producción arquitectónica de los países del continente americano.⁷² La alternancia entre las temáticas sugiere una planificación deliberada por parte de Arai: primero, situar al gremio de arquitectos, a los intelectuales participantes y al público en su propio horizonte espacial y contextual; después, abrir el panorama hacia el ámbito internacional; posteriormente, regresar a la arquitectura del país desde una perspectiva histórica; y, finalmente, orientar la reflexión hacia una región geográfica más amplia.

El espacio donde se llevaron a cabo las conferencias fue en la sala Manuel M. Ponce. Arai, en su tarea de anfitrión, se encargó de abrir cada conferencia, presentando a cada conferencista y leyendo un resumen biográfico-curricular de cada uno de éstos, siempre hablando en tercera persona, en nombre del Departamento de Arquitectura del INBA y aludiendo a la tarea de difusión cultural de dicha institución, haciendo a su vez notable el deseo por dar a conocer al público no especializado en la materia los principales valores arquitectónicos de México.⁷³

⁷¹ Gómez Mayorga, “El ciclo”, 181.

⁷² INBA, *Memoria*.

⁷³ El texto compilado por Martha Olivares Correa, además de las conferencias editadas, ofrece las presentaciones que Arai hizo a cada uno de los ponentes. Martha Olivares Correa, *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai, tomo 1* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco / Universidad Obrera de México, 2014).



Imagen 57: Alberto Arai presentando el Ciclo de Conferencias en el INBA, 1954. Retomada de Memoria de Labores 1954-1958. INBA-SEP, 1958.

Las conferencias eran presentadas con material de apoyo como diapositivas para hacerlas más claras. Asimismo, existía un interés por que los eventos no se redujeran a la presentación oral, de ahí que optaran por preservarlas para la posteridad, las sesiones eran grabadas en magnetófono de hilo metálico por Adalberto Prado, cuñado de Alberto Arai, un acierto por parte de éste. Posteriormente fueron transcritas para después ser mimeografiadas, con el propósito de distribuir un número de 1000 ejemplares, los cuales eran repartidos de manera gratuita a los asistentes. Mientras que los folletos sobrantes fueron reservados para los años siguientes.⁷⁴

El primer ciclo principió el 2 de junio y terminó el 30 de julio, las presentaciones fueron semanales, teniendo en total dieciséis conferencistas procedentes de diversas disciplinas (críticos de artes, arquitectos y arqueólogos) e instituciones educativas y culturales del país, los cuales tenían reconocimiento en el ámbito académico y cultural. Respecto al contenido de estas conferencias, unas de ellas partían de discusiones del contexto, otras eran de contenido teórico, otras aludían a algún estilo o tendencia, mientras que otras analizaban algún elemento o aspecto dentro del marco de su significado arquitectónico, mientras algunas ofrecían un recorrido o panorámica de algún tema arquitectónico en cuestión.

⁷⁴ INBA, *Memoria*, XLVIII y F11.

Tabla 1: Calendario del Ciclo de conferencias de 1954, “Ideas actuales de los arquitectos mexicanos”

No.	Conferencia	Tema	Fecha
1	Arq. Pedro Ramírez Vázquez	“¿Por qué se discute la arquitectura en México?”	2 de junio de 1954
2	Dr. Francisco de la Maza	“El barroco mexicano”	4 de junio de 1954
3	Prof. Juan de la Encina	“¿Qué es el estilo en la arquitectura?”	9 de junio de 1954
4	Arq. Enrique del Moral	“El tránsito de la churriguera al neoclásico en México. La Independencia”	11 de junio de 1954
5	Arq. Alonso Mariscal		16 de junio de 1954
6	Dr. Federico E. Mariscal	“El clasicismo en la arquitectura”	22 de junio de 1954
7	Pintor Diego Rivera	“La huella de la historia y la geografía en la arquitectura mexicana”	25 de junio de 1954
8	Arq. Enrique Aragón Echegaray	“El valor urbanístico de Chapultepec”	29 de junio de 1954
9	Pintor David Alfaro Siqueiros	“Hacia el realismo en la integración plástica”	2 de julio de 1954
10	Arq. y Pintor Juan O’Gorman	“La degeneración de la arquitectura de nuestra época”	7 de julio de 1954
11	Arqueólogo Carlos R. Margain	“El charrismo arquitectónico”	9 de julio de 1954
12	Arq. Carlos Rousseau	“La Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura”	14 de julio de 1954
13	Arq. Luis G. Rivadeneyra	“Experiencias personales en la arquitectura escolar”	16 de julio de 1954
14	Arq. Ramón Marco	“Panorama de nuestra arquitectura contemporánea”	21 de julio de 1954
15	Arq. Ignacio Marquina	“La arquitectura prehispánica”	Julio de 1954
16	Arq. José Villagrán García	“La interpretación actual de los principios de la arquitectura”	30 de julio de 1954

Fuente: Olivares Correa, *Conferencias*, 27-30.

El hecho de haber incluido no sólo a profesionales de la arquitectura como conferencistas, así como la elección intencional y dirigida de los temas, evidencia el propósito deliberado de Arai de enriquecer y ampliar las perspectivas sobre el fenómeno arquitectónico, tanto entre los miembros del gremio como entre el público general. Varios de los ponentes aludieron desde la tarima al tema que se les había encomendado, ya fuera de manera jocosa, anecdótica, como gesto de agradecimiento o simplemente a modo de introducción. Tal fue el caso de Pedro Ramírez Vázquez, quien aceptó la invitación de Arai no sin antes sorprenderse por el título del tema que debía desarrollar: “¿Por qué se discute la arquitectura en México?”. Villagrán, por su parte, comentó que el asunto propuesto por Arai pertenecía a aquellos que, al estimular la imaginación de antemano, generan peligrosas y anticipadas exigencias que rara vez quedan satisfechas. Finalmente, Juan de la Encina relató al iniciar su conferencia

que el propio Arai le había sugerido, no sin cierto pudor, un tema arduo contenido en una pregunta que, pese a su aparente inocencia, encerraba una complejidad considerable: “¿Qué es el estilo en la arquitectura?”⁷⁵

El objetivo premeditado en la selección y la organización fue evitar dar –como era de costumbre- exclusivamente conferencias de arquitectos para arquitectos. Arai, asumió con claridad que el propósito de la divulgación arquitectónica en su intento de llegar a más espectadores debía diversificar y ampliar sus miradas: “no era otra cosa que enfocar ese objeto [arquitectónico] desde ángulos diversos, para así poner de manifiesto las relaciones dinámicas entre lo particular y lo general, entre lo individual y lo social”.⁷⁶ Con lo general, Arai se refiere al ángulo o mirada para el caso de alguna tendencia, movimiento o estilo, y con particular a un caso que represente dicha tendencia. En tanto que lo individual hace referencia a la forma en la cual se piensa la arquitectura en términos funcionales y perspectivas, lo social con alusión al urbanismo.

En cuanto a los contenidos del primer ciclo (véase Tabla 1), estuvo la conferencia del joven Pedro Ramírez Vázquez, en aquel entonces director del CAM-SAM, quien disertó sobre la razón e importancia de discutir la arquitectura mexicana, haciendo énfasis en que para “el desarrollo y perfeccionamiento de la arquitectura mexicana nos es indispensable la discusión y la crítica”, así como construir la arquitectura contemporánea que México necesita para atender problemas sociales del momento. En estas líneas están los ecos de las improntas dejadas por Arai en sus textos, pero también el discurso a tono con los imperativos de la Revolución.

Alonso Mariscal y Carlos Rousseau abordaron, respectivamente, la situación de la enseñanza de la arquitectura -profesores, planes de estudio, sistemas pedagógicos y alumnado- en la UNAM y en el IPN, evidenciando los distintos enfoques y perspectivas de ambas instituciones frente a la Nueva Arquitectura. También se incluyeron presentaciones dedicadas a la historia arquitectónica: Francisco de la Maza disertó sobre el barroco mexicano, mientras que Enrique del Moral analizó el tránsito del churrigueresco al neoclasicismo. Asimismo, se ofrecieron aproximaciones de carácter teórico, como la

⁷⁵ Olivares Correa, *Conferencias*, 95, 142, 471.

⁷⁶ Alberto Arai, “Presentación del señor arqueólogo Carlos Margain”, en *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai*, compilación de Martha Olivares Correa (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014), 341.

exposición de José Villagrán sobre los principios arquitectónicos que él proponía y la ya mencionada reflexión de Juan de la Encina en torno a la noción misma de “estilo” en la arquitectura.⁷⁷

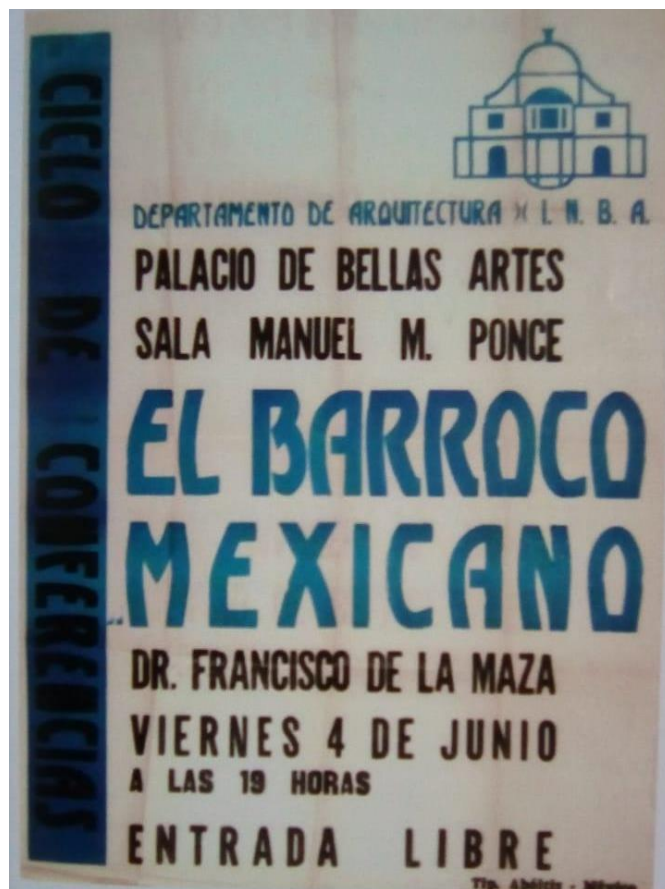


Imagen 58: Propaganda de la conferencia de Francisco de la Maza, “El Barroco Mexicano”. Palacio de Bellas Artes (1954). Archivo Francisco de la Maza, núm. 646, 194, IIE-UNAM. Martha Olivares Correa, *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai, tomo I* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco / Universidad Obrera de México, 2014).

También se hicieron presentes polémicas como la de Juan O’Gorman, acerca de la degeneración de la arquitectura contemporánea, desvirtuando las tendencias derivadas del abstraccionismo como el funcionalismo hasta el estilo internacional por ser imposiciones extranjerizantes, ajenas a la realidad mexicana, asunto que el arquitecto-pintor venía denunciando desde antes. Por su parte David Alfaro Siqueiros reclamó una arquitectura realista y mexicana la cual se habría de lograr a partir de la integración plástica, movimiento

⁷⁷ Martha Olivares Correa, “Semblanza del arquitecto Alberto T. Arai”, en *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai, tomo I* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco / Universidad Obrera de México, 2014).

al cual se adscribía, así como la del “charrismo arquitectónico” de Carlos Margain, quién refiere a la “mexicanidad” en la arquitectura, término un tanto peyorativo, significado de un gusto mexicano por lo exuberante.⁷⁸ No faltó el posicionamiento político de los reconocidos y polémicos artistas como el de Diego Rivera denunciante de la arquitectura moderna, tachándola de “extranjerizante y explotadora del pueblo mexicano”, o del ya mencionado Siqueiros, quién tildó la arquitectura del momento de “alemanista, neoporfirista y promotora de arquitectos oligarcas”, al presentar su tema sobre el alcance del realismo en la integración plástica.⁷⁹ En lo que respecta a las otras disertaciones, con temas no menos pertinentes para la época, se habló sobre urbanismo, los jardines en la Ciudad de México, las experiencias en la construcción de escuelas a razón del CAPFCE, tema a cargo de Luis Rivadeneyra.⁸⁰



Imagen 59: Con Diego Rivera en Bellas Artes, aparece Alberto Arai y su cuñado, Alberto Prado M. “Homenaje de *Mujeres* al Arq. Alberto T. Arai”, *Mujeres*, núm. 310 (1976): 23.

Como síntesis del primer ciclo de conferencias, puede afirmarse que el debate gravitó en torno a la dirección que debía adoptar la arquitectura en México: continuar con el funcionalismo, ya cuestionado por su mecanicismo excesivo y, por ende, por su carácter

⁷⁸ Olivares Correa, *Conferencias*.

⁷⁹ Este posicionamiento no era del agrado de aquellos arquitectos de filiación modernista, puesto que concebían ciertas contradicciones en los artistas como la filiación al comunismo que sostenían en México y el mundo, pero una posición curiosamente burguesa, reaccionaria e individualista en asuntos de arte y arquitectura. Gómez Mayorga, “El ciclo”, 181.

⁸⁰ Olivares Correa, “Semblanza”.

inhumano y escasa vitalidad creativa; apostar por la integración plástica en colaboración con los muralistas; o abrirse decididamente a la arquitectura internacional, entonces en plena expansión. Estas tensiones continuaron presentes en los años siguientes, al punto de que el propio Arai organizó una exposición dedicada al tema, mientras que en la prensa y en sus textos críticos siguió reflexionando y elaborando posiciones teóricas al respecto.⁸¹

En cuanto a los ciclos de conferencias posteriores -“La arquitectura en los diversos países del mundo” (1955), “Croquis de la arquitectura” (1956) y “Arquitectura panamericana” (1957)- el correspondiente a 1955 se distinguió por ampliar el horizonte hacia problemáticas afines a las mexicanas, pero observadas en distintas latitudes, desde la tradición arquitectónica norteamericana hasta la experiencia soviética. Se abordaron temas como la habitación popular, la ingeniería sanitaria, los avances en técnicas de construcción, el urbanismo moderno y las diversas expresiones de la funcionalidad. Sin embargo, esta apertura internacional no implicó abandonar la preocupación por una arquitectura propia; por el contrario, permitió examinar cómo otras regiones enfrentaban desafíos similares, ofreciendo a Arai un marco comparativo para profundizar en la reflexión sobre la identidad arquitectónica mexicana.⁸²

Por su parte, el ciclo de 1956 se enfocó en conferenciar un panorama de la historia de la arquitectura en México, con lo cual traía de vuelta el tema por lo propio. Se incluyó así dentro de las temáticas, la exposición de la arquitectura de distintas regiones del país, desde la época prehispánica a la contemporánea. La forma en la que se presentó además de la habitual conferencia fue de manera gráfica, es decir, a partir de dibujos y croquis. Ello en parte con el propósito de concientizar acerca de la propuesta propia y ubicarse en el ambiente mundial.⁸³

Las conferencias, además de condensar las propuestas y debates del momento, ofrecieron una metodología distinta respecto de los eventos previos de divulgación arquitectónica. Se optó por un formato cercano a la mesa redonda con un claro énfasis en su

⁸¹ Alberto Arai, “Jacales contra rascacielos” (7 partes), *Excélsior*, 15 de octubre de 1957 - 15 de diciembre de 1957.

⁸² Miguel Álvarez Acosta, “Palabras inaugurales”, en *La arquitectura en los diversos países del mundo, tomo II. Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai*, compilación de Martha Olivares Correa (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014).

⁸³ Jorge Ramón Juárez, “Palabras inaugurales”, en *Croquis de la Arquitectura en México, tomo III. Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai*, compilación de Martha Olivares Correa (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014).

vocación pública, sustituyendo deliberadamente las formas académicas y retóricas consideradas restrictivas y propias de un circuito elitista. En lugar de ello, se privilegió la charla y la exposición accesible de intelectuales y profesionales dirigida al público general. Como señalaba Siqueiros -retomando una reflexión de Ramírez Vázquez-, la arquitectura debía abrirse a la opinión del ciudadano común, pues también él tenía derecho a intervenir en los asuntos que buscaban servirle.⁸⁴

El impulso que Arai dio a la difusión de la cultura arquitectónica mediante sus ciclos de conferencias generó una práctica que, con el tiempo, derivó en la instauración de una tradición abierta al público en general. Esta dinámica pronto se volvió un punto de encuentro habitual tanto para espectadores no especializados como para estudiantes y profesionales del ámbito. En los años posteriores, las administraciones del INBA consolidaron esta costumbre mediante los llamados “viernes en la Ponce”, jornadas en las que un día de la semana se reunían alumnos, docentes, arquitectos y público interesado para escuchar la charla o conferencia de un especialista invitado.⁸⁵

La otra modalidad de divulgación emprendida durante la gestión de Arai fueron las exposiciones, entre las que destacaron “4000 años de arquitectura en México” (1956) y “Arquitectura panamericana” (1957). La primera, organizada en colaboración con la SAM, se presentó entre abril y mayo de 1956 en las Galerías Integrales de Chapultepec, ubicadas en el Bosque urbano del mismo nombre. Su propósito fue ofrecer una visión panorámica de la arquitectura mexicana, desde el periodo prehispánico hasta su desarrollo moderno. El material expuesto ilustraba cada una de estas etapas, aunque otorgaba un énfasis especial a la arquitectura contemporánea.⁸⁶

Entre las fotografías expuestas figuran ejemplos diversos de la arquitectura moderna mexicana. Se incluyeron viviendas populares, obreras y privadas realizadas por Juan Legarreta, Juan O’Gorman, Max Cetto y Enrique Vergara. También se presentaron imágenes de edificios y conjuntos urbanos como los Centros Urbanos presidente Alemán y presidente Juárez, obra de Mario Pani y Salvador Ortega, así como construcciones estatales entre las

⁸⁴ David Alfaro Siqueiros, “Hacia el realismo en la integración plástica”, en *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai, tomo 1*, compilación de Martha Olivares Correa (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014), 295.

⁸⁵ Vargas Salguero, “Estudio introductorio”, 47.

⁸⁶ Alberto Arai, *4000 años de arquitectura mexicana* (México: México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos / Colegio Nacional de Arquitectos de México, 1956).

que destacaba la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, diseñada por Carlos Lazo, Augusto Pérez Palacios y Raúl Cacho. Del ámbito de la salud se incorporaron los hospitales proyectados por José Villagrán y Enrique Yáñez, mientras que en el sector educativo se exhibieron las Aulas Hidalgo de Luis Rivadeneyra y la Escuela Nacional de Maestros de Mario Pani. En otros rubros se mostraron los mercados de Enrique del Moral y Pedro Ramírez Vázquez, junto con el Aeropuerto Central de Augusto H. Álvarez y la Estación Central de Ferrocarriles de Jorge Medellín.⁸⁷

Si bien la exposición otorgaba un énfasis visual a los logros materializados de la arquitectura moderna, este tipo de relato no era del todo novedoso, pues ya existían antecedentes.⁸⁸ Persistía, como en la “Exposición de arquitectura contemporánea mexicana” (1950) organizada durante la administración de Yáñez, el intento de articular un hilo discursivo sobre la arquitectura nacional que subrayara “qué tan modernos éramos”. En este marco, se privilegiaba la presencia de la arquitectura contemporánea por encima de las manifestaciones antiguas, incorporando además las distintas tendencias vigentes, desde la arquitectura moderna hasta las propuestas vinculadas al movimiento integracionista.

⁸⁷ Arai, *4000 años*.

⁸⁸ Existían ya una genealogía de la arquitectura moderna que se presentaba como un continuo de las antiguas construcciones, me refiero al relato escrito por Esther Born en su libro *The New Architecture in Mexico* (1937) quien mediante imágenes de la arquitectura en México acompañó su texto empleando un hilo discursivo donde comenzaba con la pirámide de Cuicuilco, entendida como la estructura indígena más antigua del continente americano hasta llegar a construcciones más modernas como las de Juan O’Gorman, Juan Legarreta y José Villagrán, a quienes les confiere el título de ser los representantes del funcionalismo en México. Esther Born, *The New Architecture in Mexico* (New York: The Architectural Record, 1937).

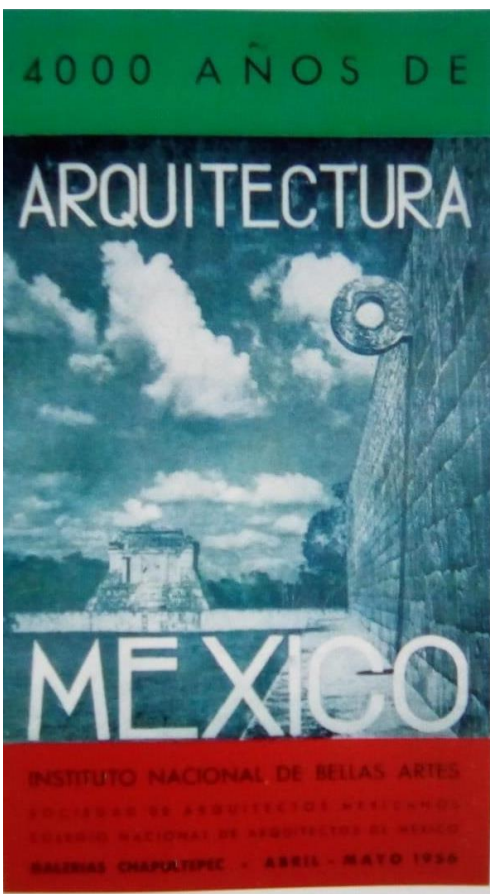


Imagen 60: Catálogo de la exposición *4000 años de arquitectura en México* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1956).

En el folleto de la exposición, distribuido para el público, las palabras de Arai se hacen notar de forma curiosa al sugerir un posible devenir para la arquitectura mexicana, que sin menoscabo creativo, aludió constantemente hasta el final de su carrera: “hoy vivimos un movimiento arquitectónico prolífico, cuyo porvenir puede adivinarse por la polémica entablada entre las tendencias cosmopolita y localista, que sufriendo sanas depuraciones sin duda terminará por unirse”.⁸⁹ Nuevamente refiere a la tensión existente entre la propuesta del estilo internacional y la propuesta integracionista, aunque determinando una posible conciliación entre estas para la reafirmación de nuevas ideas en la arquitectura mexicana.

En cuanto a la asistencia del público en general a la exposición, ésta sobrepasó las expectativas, pues en promedio llegaban más de diez mil personas diariamente, sin embargo, la cifra se duplicó en reiteradas ocasiones, lo cual significó una aceptable acogida por parte

⁸⁹ Arai, *4000 años*.

del público en general.⁹⁰ Unos meses después, la exposición adquirió mayor forma y relevancia, pues ese mismo año el Colegio Nacional de Arquitectos Mexicanos la seleccionó para representar a México en la XI Trienal de Milán, celebrada el 27 de julio de 1956. La ejecución de la muestra ya no estuvo a cargo de Arai, sino de su colega y amigo Mauricio Gómez Mayorga, quien había sido designado por el INBA como Vocal Ejecutivo para coordinar la participación en eventos internacionales. No obstante, Arai continuó involucrado en la organización y en la preparación de parte del material expositivo.⁹¹ La museografía, por su parte, fue realizada por José Antonio Gómez Rubio. El contenido incluía un amplio acervo fotográfico de arquitectura mexicana —con especial énfasis en la producción contemporánea— además de imágenes de mobiliario diseñado por Clara Porset, piezas de arte popular y objetos de orfebrería.⁹²

De “4000 años de arquitectura” derivó posteriormente una publicación cuyo editor fue Pedro Ramírez Vázquez, entonces presidente de la SAM y del CAM, aunque en el texto impreso no se reconoció la autoría de la idea original a Alberto Arai. Cuatro años más tarde, el Departamento de Arquitectura del INBA reeditó la obra, ya no bajo la coordinación de Arai —quien había fallecido meses antes—, sino de la nueva directora del departamento, Ruth Rivera, hija del pintor Diego Rivera. En esta nueva edición sí se reconoció explícitamente la aportación inicial de Arai tanto en la concepción del proyecto como en su desarrollo posterior.⁹³

Otra exposición organizada por el Departamento de Arquitectura durante la gestión de Alberto Arai fue la Exposición de Arquitectura Panamericana de 1957, concebida como complemento del cuarto ciclo de conferencias que llevaba el mismo nombre. La muestra fue inaugurada el 22 de julio de 1957 en el Gran Salón del Museo Nacional de Artes Plásticas, ubicado en el Palacio de Bellas Artes. La museografía se estructuró en tres secciones principales. La primera reunía fotografías de la arquitectura latinoamericana producida desde 1945, ofreciendo un panorama de las transformaciones recientes en la región. La segunda sección, titulada “La arquitectura contemporánea en los Estados Unidos”, presentaba los

⁹⁰ Juárez, “Palabras”, 8.

⁹¹ Arai, *Memoria*, F-21 y F-25.

⁹² Mauricio Gómez Mayorga, “Presencia de México en Milán”, *Bellas Artes*, núm. 7 (1957): 35.

⁹³ Pedro Ramírez Vázquez, *4000 años de arquitectura mexicana* (México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos / Colegio Nacional de Arquitectos de México, 1956); Ruth Rivera, *4000 años de arquitectura mexicana* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960).

edificios premiados por el Instituto Norteamericano de Arquitectos y por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Finalmente, la tercera sección, “Aspectos de la arquitectura contemporánea de Canadá”, exhibía materiales proporcionados por el Real Instituto de Arquitectos de Canadá.⁹⁴

La organización de este evento implicó un importante esfuerzo de cooperación interinstitucional, que incluyó la colaboración de la Embajada de los Estados Unidos, el Instituto Norteamericano de Arquitectos y el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Conviene recordar que, durante estos años, se impulsaba una política cultural de corte panamericanista, cuyo propósito era fortalecer los vínculos simbólicos y artísticos entre las naciones del continente. Esta intención se reflejó claramente en la exposición, cuyo discurso curatorial tendía a unificar el panorama arquitectónico del Nuevo Continente, presentando las producciones de América Latina, Estados Unidos y Canadá como partes interconectadas de una misma modernidad hemisférica.⁹⁵ Si “4000 años de arquitectura” apelaba a un movimiento de largo aliento dentro de la arquitectura mexicana, en consonancia con la idea de un país con un pasado y un presente arquitectónico sólidos, “Arquitectura panamericana” ofrecía, en contraste, un panorama articulado bajo el supuesto de la interconexión regional y la noción de una comunidad continental. En esta perspectiva convergen una diversidad de interpretaciones y soluciones arquitectónicas, propias de cada región, frente a los retos y posibilidades que planteaba el movimiento moderno:

La lección que ofrece el panorama arquitectónico actual del Nuevo Continente es la diversa y libre interpretación que cada nación o grupo de naciones hace de esa moderna monumentalidad, la cual se distingue de la grandeza artística tradicional por su audacia constructiva y su simplicidad. Verdaderamente advertimos en este conjunto de ejemplares arquitectónicos representativos, metas y anhelos semejantes en todos los casos, pero sin dejar de poner el relieve las distintas huellas motivadas por el influjo del clima, la raza, la tradición y los problemas sociales de cada región.⁹⁶

Además de la tesis anterior, Arai proponía un supuesto que ya era sostenido en sus escritos desde comienzos de la década, mismo que se veía reflejado en el folleto de la exposición, el cual dotado de un halo cooperativista reforzaba su orientación ideológica hacia las políticas en turno del panamericanismo. La idea en sí era crear una síntesis de la América anglosajona

⁹⁴ INBA, *Memoria*, F-23.

⁹⁵ Alberto Arai, *Exposición. Arquitectura Panamericana* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1957).

⁹⁶ Arai, *Exposición*.

con la del mundo latinoamericano en el plano arquitectónico, mientras que un polo ofrecía la racionalidad el otro polo sugería la riqueza cultural.⁹⁷ El argumento se reforzaba mediante la articulación de diversas disquisiciones. Por un lado, la idea de una posible complementariedad regional; por el otro, la referencia a la propuesta teórica de Spengler sobre el agotamiento de Europa como polo cultural. Bajo esta premisa, para Arai el viejo continente no sólo estaba exhausto en cuanto a recursos, sino también en creatividad, mientras que América emergía como la potencial nueva sede del impulso cultural y, de manera evidente, arquitectónico. De ahí que sugiriera la conveniencia de conjugar a Norteamérica -en este caso, Estados Unidos, símbolo del progreso material y técnico- con Sudamérica (particularmente México), entendido como depositario de un espíritu y una mística estética.⁹⁸

Su célebre ensayo “Caminos para una arquitectura mexicana” funciona como un pronunciamiento en el que deliberadamente se busca contrarrestar la centralidad de Europa y su papel tradicional como modelo a seguir. En su lugar, Arai propone una comunión entre México y Estados Unidos para configurar una perspectiva compartida en la elaboración de una doctrina arquitectónica y, con ello, de una arquitectura propiamente americana:

La nueva América, la América tendrá que fusionar las dos raíces de su ser cultural en un solo impulso creador, completo y armonioso. Estas dos raíces, que existen hoy [la latina y la anglo] diferenciadas y separadas, son la emotividad como factor dominante en la vida latinoamericana, y el racionalismo práctico que da la tónica a la vida angloamericana. Una doctrina arquitectónica que aspire a formular un programa de orientación para la futura proyección y ejecución de ciudades y edificios, tendrá forzosamente que asentarse en los conceptos generales anteriores, que corresponden a una nueva concepción de la vida de este continente americano.⁹⁹

En la exposición “Arquitectura panamericana” perviven varias de estas nociones. Arai señala que se trata de un momento histórico único para América, una coyuntura de aliento en la que podría producirse la integración de factores heterogéneos y con frecuencia contrapuestos: la América septentrional y la meridional. Esta propuesta reafirma dos rasgos constantes en los esquemas de pensamiento de Arai, que se retoman a lo largo de la presente tesis. Por un lado, su concepción del tiempo histórico, entendida desde un enfoque lineal y progresivo; por otro, la tesis planteada por Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente*, a la que Arai acude

⁹⁷ Arai, “Caminos”, 12-13.

⁹⁸ Arai, “Caminos”, 14.

⁹⁹ Arai, “Caminos”, 15-16.

de manera recurrente en algunos de sus textos teóricos previos y que, en esta etapa, comienza a reapropiarse para incorporar a su discurso como promotor de la cultura arquitectónica:

Todo lo cual, podemos concluir, no significa otra cosa que los pueblos más viejos son aquellos que simultáneamente son los más homogéneos y unitarios, entre sus propios miembros, entre sus grupos sociales, entre su pasado y su presente, entre el hombre y su ambiente. Por eso son así las culturas asiáticas, africanas y europeas, en tanto que los pueblos jóvenes, los de reciente conformación, son aquellos otros que apenas están uniendo los elementos que los van constituyendo, como ocurre con los países americanos. El tiempo se encarga, con su lento transcurrir, en realizar la fusión cabal y plena de los componentes.

A partir de la cita, se identifica la manera en que Arai demarca un posicionamiento político dentro de su labor como divulgador, inclinado hacia las políticas en turno, las cuales favorecían el halo cooperativista del panamericanismo. Mientras que en términos estéticos justificaba la idea que América ofrecía la posibilidad de generar una arquitectura sincera y desprendida del agotamiento de los modelos académicos que copiaban el pasado, y de las propias vanguardias que se estaban convirtiendo para él en neoacademicismos, sin propiamente entrar en decadencia, como era el caso del viejo continente.

Finalmente, tanto la exposición “4000 años de arquitectura” (1956) como “Arquitectura panamericana” (1957) representan el esfuerzo divulgador de Arai dentro del Departamento de Arquitectura del INBA. La primera constituyó un ejercicio significativo para difundir la evolución de la arquitectura mexicana desde el periodo prehispánico hasta la modernidad, con especial énfasis en esta última. En ella se proponía una conciliación entre las tendencias cosmopolita y localista, reflejando la tensión entre el estilo internacional y el integracionismo. Al mismo tiempo, planteaba la posibilidad de una síntesis que orientara el futuro de la arquitectura mexicana.

Por su parte, “Arquitectura panamericana” (1957) fue resultado de una colaboración interinstitucional de alcance internacional destinada a ofrecer un panorama arquitectónico unificado del continente. La exposición destacó la diversidad de interpretaciones del movimiento moderno en América Latina, Estados Unidos y Canadá. A través de este ejercicio, Arai reforzó su visión ideológica al proponer una síntesis entre la América anglosajona y la latina, argumentando que el continente americano emergía como un nuevo polo de creatividad frente al agotamiento cultural europeo. En conjunto, ambas exposiciones revelan su papel como promotor de una identidad arquitectónica mexicana y/o panamericana,

así como su adhesión a las políticas culturales de su tiempo orientadas a desprenderse de los modelos académicos europeos.

6.5 La labor divulgadora de Arai y la búsqueda de una doctrina arquitectónica

En el marco de la labor de Arai como arquitecto divulgador, es pertinente cuestionarse por los otros propósitos que subyacían detrás de la organización de las conferencias y exposiciones, es decir, por qué y cuál fue su cometido. Como se ha manejado en el presente Capítulo, uno de los propósitos fue perfilado dentro del programa de divulgación que meses antes de asumir la dirección del Departamento fue incluido dentro del plan en pro de la arquitectura, este último publicado en la revista *Arte*,¹⁰⁰ el cual sugería la inclusión del público, la concientización acerca de la cultura arquitectónica, así como el interés por despertar la sensibilidad artística en un ambiente de apego a la técnica como su motor de inspiración. La otra intención -que no resulta del todo ajena- fue una inquietud que le mantuvo motivado en el plano intelectual a lo largo de su trayectoria vital, me refiero a la búsqueda de una doctrina arquitectónica.¹⁰¹ En el tenor de dicha premisa rescato algunos puntos sobre las razones de la labor divulgadora de Arai.

En un texto publicado por Arai con fines didácticos, “Introducción al estudio de la arquitectura”,¹⁰² se preguntaba de manera retórica cuál era la doctrina arquitectónica conveniente para México. Desde 1937 había sugerido una respuesta a ello en una conferencia de la LEAR, advirtiendo que una verdadera doctrina debía surgir “de las propias entrañas y necesidades sociales del país”.¹⁰³ Durante sus años de gestión en el INBA dio continuidad a su propuesta de décadas antes, argumentó que una doctrina arquitectónica no era determinable de acorde al capricho de un arquitecto, sino de la interpretación de éste con relación a los factores múltiples necesidades que se conciertan en la vida del pueblo de dicho país, partiendo desde esta misma.¹⁰⁴

La propuesta de generar una doctrina arquitectónica emanada de las necesidades sociales fue un punto que condujo la trayectoria de Arai y se hizo presente en su labor como

¹⁰⁰ Arai, “Plan de acción”, 6-7.

¹⁰¹ Este aspecto ya ha sido planteado durante la primera etapa de su trayectoria vital, en particular con relación a su labor en el marco de la UAS, tal como se trabajó en el Capítulo II.

¹⁰² Arai, “Introducción”, 7-42.

¹⁰³ Arai, “La Nueva Arquitectura”.

¹⁰⁴ Arai, “Introducción”, 7-42.

divulgador. La forma en la cual se manifestó esta premisa fue a partir de introducir el diálogo al respecto de la generación de una doctrina arquitectónica y la directriz que la arquitectura debiese seguir, ya fuese a partir de la elección de un tema como conferencia que se encontrase relacionado a las necesidades o problemáticas visibilizadas, o bien, a partir de la elección de un experto o docto en alguna temática de interés y latencia, que, a su vez, generara una discusión al respecto.

A partir de estas prácticas de promoción cultural impulsadas por Arai surgió la posibilidad de reconocer tanto los aciertos como los desaciertos en torno al rumbo que tomaba la cultura arquitectónica y la labor de los arquitectos. Uno de los desaciertos que generó mayor reflexión fue el relativo a la expansión urbana y al problema de la vivienda. Durante esos años, como es sabido, la cuestión habitacional constituía un problema urgente, pues el crecimiento de la Ciudad de México avanzaba de manera desmedida. Ello intensificó la proliferación de tugurios, vivienda popular precaria y jacales carentes, en su mayoría, de servicios básicos, configurando un panorama de vivienda indigna.¹⁰⁵

La necesidad de una planificación adecuada frente a esta situación no era plenamente reconocida ni por el Estado ni por un sector del gremio de arquitectos, lo cual constituía un desacierto. Esta problemática fue señalada por Mauricio Gómez Mayorga, quien denunciaba desde *Planificación y Arquitectura* que algunos arquitectos consideraban que “lo de los tugurios no era un problema arquitectónico”. En la misma línea, Luis Suárez advertía que la vivienda popular había sido relegada tanto por los arquitectos como por las autoridades estatales.¹⁰⁶

La forma en la cual fue canalizada y refrendada la cuestión de la planificación y la vivienda, en el marco de la labor divulgadora de Arai, fue a partir de la elección de temáticas en las conferencias. Por ejemplo, en la conferencia presidida por Ramírez Vázquez se exhortaba al enfoque social en el urbanismo pues sin este no tenía valor alguno la obra arquitectónica, obviamente, encaminado a la atención a la problemática de la vivienda.

¹⁰⁵ “Investigación del problema de la habitación en México”, *Estudios Revista del Banco Nacional Hipotecario Urbano*, núm. 6 (1952).

¹⁰⁶ Gómez Mayorga demandaba un problema urbano basándose en el estudio del Banco Nacional Hipotecario, refiriéndose al número 6 de la revista Estudio, en el cual aludían a falta de apoyo del Estado para subsanar sus problemáticas. Mauricio Gómez Mayorga, “La arquitectura y la habitación popular”, *Planificación y Arquitectura*, 15 de enero de 1953, AAM, FEY, Sección Hemerográfica, Serie La Propiedad; Luis Suárez, “Los arquitectos deben mirar hacia la arquitectura popular”, *Revista Mañana*, diciembre de 1954, AAM, FEY, Sección Hemerográfica, 24-26.

Asimismo, se hacía un llamado a la disolución de la gloria personal, eligiendo el compromiso y la responsabilidad para con el pueblo, puesto que a sus ojos la arquitectura necesaria para México era aquella que atendiera los problemas sociales.¹⁰⁷

En cuanto a aciertos, en algunas de las conferencias se reconocía que había demandas sociales las cuales el Estado y el gremio arquitectónico sí habían respondido satisfactoriamente, por ejemplo, la creación de una Ciudad Universitaria. En los años previos a su construcción, existía una creciente demanda y la imposibilidad de sostener las aulas de la Universidad Nacional ubicadas en el Centro Histórico, por lo tanto, se proyectó una propuesta sin precedentes al sur de la ciudad para dar cabida a dichas demandas.¹⁰⁸

La construcción de Ciudad Universitaria fue un tema recurrente en las conferencias organizadas por Arai, esto por el valor simbólico-arquitectónico que significó su construcción. Un aspecto emblemático fue que con su inauguración en 1952 y tras su ocupación por los estudiantes en 1954, se hizo patente la presencia del estilo internacional sobre otras tendencias arquitectónicas.¹⁰⁹ Aunque también fue el auge del movimiento integracionista o integración plástica, tanto por el valor que significaba, debido a la participación colectiva de artistas y arquitectos, y por ser una obra magna única.¹¹⁰

Estos debates se remontan al VIII Congreso Panamericano de 1952, celebrado en Ciudad Universitaria. A partir de este encuentro surgieron diversas opiniones, tanto de arquitectos extranjeros como nacionales, en torno a la magnitud de la obra, lo que dio lugar

¹⁰⁷ Pedro Ramírez Vázquez, “¿Por qué se discute la arquitectura en México?”, en *Conferencias sobre Arquitectura organizadas por Alberto T. Arai, tomo 1*, compilación de Martha Olivares Correa (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014), 101-103

¹⁰⁸ Existe un número de la revista *Arquitectura México* dedicado a la construcción de la Ciudad Universitaria. En éste se da cuenta de los antecedentes, desde su ubicación en el Centro Histórico hasta su traslado al sur, así como también expone el diseño, el programa general, el proyecto de conjunto, la evolución de este último, las principales características de la obra y sus equipamientos, en consonancia con los participantes. *Arquitectura México*, núm. 39 (1952).

¹⁰⁹ Al respecto, Ramón Vargas ha señalado en uno de sus escritos el triunfo del estilo internacional sobre otras corrientes arquitectónicas. Según su planteamiento, hacia 1954 -con la inauguración extraoficial de Ciudad Universitaria y el traslado de los estudiantes a sus nuevas instalaciones- quedó de manifiesto la fuerza y magnificencia de la propuesta estética del movimiento. No obstante, pese a su difusión y aires de autosuficiencia, el estilo internacional también generaba cierto hastío. Existía un rechazo perceptible hacia las fachadas acristaladas, pues estas recurrían invariablemente a la misma solución arquitectónica, produciendo una uniformidad utilitaria y estética que muchos consideraban tediosa. A ello se sumaban las problemáticas técnicas derivadas de la implantación de grandes ventanales en climas o regiones donde su uso no era viable, como lo evidenció el caso de la Torre de Humanidades en Ciudad Universitaria. Vargas Salguero, “El año 54”, 11-14.

¹¹⁰ Vargas Salguero, “El año 54”, 11-14.

a comentarios, discusiones y polémicas.¹¹¹ Con el propósito de animar el diálogo y conducirlo de manera seria, se organizaron las “Charlas de mesa redonda” en la Casa del Arquitecto, bajo la coordinación de Alonso Mariscal. Según Gómez Mayorga, estas reuniones contaron con la participación de los elementos más destacados del gremio y fueron concebidas “para indagar a conciencia sobre el valor y el sentido de lo que se estaba haciendo en arquitectura”.¹¹²

En aquel contexto, el medio profesional de los arquitectos proponía opiniones que oscilaban entre el estilo internacional o la tendencia integracionista, que en opinión del propio Arai eran irreales.¹¹³ Ello debido a que la primera propuesta contenía un talante cosmopolita, emanado del centro de Europa con ciertos parámetros artísticos homogeneizantes, mismos que concebía como un cosmopolitismo monótono e indiferenciado, incapaz de adaptarse a la región por su patrón homogeneizante, y por lo tanto un problema de funcionalidad y autenticidad propia.¹¹⁴ Mientras que la segunda, la integración plástica, era de un criterio nacionalista, pues exaltaba únicamente lo propio en desdén de lo ajeno e internacional, recurriendo a la tradición culta y lo popular. Incluso a pesar de que cuatro años antes el propio Arai creía en la fuerza de este movimiento, aludiendo que era “una rama evolucionada de la arquitectura mexicana” y una conjunción de lo plástico con lo utilitario en la arquitectura.¹¹⁵

En el marco de las disyuntivas y debates que persistían en el gremio, la labor divulgadora de Arai dentro del Departamento de Arquitectura adquirió un papel decisivo. Su gestión se caracterizó por la inquietud de articular las diversas ideas y posturas existentes entre los arquitectos mexicanos, reconociendo la pluralidad de propuestas en circulación. Todo ello bajo una visión orientada hacia la búsqueda de un equilibrio que permitiera generar algo benéfico y digno de permanencia. En otras palabras, la construcción de una doctrina

¹¹¹ El tema más connotado y además polémico fue el del beneplácito de los reconocidos arquitectos Walter Gropius y Frank Lloyd Wright hacia los Frontones de Arai, el Estadio de Augusto Pérez Palacios y la Biblioteca de Juan O’Gorman, pues estos mismos edificios fueron cuestionados por algunos de los arquitectos organizadores como Mario Pani y Enrique del Moral, los cuales se adscribían más al estilo internacional, tachando así a estas construcciones como emblemas de la integración plástica.

¹¹² Entre los asiduos participantes se encontraba Alonso Mariscal, Juan O’Gorman, Ramón Marcos, Mario Pani, Enrique del Moral, Raúl Cacho, Enrique Yáñez, Guillermo Rosell y el mismo Alberto Arai. Mauricio Gómez Mayorga, “Las mesas redondas de crítica de arquitectura”, *Planificación y Arquitectura*, 1 de febrero de 1953, AAM, FEY, Sección Hemerográfica, Serie La Propiedad; Gómez Mayorga, “El ciclo”, 181.

¹¹³ Arai, “Introducción”, 509.

¹¹⁴ Arai, “Caminos”, 47.

¹¹⁵ Arai, “Caminos”, 18.

arquitectónica mexicana. Sin aludir propiamente a una solución, Arai solía sostener que las ideas convenientes a seguir eran aquellas que garantizaran “la concurrencia de ambas posturas sin caer en la creencia cosmopolita monótona e igualitaria, que debe ser rechazada por utópica y atentatoria contra la libertad individual; ya la ceguera localista, desorganizada y anárquica, que también debe ser rechazada por impráctica y romántica”.¹¹⁶

La vía que Arai propone para alcanzar ese propósito es un ejercicio dialéctico que permita enlazar los elementos comunes entre las distintas posturas. Ya años antes había advertido la necesidad de este proceso al señalar que “la unificación ha sido y es necesaria, pero hay que superarla complementándola. El primer impulso para unir lo disperso debe ser recurrir a la más elemental medida de encontrar lo común y fomentarlo”.¹¹⁷ Con unificación se refería al “reagrupamiento de las artes”, término utilizado para la integración plástica, sin embargo, se debía ir más allá de ésta en la búsqueda por encontrar lo común.

En función de lo antes propuesto, considero que a partir de la gestión y divulgación de las conferencias intentó promover y unir las propuestas en un diálogo fructífero para generar un posible consenso al respecto. No sin antes plantear las cuestiones a las que constantemente alude en sus escritos: “¿cuál es la doctrina arquitectónica más viable para México? ¿Cuáles son los preceptos y procedimientos para construir y bajo qué ideología darle seguimiento?”

Dicho lo anterior, la labor divulgadora de Arai fue el medio para poner en la mesa la discusión del camino que debiese seguir la arquitectura. Con el paso de los años el estilo internacional se hizo más presente, la integración plástica fue un tema que fue enterrándose a reserva de preservarlo sus principales promotores que fueron los artistas plásticos, quienes siguieron incurriendo en la experimentación.¹¹⁸ Por su parte, Arai continuó su labor

¹¹⁶ Arai, “Introducción”, 509.

¹¹⁷ Arai, “Hacia una arquitectura”.

¹¹⁸ Un caso particularmente interesante es el de Diego Rivera en su faceta como arquitecto, emprendida pocos años antes de su muerte en 1957, cuando decidió construir un museo destinado a albergar su colección de arte prehispánico: el Anahuacalli. En su concepción y ejecución, Rivera buscó establecer un diálogo con el paisaje, de manera semejante a lo que Arai había planteado en los frontones. El museo fue levantado en una de las elevaciones del Pedregal, antes de que esta zona iniciara su proceso de urbanización y poblamiento. El edificio revela una intención plástica de inspiración prehispánica, tanto en el uso de ciertos materiales como en los acabados; una orientación que, en parte, retoma elementos del lenguaje y la técnica explorados por Arai. Sobre este tema existe un número de *Cuadernos de Arquitectura* del INBA dedicado tanto a la faceta arquitectónica de Diego Rivera como al propio museo Anahuacalli, acompañado de una introducción escrita por su hija, Ruth Rivera. *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 14 (1964). En tanto que para la relación existente entre la influencia

divulgadora en los años siguientes, ya fuese alternando con mesas redondas, sesiones y foros de discusión dentro del gremio.

Un caso de lo anterior fueron la serie de conferencias tituladas “Ideas de la habitación popular en el Distrito Federal” en la SAM, en las que expuso en una de las tantas conferencias el tipo de casa-granja conveniente según él a la vida en ciudad. Así como la conferencia sostenida en la Universidad Autónoma de Guadalajara sobre “El concepto de arquitectura”. O bien, la ponencia titulada “La clasificación humanística de las artes”, con la cual participó en el III Congreso Internacional de Estética efectuado en Venecia, Italia.¹¹⁹

En este mismo periodo se produjo una transición hacia nuevos temas de interés dentro del gremio arquitectónico, impulsados en gran medida por Arai. Entre ellos destacaba el reconocimiento de la geografía, la historia y la idiosincrasia local, lo que derivó en una reflexión sobre el campo y lo rural en contraposición a la ciudad, así como en una revaloración de la arquitectura tradicional, popular y vernácula. Estas inquietudes se materializaron mediante la organización de reuniones en formato de mesas redondas presididas por la SAM. Arai, en colaboración con Pedro Ramírez Vázquez, entonces director de la agrupación, impulsó una serie de sesiones a modo de simposios que fomentaban el diálogo entre arquitectos, concebidas como “animadas sesiones de un seminario laico para posgraduados”, donde lo discutido era examinado no solo por especialistas, sino también por “el gran público, culto e inculto, por los especialistas de otras profesiones y por gentes que carecen de ellas”, entendiendo este tipo de espacios como un ejercicio de “labor social para el mejoramiento de la producción arquitectónica”.¹²⁰

Estas reuniones y exposiciones derivaron en una serie de reflexiones por parte de Arai, mismas que fueron plasmadas en escritos y publicadas en una sección especial del periódico *Excelsior* entre octubre y diciembre de 1957. Los tituló “Vitalidad de la arquitectura mexicana” o “Jacales contra rascacielos”. Las temáticas abordadas difundían una manera distinta de valorar la arquitectura, en ese ambiente se revaloraría la arquitectura vernácula, la tradición y los saberes populares dentro del diseño y construcción, un llamado

de Arai se encuentra la tesis de Elisa Drago Quaglia quien refuta tal supuesto en uno de sus apartados. Drago Quaglia, *Apuntes*.

¹¹⁹ Juárez, “Palabras”, 7.

¹²⁰ Arai, “Jacales”.

a lo que derivaría en el conocido regionalismo.¹²¹ Aunque más allá de este punto y de acorde con el presente Capítulo, el hecho de divulgar por medio de la prensa estas discusiones, fomentaba la opinión pública acerca de la arquitectura mexicana. De esta forma el acercamiento con el público a partir de la prensa fue un vehículo de “orientación” que significó el impulso en beneficio de la arquitectura mexicana.¹²²

6.6 Conclusiones

La dirección del Departamento de Arquitectura por parte de Arai representó una labor pionera en el ámbito, aún incipiente, de la divulgación arquitectónica en México. Hasta entonces, los espacios de discusión eran reducidos y reservados a círculos especializados, por lo que la apertura de conferencias y exposiciones al público general transformó el discurso arquitectónico. Esta decisión permitió popularizar la conversación sobre arquitectura y acercarla a sectores antes excluidos. A su vez, las exposiciones impulsaron la idea de que la arquitectura nacional constituía un movimiento vigoroso que debía examinarse críticamente para definir si existía una identidad arquitectónica propia y cuáles serían los caminos para alcanzarla.

Estas discusiones se inscriben en un momento histórico en que la reflexión sobre lo nacional permeaba diversas disciplinas académicas, artísticas y culturales. La arquitectura tampoco escapó a esta tendencia, y la labor divulgadora de Arai contribuyó a insertarla en dicho debate. Con el tiempo, el entusiasmo por lo nacional perdería centralidad, pero durante su gestión fue un eje fundamental. Este marco permitió articular preguntas sobre identidad, tradición y modernidad que marcaron las prácticas y reflexiones del gremio.

Otro rasgo visible en la labor divulgadora de Arai fue la apertura hacia la cooperación internacional. Dicha orientación se manifestó tanto en la selección de contenidos tratados en conferencias y exposiciones como en la vinculación con instituciones extranjeras para su realización. Esto respondía al surgimiento de organismos, comisiones y movimientos transnacionales, entre ellos el Panamericanismo, que promovían una colaboración cultural amplia. Así, su gestión evidenció un interés claro por integrar a México en redes hemisféricas, especialmente en el plano arquitectónico y cultural.

¹²¹ En el Capítulo IV, algunos apartados abordan la propuesta regionalista de Arai.

¹²² Arai, “Jacales”.

Asimismo, la forma en que se concibieron y presentaron las exposiciones constituyó uno de los primeros actos fundacionales de la historiografía de la arquitectura moderna mexicana. Estas exhibiciones ayudaron a formular los primeros relatos sobre las obras y los arquitectos considerados fundamentales en la construcción de la modernidad nacional. Tal labor inauguró un campo que luego sería desarrollado por la historiografía especializada. En ese sentido, las exposiciones impulsadas por Arai contribuyeron a ordenar, visibilizar y legitimar un repertorio inicial de referentes modernos.

Los escritos teóricos de Arai y su práctica como divulgador muestran una relación de mutua influencia. En ambos terrenos aparece reiteradamente su aspiración a formular una doctrina arquitectónica surgida de las necesidades y realidades sociales del país. Criticó tanto el cosmopolitismo uniformador como el localismo rígido, proponiendo una vía intermedia basada en el diálogo y la conciliación. Esta postura se reflejó con claridad en sus actividades dentro del INBA, donde buscó articular perspectivas diversas del gremio.

Por otra parte, la figura de Arai como arquitecto divulgador trasciende la imagen tradicional del “genio constructor”. Su herramienta principal no fue únicamente el diseño, sino también la reflexión crítica, el intercambio de ideas y la promoción activa de la cultura arquitectónica. Con estos recursos buscó abrir rutas para el desarrollo de una arquitectura mexicana moderna y socialmente significativa. En este sentido, su labor institucional contribuyó a democratizar el acceso al conocimiento arquitectónico, extendiéndolo a un público amplio.

Resulta pertinente considerar la posibilidad de realizar estudios comparativos entre la divulgación arquitectónica impulsada por Arai y la de otros arquitectos latinoamericanos y norteamericanos. Dichas comparaciones permitirían identificar patrones regionales vinculados a la construcción de identidades arquitectónicas y al diálogo entre arquitectura y sociedad. También ofrecerían marcos para analizar cómo distintas tradiciones han concebido la relación entre especialistas y público. Asimismo, permitirían evaluar el papel que las instituciones culturales han desempeñado en la legitimación de movimientos y propuestas arquitectónicas.

Como línea de investigación adicional, sería relevante indagar en el impacto que estas prácticas de divulgación tuvieron en la conformación de una crítica arquitectónica en México. Un estudio basado en fuentes hemerográficas o en testimonios de asistentes permitiría

determinar cómo el público interpretó y participó en estas iniciativas. Ello abriría nuevas perspectivas para comprender la recepción social de la arquitectura moderna. Finalmente, el presente estudio cobra relevancia al enriquecer la historiografía de la arquitectura mexicana y al ofrecer claves para replantear el papel del arquitecto moderno como mediador cultural en una sociedad en proceso de modernización.

7. Consideraciones finales

La presente investigación se centró en el estudio del *corpus* intelectual de Alberto Arai, desarrollado desde una perspectiva de historia intelectual. A partir de un análisis exhaustivo de su obra escrita, las respuestas provisionales a las preguntas iniciales fueron replanteadas conforme avanzaron los hallazgos, el periodo examinado y el cotejo de fuentes. Durante el proceso se recorrieron diversas rutas analíticas: desde el desentrañamiento de su propuesta arquitectónica a través de su vasta producción escrita y su caracterización, hasta la exploración del diálogo entre su teoría arquitectónica y el contexto histórico en que vivió. Este último implicó considerar las circunstancias que lo rodearon mediante la correlación entre sus ideas y las corrientes intelectuales en circulación.

Inicialmente se partió de propuestas historiográficas que, aunque útiles, abordaban de forma fragmentaria el pensamiento de Arai, pese a que su obra exige un enfoque interdisciplinario. Por ello se atendieron las fluctuaciones de su *corpus* a lo largo del tiempo, lo que permitió establecer ejes de pensamiento continuos y discontinuos acordes con su trayectoria vital, el contexto y sus lugares de enunciación. Una contribución fundamental de esta investigación fue identificar la procedencia de sus ideas y rastrear la resignificación e incorporación de estas a su *corpus* intelectual. Estos hallazgos permitieron replantear las interpretaciones previas, revelando un pensamiento multifacético que reflejó las tensiones, aspiraciones y contradicciones de la arquitectura moderna, la política, la cultura y el pensamiento en el México posrevolucionario.

A lo largo de seis capítulos, el estudio demuestra que Arai no fue sólo arquitecto o filósofo, sino un intelectual cuya obra encarnó el diálogo entre teoría y práctica, entre lo global y lo local, y entre la tradición y la modernidad. Su trayectoria profesional estuvo marcada por una búsqueda constante de una doctrina arquitectónica, aspecto que revela cómo la arquitectura puede ser tanto un instrumento político de transformación social como una expresión cultural profundamente arraigada a su circunstancia. A lo largo de la tesis se evidenció que Alberto Arai, como arquitecto moderno, estuvo influido por los cambios en el ambiente intelectual, arquitectónico y político de su época. En su juventud, su adhesión al funcionalismo social -vertiente del movimiento moderno en México- se tradujo en un rechazo a los esquemas estéticos academicistas de las Bellas Artes, como se constata en sus primeros

escritos, donde defendió una arquitectura tecnicada y enfocada en atender la agenda social del cardenismo, con énfasis en la vivienda, los sindicatos y las escuelas, en sintonía con los ideales revolucionarios.

A partir del análisis sostenido en la tesis, se evidencia que su filiación con el funcionalismo se nutrió de sus espacios de sociabilidad en agrupaciones y círculos académicos que frecuentó, como la Escuela Nacional de Arquitectura, donde junto a sus compañeros impulsó la restitución de un plan de estudios con mayor énfasis técnico; su participación en la LEAR, desde donde defendió una arquitectura técnica y social acorde con el cardenismo; y su adhesión a la UAS, agrupación desde la cual propuso proyectos de vivienda obrera y una Doctrina Socialista de la Arquitectura en favor de las clases desfavorecidas.

Sobre su temprana vinculación con estas agrupaciones, autores como Ramón Vargas sostienen que Arai, al igual que varios compañeros, mantenía una postura ideológica socialista que expresaba abiertamente en sus proyectos. No obstante, esta investigación, mediante un análisis crítico, demuestra que su postura se aproxima más a un fraternalismo orientado hacia la mejora material de alcance social promovida por el Estado cardenista, más que a un socialismo soviético como sistema económico-social, aunque sí existió diálogo con esta corriente. En el contexto mexicano -particularmente arquitectónico- el “socialismo” profesado se inclinó hacia la mejora material de las clases trabajadoras urbanas, la conciencia fraternal y la reconstrucción nacional a partir de la reivindicación de los ideales revolucionarios.

En sus escritos estéticos se identificó que, desde la tradición neokantiana -en particular la estética de Hermann Cohen-, Arai adaptó el fraternalismo y las bases del sentimiento puro kantiano, haciéndolos compatibles con el funcionalismo social que defendió. Esto permite matizar su supuesta filiación marxista-socialista, al menos en el ámbito teórico-arquitectónico de sus años de formación y de adscripción a la UAS (1938–1940). Su propuesta no se alinea con un marxismo ortodoxo, sino con un eclecticismo alimentado por diversas corrientes teóricas como el neokantismo.

El análisis de sus primeros escritos arquitectónicos permite entrever la recepción del racionalismo en México. Se evidencia cómo comprendió e incorporó elementos del movimiento moderno a sus proyectos e ideas: ya fuera mediante la defensa de una

arquitectura tecnicada sustentada en la funcionalidad, la utilidad y lo social, o mediante la integración del “programa arquitectónico” entendido como un ejercicio interpretativo basado en un estudio profundo de necesidades espaciales y hasta psicológicas del usuario. Esto le otorgó a su obra un carácter humanista. Asimismo, se autoidentificó con la figura del “nuevo arquitecto”, opuesto al clasicista, al concebir la arquitectura como técnica y función social.

Ejemplo de lo anterior es su proyecto de los Edificios CTM (1939), destinado a atender demandas sindicales. Su propuesta no se limitó a seguir influencias europeas; por el contrario, respondió a necesidades locales, otorgándole sentido social y cultural propio. La aplicación de la “dialéctica de técnicas” evidencia su esfuerzo por conciliar la eficiencia técnica -como manipulación artificiosa y creativa- con las demandas del programa arquitectónico, privilegiando la distribución espacial, la iluminación, la acústica y la ventilación en espacios para masas obreras.

El análisis de sus primeros escritos también permitió constatar la influencia del pensamiento germano derivada de sus años de formación filosófica y mediada por Ortega y Gasset, tanto a través de sus libros y cátedras como de la *Revista de Occidente*. Se identificaron ejes de pensamiento como el neokantismo, la teoría de los valores y la estética del sentimiento puro. Estas nociones estructuraron su propuesta y sirvieron como base metodológica para el desarrollo de una teoría arquitectónica que aspiró a convertirse en una doctrina.

Una de las contribuciones de esta tesis es explicar no sólo la adhesión de Arai al neokantismo, sino también cómo incorporó sus presupuestos teóricos al funcionalismo, sentando bases para una propuesta teórico-arquitectónica propia. El análisis de su *corpus* evidencia que concibió la arquitectura como un objeto cultural, adherido a una escala de valores y cargado de significados; por ello, su valoración debía partir de su composición, visión de conjunto y criterios estimativos sustentados en lo social, la utilidad, lo económico-constructivo y lo estético-emotivo.

Arai integró en su *corpus* intelectual dos vertientes: la noción de valores en Pablo Natorp y Max Scheler, y la estética del sentimiento puro de Hermann Cohen. La primera funcionó como parámetro normativo e ideal a alcanzar, mientras que la segunda operó como elemento coordinador: a partir de la dialéctica del sentimiento estético, definió un horizonte aspiracional para esos valores. Ese referente lo encontró en corrientes como el muralismo y

la música nacionalista, no sólo por motivos estéticos, sino por su fuerza política e institucional, que las consagró como emblemas de un “arte propiamente mexicano”. Su aspiración era que la arquitectura moderna mexicana alcanzara un reconocimiento similar.

Que Arai escribiera sobre la filosofía de la técnica y la técnica en la Nueva Arquitectura revela su intención de dotar al funcionalismo social de un fundamento teórico y una mayor legitimidad política. También buscó distinguir la Nueva Arquitectura de la tradición academicista de las Bellas Artes. Como otros arquitectos modernos, vio en la técnica una vía para racionalizar recursos a partir de la eficiencia y la funcionalidad, resolviendo necesidades vitales mediante los avances tecnológicos y científicos.

Al teorizar sobre la técnica durante su participación en la UAS, Arai contribuyó al fundamento teórico-doctrinal de la agrupación. Desde un enfoque filosófico, sentó bases para una ontología social y política del “sujeto técnico”, acercando la arquitectura moderna a lo humano desde una perspectiva histórico-social. Esta visión se expresó en la dicotomía entre el viejo sujeto y el nuevo sujeto (sujeto técnico), este último como usuario de la arquitectura moderna, en contraste con quien habitaba la arquitectura antigua.

En términos estéticos, la nueva concepción de la composición arquitectónica basada en la técnica permitió modificar los viejos esquemas arquitectónicos. Al anteponer la técnica en la proyección de la obra -mediante la dialéctica de técnicas- se buscaba funcionalidad, utilidad, economía y purismo estético, de donde surgía por antonomasia una “plástica arquitectónica”. La técnica, lejos de ser un simple instrumento racional, funcionaba como vehículo de expresión humana y social.

Arai, al igual que sus contemporáneos, encontró en la técnica el impulso que la disciplina necesitaba para concebir el espacio arquitectónico más allá de los cánones de las Bellas Artes, acercándolo a la dimensión humana. También adoptó una querrela dualista -común entre sus colegas- para diferenciar la vieja arquitectura de la Nueva Arquitectura, la antigüedad de la modernidad.

Con el tiempo, Arai modificó su postura hacia la técnica. Dejó atrás el determinismo técnico y comenzó a insistir en equilibrar lo utilitario con lo estético, lo cual lo llevó hacia una reflexión sobre la identidad arquitectónica. Su experiencia como arquitecto en el interior del país lo acercó a “los otros Méxicos”, a distintas formas de construir, lo cual quedó reflejado tanto en su teoría como en su práctica mediante un ejercicio dialéctico donde la

síntesis conciliaba los principios de la arquitectura moderna con lo regional. Lo regional incluía la geografía, el clima, los materiales y los saberes locales, elementos característicos de la arquitectura anónima y colectiva.

Un punto de inflexión en su trayectoria fue la expedición a Bonampak (Chiapas) en 1949. El contacto con el arte y la arquitectura maya lo llevó a replantear la arquitectura moderna y a cuestionar el canon occidental preestablecido, abriendo la posibilidad de una arquitectura propiamente mexicana. Para ello propuso la noción de “recreación”, entendida como una continuidad histórica entre pasado y presente. Ya fuera mediante la consideración del gusto popular, que con el tiempo incorporó a su propuesta, o a través de la recreación de formas prehispánicas en conjunción con lo moderno.

Este proceso catalizador integró nociones previas de su *corpus*, como el sentimiento estético puro, y condujo hacia un “regional-cosmopolitismo” o “interregionalismo”, donde sintetizó formas prehispánicas y principios del movimiento moderno. Los Frontones de Ciudad Universitaria son testimonio de esta visión: la piedra volcánica del Pedregal y las referencias a basamentos piramidales dialogan con la funcionalidad moderna, fusionándose en el paisaje del Valle de México y ofreciendo una experiencia lúdica al transeúnte. Los Frontones de Ciudad Universitaria muestran que Arai no buscó imitar el pasado, sino recrearlo, integrando la tradición como un elemento vivo de la arquitectura contemporánea. Aunque algunos colegas criticaron su enfoque como anacrónico, la obra demuestra que la identidad cultural puede ser un componente activo -y no sólo decorativo- de la modernidad arquitectónica.

La propuesta de los Frontones responde a una tesis a la vez estética y funcional. La obra equilibra la belleza de sus volúmenes y pendientes con el aprovechamiento de materiales locales y permite su uso deportivo. La utilidad de la distribución y de la construcción no compite con la belleza del conjunto; por el contrario, ambas dimensiones están en equilibrio. El desafío de Arai fue lograr que la obra funcionara como vehículo artístico para expresar el espíritu contemporáneo del pueblo mexicano. En el marco teórico-plástico de los Frontones se desarrollaba la discusión sobre la integración plástica. Arai, inicialmente promotor del anhelado reagrupamiento de las artes, adoptó posteriormente un rol conciliador al intentar acercar las posturas de defensores y detractores, apostando por convergencias que enriquecieran la producción arquitectónica.

Respecto a su faceta como divulgador de la cultura arquitectónica, el estudio destaca cómo Arai trascendió el rol tradicional del arquitecto constructor para convertirse en un promotor activo del debate arquitectónico. Desde su gestión en el Departamento de Arquitectura del INBA, democratizó la discusión arquitectónica al sacarla de los círculos especializados e incluir a artistas, intelectuales y público general, sin abandonar su objetivo de promover una arquitectura acorde con sus circunstancias, es decir, algo propiamente mexicano.

Esta faceta no sólo reflejó su compromiso con la educación y la transformación social, sino que también consolidó su visión de la arquitectura como fenómeno cultural integral. El análisis muestra que, en su labor como director de Arquitectura, Arai actuó como conciliador entre posturas antagónicas, como el estilo internacional y la integración plástica. Desde la divulgación buscó fomentar la reflexión y el diálogo orientados a una arquitectura “propiamente mexicana”. Su capacidad para articular ideas y promover consensos subraya su importancia como figura clave en la construcción del imaginario arquitectónico nacional. En síntesis, la trayectoria intelectual de Arai estuvo marcada por la dialéctica como ejercicio permanente: en su obra coexistió una búsqueda incesante por sintetizar las principales ideas de su tiempo, procurando una fusión equilibrada que aumentara la pertinencia y eficacia de las propuestas en un contexto específico.

Respecto a su *corpus* intelectual, esta investigación identifica elementos y ejes articuladores clave. La manera en que Arai pensó la arquitectura provino de un método filosófico: desde allí reflexionó, ordenó, enunció y elaboró herramientas conceptuales para analizar el objeto arquitectónico. Tal enfoque, gestado en sus años formativos en la Escuela Nacional de Arquitectura y sus vínculos con círculos filosóficos, derivó en un pensamiento que osciló entre el funcionalismo racionalista y la filosofía de la cultura. Como señaló Mauricio Gómez Mayorga, Alberto Arai “fue un arquitecto en el espacio y en la idea”. Sus inquietudes fueron constructivas, y sus reflexiones, siempre trasladadas al diálogo, se convirtieron en instrumentos para delinear rutas hacia la construcción de una doctrina arquitectónica.

La hipótesis central de esta tesis sostiene que su *corpus* intelectual estuvo guiado por una búsqueda persistente de una doctrina arquitectónica adecuada para la circunstancia mexicana. Esta búsqueda operó como el eje articulador de su trayectoria profesional. En numerosos escritos, Arai entendió la “doctrina” como un postulado en construcción, surgido de su

inconformidad con la arquitectura vigente. Planteaba perfeccionar las obras a partir de principios previos que no aspiraban a una comprobación sistemática, sino que emergían de la experiencia práctica. En Arai, la doctrina constituía una normativa pragmática orientada a generar soluciones arquitectónicas inmediatas, distinta de la teoría, cuyo propósito es estudiar, conceptualizar o derivar leyes a partir de los hechos.

El recorrido de esta tesis permite explicar cómo Arai avanzó hacia la generación de una doctrina arquitectónica. Ya desde su etapa formativa se encuentran indicios claros: en sus escritos sobre Le Corbusier distinguió entre teoría y doctrina. Para él, los planteamientos corbusieranos en favor de una arquitectura racional no constituían una teoría ni una filosofía, sino una “normativa encaminada a resolver el problema más nuevo de la habitación”.

Con el tiempo, esta búsqueda se refinó y adaptó a las circunstancias, convirtiéndose en un eje persistente de su trayectoria intelectual. A partir del análisis, su obra puede dividirse en dos grandes etapas: 1) etapa del funcionalismo social (1933–1942): influenciada por el cardenismo y los ideales posrevolucionarios, alimentada por Le Corbusier y la Bauhaus. Arai concibió la arquitectura como herramienta de transformación social. Su reivindicación de la técnica y la economía de medios buscó responder a problemas como la vivienda obrera y los espacios sindicales, como ejemplifican los Edificios CTM. 2) Etapa regionalista o regional-cosmopolita (1943–1959): tras su autoexilio en Chiapas y la expedición a Bonampak, Arai transitó hacia un interregionalismo. Su propuesta incorporó elementos artísticos prehispánicos, el paisaje natural y la integración plástica, culminando en obras como los Frontones de Ciudad Universitaria, donde fusionó modernidad y tradición. La idea de doctrina arquitectónica provino de su concepción de la arquitectura como práctica que no debía reducirse a fórmulas universales; al contrario, debía responder a las demandas sociales y expresar el espíritu contemporáneo del pueblo mexicano.

En el presente, donde persisten tensiones entre lo global y lo local, la propuesta de Arai invita a repensar la arquitectura como un espacio de negociación entre pasado y futuro, técnica y cultura, individuo y colectividad. Como un volcán en erupción -según su metáfora-, cuyos restos continúan fecundando el terreno disciplinar, su obra recuerda que la verdadera arquitectura, arraigada en su tiempo, aspira a lo universal. A propósito de ello, ¿puede hablarse de un legado de Arai? Más allá de su obra proyectada y construida, su legado es múltiple y depende del prisma desde el cual se observe su obra, trayectoria y propuestas.

En la vertiente relacionada con la recreación de formas del pasado en la arquitectura moderna, tras su muerte, en los años sesenta se produjo una revaloración del pasado prehispánico. Los estudios y hallazgos arqueológicos impulsaron nuevas formas de conjugar el movimiento moderno con la arquitectura tradicional, fenómeno visible en obras públicas caracterizadas por una plástica basada en “la unión de la pirámide y la vitrina”. Desde 1952, en “Caminos para una arquitectura mexicana”, Arai había hecho un llamado a revalorizar la tradición y a “demoler simbólicamente templos-pirámides y cubos de cristal y acero”, premisa que, reinterpretada, condujo a la conjunción de formas prehispánicas y materiales modernos en composiciones arquitectónicas con taludes, volumetrías, escalinatas y explanadas, piezas que él mismo había explorado en propuestas como su prototipo de casa mexicana y en los Frontones de Ciudad Universitaria.

Fernanda Canales ilustra esta vertiente al referirse a obras de Pedro Ramírez Vázquez y Ricardo Legorreta, cuya producción refleja una reinterpretación de la tradición integrada con elementos modernos. Ejemplos son el Pabellón de México en la Exposición Universal de Bruselas (1958), el Pabellón de la Feria Mundial de Nueva York (1964) y el Museo Nacional de Antropología (1964), obras que conjugan volumetría moderna con elementos tradicionales como patios, taludes y explanadas, características presentes en las propuestas de Arai. Otro ejemplo es Diego Rivera, quien expresó su simpatía por la propuesta teórica y arquitectónica de Arai. En su afán por recrear formas prehispánicas combinadas con arquitectura moderna construyó el Museo Anahuacalli, con soluciones plásticas en piedra volcánica y una fachada inspirada en la arquitectura prehispánica. En décadas posteriores, la conjunción de formas prehispánicas y arquitectura moderna continuó, como en las obras de Teodoro González de León, que incorporó la abstracción y volumetría de los templos prehispánicos, así como taludes, visibles en el Auditorio Nacional y el Museo Rufino Tamayo.

No obstante, el legado de Arai no puede reducirse al aspecto arquitectónico o al componente prehispánico. Sería una lectura parcial. En el ámbito filosófico, una de sus aportaciones deriva de su debate con Leopoldo Zea en torno al logicismo autónomo -una “teoría de las teorías”-, con la cual buscaba superar las limitaciones del neokantismo y el existencialismo europeos, proponiendo una filosofía americana y posicionando a América como nuevo polo cultural frente a la “decadencia de Occidente” anunciada por Spengler. Ambos coincidían en la urgencia de una filosofía americana, pero divergían en el método.

Mientras Arai se apoyaba en valores universales a priori y el racionalismo neokantiano, Zea adoptó el raciovitalismo orteguiano basado en la historicidad y la circunstancia.

El debate epistemológico se encaminó hacia los problemas de la región. Con el tiempo, la discusión tomó otro rumbo, sumándose a corrientes como el estudio de lo mexicano y lo americano, y posteriormente a la consolidación de los Estudios Latinoamericanos promovidos por Zea. En ese sentido, si la propuesta de Arai no fue un antecedente directo en su institucionalización, sí puede considerarse un antecedente indirecto.

En términos éticos, también puede hablarse de un legado. La fuerza de su pensamiento reside en su capacidad para articular un discurso teórico estrechamente vinculado con la realidad social y cultural de su época. Arai siempre orientó su obra hacia lo social: su noción de técnica no solo implicaba un componente material o disciplinar, sino también un instrumento de identidad y transformación. Sus reflexiones sobre técnica, identidad y función social de la arquitectura mantienen vigencia en un contexto de globalización y homogeneización cultural, que plantea preguntas persistentes: ¿quiénes somos los mexicanos?, ¿existe hoy una arquitectura propiamente mexicana?, ¿cuál arquitectura es más noble para el habitante?, ¿cómo puede la técnica contemporánea contribuir a una arquitectura más humana? Aunque las respuestas son aún inciertas o han sido relegadas, la obra de Arai proporciona un marco analítico útil para comprender tanto su tiempo como el nuestro.

Entre las líneas para investigaciones futuras, sería pertinente profundizar en el diálogo de sus ideas con otros arquitectos e intelectuales de México y América Latina, así como explorar su influencia en generaciones posteriores. Por ejemplo, en torno a la técnica, cabe preguntar si hubo recepción de su dialéctica de la técnica y cómo se manifestó. También podrían examinarse vínculos con corrientes contemporáneas como el pensamiento decolonial o la arquitectura participativa: su rechazo al cosmopolitismo y aislacionismo dialoga con debates decoloniales, mientras que su valoración del saber local en la arquitectura regionalista se relaciona con prácticas participativas actuales. Ambas vertientes abren rutas prometedoras de estudio.

A manera de cierre, esta tesis ha buscado reconstruir el pensamiento de Alberto Arai como testimonio de la compleja relación entre arquitectura, cultura y política en el siglo XX. Su trayectoria, marcada por la búsqueda de una doctrina arquitectónica, revela tanto las promesas como los límites de la modernidad en México. El estudio demuestra que abordarlo

desde una sola disciplina -historia del arte, arquitectura o filosofía- mutila su legado. Su obra, evidentemente, exige análisis interdisciplinarios que integren sus dimensiones teórica, práctica y contextual.

8. Fuentes consultadas

8.1 Acervos consultados

Archivo General de la Nación (AGN), Fondo: Carlos Lazo (FCL).

Archivo General de la Nación (AGN), Ramo: Presidentes (RP), Fondo: Lázaro Cárdenas del Río (FLCR).

Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México (AHUNAM), Fondo: Escuela Nacional Preparatoria (FENP).

Archivo de Arquitectos Mexicanos (AAM), Fondo: Enrique Yáñez (FEY).

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), Instituto Nacional de Bellas Artes, Sección: Artes Plásticas, Subsección: Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938), Fondo: López Méndez (FLM).

Hemeroteca Nacional de México (HNM), Universidad Nacional Autónoma de México.

8.2 Bibliotecas

Biblioteca Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.

Biblioteca Ernesto de la Torre del Villar, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora.

Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana.

Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Biblioteca Vicente Lombardo Toledano, Universidad Obrera de México.

Biblioteca Carlos Obregón Santacilia, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes.

Biblioteca Lino Picaséño, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.

Biblioteca Samuel Ramos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

8.3 Publicaciones periódicas

Arquitectura y Decoración.

Arquitectura México.

Arquitectura y lo demás.

Arte.

Construyamos Escuelas.

Construcción.

Cuadernos Americanos.

Diánoia.

Edificación.

Excélsior.

Espacios.

Filosofía y Letras.

Hoy.

Letras de México.

México en la Cultura, suplemento de Novedades.

Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas.

Revista mexicana de cultura, suplemento de El Nacional.

Revista de Occidente.

REIS Revista Española de Investigaciones Sociológicas.

Rueca.

Taller.

El Universal.

8.4 Hemerografía, libros u obras sin autor

Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Número Especial dedicado a la Arquitectura Mexicana, núm. 44 (1962).

“Convocatoria al concurso del Muestrario de la Construcción Moderna”. *El Universal*, 27 de marzo de 1932.

“Homenaje de Mujeres al Arq. Alberto T. Arai”. *Mujeres*, núm. 310 (1976).

“Investigación del problema de la habitación en México”. *Estudios Revista del Banco Nacional Hipotecario Urbano*, núm. 6 (1952).

“La bella directora del Departamento de Comercio Exterior”. *Osaka Mainichi Shinbun*, 17 de marzo de 1936.

“Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores Revolucionarios de México”. *El Machete*, núm. 7 (1924).

“Una gran exposición de arquitectura mexicana contemporánea”. *Arquitectura*, núm. 29 (1950).

“Votó la declaración de guerra y la suspensión de garantías individuales”. *Excélsior*, 30 de mayo de 1942.

8.5 Compendios, memorias, informes y catálogos

Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. “Algunas intervenciones”. *Frente a Frente*, núm. 8 (1937).

Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. "Arquitectura". *Frente a Frente*, núm. 9 (1937).

Memoria de las tareas del Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes (1952-1958). México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Panorama de 62 años de arquitectura mexicana contemporánea (1962). INBA. *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 10 (1963).

Plan de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1930.

4000 años de arquitectura (catálogo). México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1956.

8.6 Bibliografía

Alarcón, Juan Ricardo. "Proemio". En *La Arquitectura en los diversos países del mundo, tomo II. Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai*, compilación de Martha Olivares Correa. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014.

Álvarez Acosta, Miguel. "Palabras inaugurales". En *La arquitectura en los diversos países del mundo, tomo II. Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai*, compilación de Martha Olivares Correa. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014.

Álvarez Noguera, José R. *Salud y Arquitectura en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Secretaría de Salud, 1998.

Aguilar Monteverde, Alonso. *Narciso Bassols, pensamiento y acción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Anguiano, Raúl. *Expedición a Bonampak. Diario de un viaje. Memorias de una expedición a la selva Lacandona (1949)*. Chiapas: Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas, 2012.

Aparicio, Héctor. “Alberto T. Arai y la filosofía del cine”. *Figuras Revista Académica de Investigación*, vol. 4, núm. 3 (2023).

Arai, Alberto. *4000 años de arquitectura mexicana*. México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos / Colegio Nacional de Arquitectos de México, 1956.

Arai, Alberto. “Actualidad. Locke, John. *Ensayo sobre el Gobierno Civil*. Trad. y prefacio de José Carner. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1941”. *Letras de México*, núm. 9 (1941).

Arai, Alberto. “Arquitectura en dos capítulos”. *Letras de México*, núm. 25 (1937).

Arai, Alberto. “Arquitectura y creación estética de Herman Cohen”. *Revista Mexicana de Cultura (El Nacional)*, 3 y 7 de noviembre y 9 de diciembre de 1949.

Arai, Alberto. “Bosquejo para una estética del paisaje. Estudio”. *Filosofía y Letras*, núms. 51-52 (1953).

Arai, Alberto. “Caminos para una Arquitectura Mexicana”. *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 3 (2001) (original de 1952).

Arai, Alberto. “Centro escolar en Cintalapa, Chiapas”. *Espacios*, núm. 7 (1951).

Arai, Alberto. “Cómo debe ser el arquitecto contemporáneo”. *Edificación*, núm. 27 (1939).

Arai, Alberto. “Conocerse para mejorarse”. *Espacios*, núm. 29 (1956).

Arai, Alberto. “Contribución a la teoría de la política (I)”. *Letras de México*, vol. III, núm. 1 (1941).

Arai, Alberto. “Del cine soviético”. *Letras de México*, vol. I, núm. 26 (1938).

Arai, Alberto. *Edificios CTM*, tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1939.

Arai, Alberto. “El cine inorgánico”. *Letras de México*, vol. I, núm. 4 (1937).

Arai, Alberto. “El edificio de la Asociación México-Japonesa”. *Arquitectos de México*, núm. 8 (1959).

Arai, Alberto. “El elogio del snobismo”. *Letras de México*, núm. 24 (1944).

Arai, Alberto. *El logicismo autónomo: estudio filosófico*. México: Letras de México, 1941.

Arai, Alberto. “El mejoramiento de la casa campesina”. *Espacios*, núm. 3 (1949).

Arai, Alberto. “El Salón México de Copland”. *Letras de México*, vol. II, núm. 9 (1939).

Arai, Alberto. *Ensayo de valoración de las artes plásticas en México (1900-1950)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1950.

Arai, Alberto. “Ensayo filosófico de la técnica”. *Edificación*, núm. 28 (1939).

Arai, Alberto. *Escritos. Cuadernos de Arquitectura 2*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2018.

Arai, Alberto. “Estimación de la arquitectura”. *Letras de México*, vol. I, núm. 8 (1937).

Arai, Alberto. *Exposición. Arquitectura Panamericana*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1957.

Arai, Alberto. “Fantasía y realidad en el Ballet Bonampak”. *Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas*, vol. 4 (1952).

Arai, Alberto. “Frontones”. *Arquitectura México*, núm. 39 (1952).

Arai, Alberto. “Hacia una arquitectura mexicana contemporánea” (2 partes). *Excélsior*, 8 de julio de 1951 - 15 de julio de 1951.

Arai, Alberto. “Interpretación del Trópico. Notas sobre el escultor Jorge Tovar”. *Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas*, vol. 4 (1952).

Arai, Alberto. “Introducción al estudio de la arquitectura”. En *Ideario de los arquitectos mexicanos, tomo III: las nuevas propuestas*, compilación de Ramón Vargas Salguero y Víctor

Arias Montes. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Nacional Autónoma de México, 2011 (original de 1956).

Arai, Alberto. “Jacales contra rascacielos” (7 partes). *Excélsior*, 27 de octubre de 1957 - 15 de diciembre de 1957.

Arai, Alberto. “José Clemente Orozco. Los valores plásticos”. *Arquitectura*, núm. 29 (1949).

Arai, Alberto. “José Villagrán García, pilar de la arquitectura contemporánea de México”. *Arquitectura México*, núm. 55 (1956).

Arai, Alberto. *La arquitectura de Bonampak: ensayo de interpretación del arte maya. Viaje a las ruinas de Bonampak*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960.

Arai, Alberto. “La arquitectura hospitalaria y el problema psicológico del enfermo”. *Arquitectura y lo demás*, núm. 1 (1945).

Arai, Alberto. “La Casa Mexicana. Ideas sobre la habitación popular urbana”. En *Ciclo de conferencias sobre la vivienda popular*. México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos / Colegio Nacional de Arquitectos de México, 1956.

Arai, Alberto. “La construcción de escuelas en el estado de Chiapas”. *Construyamos Escuelas*, 15 de septiembre de 1947.

Arai, Alberto. “La crisis cultural y el reagrupamiento de las artes”. *Espacios*, núm. 15 (1953).

Arai, Alberto, “La doctrina socialista de la arquitectura”. *Arquitectura y Decoración*, núm. 11 (1938).

Arai, Alberto. “La dualidad de la historia”. *Letras de México*, vol. III, núm. 8 (1941).

Arai, Alberto. “La libertad artística como fuente de una Nueva Arquitectura contemporánea”. *Excélsior*, 15 y 29 de junio de 1952.

Arai, Alberto. “La metafísica de Heidegger”. *Letras de México*, vol. III, núm.17 (1942).

Arai, Alberto. “La Nueva Arquitectura y la Técnica”. En *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos (1922-1963)*, edición de Enrique De Anda y Salvador Lizárraga Sánchez. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2010.

Arai, Alberto. *La raíz humana de la distribución arquitectónica*. México: Ediciones Mexicanas, 1950.

Arai, Alberto. “La sociología de la nacionalidad”. *Letras de México*, vol. II, núm. 23 (1940).

Arai, Alberto. “La técnica literaria del Quijote”. En *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos*, coordinación de Elisa Drago Quaglia. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2019.

Arai, Alberto. *La voluntad cinematográfica. Ensayo para una estética del cine*. México: Forma y Extensión Cultura, 1937.

Arai, Alberto. “Las relaciones entre la pintura y la escultura y la arquitectura. Estudio destinado para la Enciclopedia de la Cultura Humana de la UNESCO”. *Letras Potosinas*, núms. 121-122 (1956).

Arai, Alberto. “Le Corbusier o la afirmación de la arquitectura”. *Letras de México*, vol. I, núm.8 (1937).

Arai, Alberto. “Leopoldo Zea, de la nueva generación filosófica”. *Letras de México*, vol. I, núm. 7 (1943).

Arai, Alberto. “Los Edificios Sociales de la CTM”. *Arquitectura y Decoración*, núm. 17 (1939).

Arai, Alberto. “Los problemas de la estética como ciencia filosófica”. *Revista Mexicana de Cultura (El Nacional)*, núm. 87 (1948).

Arai, Alberto. “Música y Cine”. En *Taller (1938-1941)* (facsimil), vols. I-IV, diciembre de 1938 - noviembre de 1939. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Arai, Alberto. “Ortega y Gasset, José. Historia como sistema”. *Letras de México*, vol. III, núm. 9 (1941).

Arai, Alberto. “Plan de acción en pro de la arquitectura”. *Arte*, mayo-junio de 1952.

Arai, Alberto. “Presentación del señor arqueólogo Carlos Margain”. En *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai*, compilación de Martha Olivares Correa. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014.

Arai, Alberto. “Proyecto de la Ciudad Obrera de México”. *Arquitectura y Decoración*, núm. 11 (1938).

Arai, Alberto. “Regionalismo arquitectónico”. En *Materiales y procedimientos de construcción*, edición de Fernando Barbará Zetina. México: Editorial Herrero / Sociedad de Arquitectos Mexicanos / Colegio de Arquitectos de México, 1979.

Arai, Alberto. “Regionalismo y arquitectura”. *Arte Vivo Mexicano*, julio de 1955.

Arai, Alberto. “Rivera y Orozco, pirámides del sol y de la luna de la pintura mexicana actual”. *Letras de México*, vol. 5, núm. 118 (1945).

Arai, Alberto. “Samuel Ramos y la filosofía”. *Letras de México*, vol. II, núm. 22 (1940).

Arai, Alberto. “Unión de Arquitectos Socialistas. Doctrina Socialista de la Arquitectura”. En *Ideario de los arquitectos mexicanos, tomo III: las nuevas propuestas*, compilación de Ramón Vargas Salguero y Víctor Arias Montes. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Arai, Alberto. “Voluntad Cinematográfica. Ensayo para una estética del cine”. En *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos*, compilación de Elisa Drago Quaglia. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2019.

Arai, Alberto, Raúl Cacho y Enrique Guerrero. *Nuevo urbanismo*. México: Letras de México, 1940.

Arias Montes, Víctor y Carlos Ríos Garza (comps.) *Enrique Yáñez y el Edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2011.

Barbará Zetina, Fernando. *Materiales y procedimientos de construcción*. México: Editorial Herrero / Sociedad de Arquitectos Mexicanos / Colegio de Arquitectos de México, 1979.

Born, Esther. *The New Architecture in Mexico*. New York: The Architectural Record, 1937.

Bravo, Saldaña. *Carlos Lazo: vida y obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Bueno, Miguel. *Natorp y la idea de la estética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras, 1958.

Bueno, Miguel. *Reflexiones en torno a la filosofía de la cultura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.

Canales, Fernanda. *La modernidad arquitectónica en México: una mirada a través del arte y los medios impresos*, tesis de doctorado. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

Canizaro, Vicente. "The Promise of Regionalism". En *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*. New York: Princeton Architectural Press, 2007.

Carrasco, Lorenzo y Guillermo Rosell (eds.) "Palabras de los editores". *Espacios*, núm. 1 (1948).

Carranza, Luis E. *Architecture as revolution: episodes in the history of modern Mexico*. Austin: University of Texas, 2010.

Caso, Alfonso. *Guía de Arquitectura Mexicana Contemporánea*. México: Espacios, 1952.

Caso, Antonio. *La persona humana y el Estado totalitario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1941.

Caso, Antonio. “Las teorías axiológicas. El subjetivismo, el ontologismo y el objetivismo social”. En *El hombre y los valores en la filosofía latinoamericana del siglo XX*, edición de Risieri Frondizi y Jorge Gracia. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Cazañas Díaz, M. “El humanismo en la obra de Leopoldo Zea”. En *América Latina, Historia y destino: homenaje a Leopoldo Zea, tomo III*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1993.

Cohen, Hermann. *Ästhetik des reinen Gefühls*. Tomo II, cap. 6, núm. 18. En *Baukunst und die Menschenliebe, die Werke, Bd. 9, System der Philosophie*. Hildesheim / Zúrich / New York: Georg Olms Verlag, 2005.

Cohen, Hermann. “La peculiaridad de la novela y el Quijote” (trad. de Alberto Arai). *Revista Mexicana de Cultura (El Nacional)*, núm. 27 (1947).

Comte, Auguste. *Curso de filosofía positiva*. Buenos Aires: Andrómeda, 2004.

Conde, Napoleón. “Entrevista a Ulises Schmill”. *Insomnia*, núm. 14 (2001).

Córdova, Arnaldo. “México: Revolución y política de masas”, en *Interpretaciones de la Revolución Mexicana* (México: Nueva Imagen, 1979).

Correa Pérez, Alicia. “La generación de *Taller*, su revista y los exiliados.” En *Literatura del Exilio. Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol. III*, edición de Beatriz Mariscal. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Cosío Villegas, Daniel. “El fascismo japonés”. *El trimestre económico*, vol. 6, núm. 22(2) (1939).

Cruz Porchini, Dafne. *Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo (1937-1940)*, tesis de doctorado. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Darnton, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

De Anda, Enrique. "Alberto T. Arai: funcionalismo y prehispánico". *Plural*, vol. 10, núm. 111 (1980).

De Anda, Enrique y Salvador Lizárraga Sánchez (comps.) *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos (1922-1963)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2010.

De Anda, Enrique. *Historia de la arquitectura mexicana*. México: Gili, 2015.

De Anda, Enrique. *La arquitectura de la Revolución mexicana. Corrientes y estilos de la década de los 20*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

De Anda, Enrique. *Una mirada a la arquitectura mexicana del siglo XX (diez ensayos)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

Del Moral, Enrique. "Lo general y lo local". *Espacios*, núm. 2 (1949).

Deleuze, Gilles. *La filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra, 2007.

Díaz Alegría, Alejandro. *Identidad y modernidad: la arquitectura neo azteca y eclecticismo en el pabellón mexicano de la exposición universal de 1889*, tesina de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

Díaz Hernández, María de Lourdes. *Alberto J. Pani. Un promotor de la arquitectura en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2014.

Díaz Hernández, María de Lourdes. *Ideólogos de la arquitectura de los años veinte en México. Sección de Arquitectura del periódico Excelsior*, tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Drago Quaglia, Elisa. "Alberto Teuro Arai Espinoza. Su obra y propuesta teórica". *Diseño y Sociedad*, núm. 24 (2008).

Drago Quaglia, Elisa. *Alfonso Pallares: sembrador de ideas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2016.

Drago Quaglia, Elisa. *Apuntes para la construcción de la modernidad en la arquitectura mexicana del siglo XX*, tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Drago Quaglia, Elisa. “Introducción: Leer a Arai”. En *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos*, compilación de Elisa Drago Quaglia. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2019.

Drago Quaglia, Elisa (comp.) *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2019.

Droste, Magdalena. *Bauhaus (1919-1933)*. Colonia: Taschen, 2006.

Dosse, François. *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Dosse, François. *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Universidad de Valencia, 2007.

Echeverría, Ismael. “Impresiones sobre la arquitectura de México”. *Arquitectura México*, núm. 50 (1955).

Eder, Rita. “Arte prehispánico en el movimiento muralista.” *Arqueología Mexicana*, vol. III, núm. 16 (1995).

Eisenstein, Serguéi, Vsévolod Pudovkin y Grigori Aleksándrov. “Statement on Sound”. En *The film factory: Russian and Soviet cinema in documents*. Londres-Nueva York: Routledge, 1994.

Escudero, Alejandrina. *Una ciudad noble y lógica. Las propuestas de Carlos Contreras Elizondo para la Ciudad de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2018.

Ettinger, Catherine. “Alberto T. Arai, modernidad y arquitectura tradicional”. En *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos*, compilación de Elisa Drago Quaglia. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2019.

Flores, Imer B. *Eduardo García Máynez (1908-1993). Vida y obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2007.

Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Franco Bagnouls, María de Lourdes. “*Letras de México, un momento cultural*”. En *Letras de México (1937-1947). Índice y estudio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

Frolov, Iván T. (ed.) *Diccionario de filosofía*. Moscú: Progreso, 1984.

Frost, Elsa Cecilia. *Las categorías de la cultura mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Gann, Thomas y Eric Thompson. *The history of the Maya: from the earliest time to the present day*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1937.

Gaos, José y Francisco Larroyo. *Dos ideas de la filosofía: pro y contra de la filosofía de la filosofía*. México: La Casa de España en México, 1940.

Gaos, José. “Estética y Arte”. *Revista de Filosofía y Letras*, tomo VII, núm. 13 (1944).

Gaos, José. *Las Críticas de Kant*. Venezuela: Universidad Central de Venezuela, 1962.

García Morente, Manuel. *La filosofía de Kant*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

García Ramos, Domingo. *Planificación de edificios para la enseñanza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.

García Rodríguez, Salvador. *La promoción de la revista Taller, entre la tradición mexicana y el llamado del mundo*, tesis de doctorado. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2016.

Garay, Graciela de. *La arquitectura funcionalista en México (1932-1934): Juan Legarreta y Juan O’Gorman*, tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

Gilly, Adolfo. *La revolución interrumpida*. México: Era, 1994.

Gómez Martínez, José Luis. “La presencia de Ortega y Gasset en el pensamiento mexicano”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, núm. 1 (1987).

Gómez Mayorga, Mauricio. “El ciclo de conferencias sobre arquitectura en el INBA. Un comentario general”. *Arquitectura México*, núm. 47 (1954).

Gómez Mayorga, Mauricio. “La arquitectura contemporánea en México”. *Artes de México*, núm. 36 (1961).

Gómez Mayorga, Mauricio. “Presencia de México en Milán”. *Bellas Artes*, núm. 7 (1957).

Gómez Mayorga, Mauricio. “Sobre la libertad de creación”. *Arquitectura México*, núm. 45 (1954).

González, Ana Martha. “Emoción, Sentimiento y pasión en Kant”. *Trans/Form/Ação*, vol. 38, núm. 3 (2015).

González, Luis. *Los días del presidente Cárdenas*. México: El Colegio de México, 1981.

González Casanova, Pablo. *La clase obrera en la historia de México en el primer gobierno constitucional (1917-1920)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI, 1980.

González Franco, Lourdes. *Francisco Serrano, ingeniero civil y arquitecto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Ingeniería y Arquitectura, 1998.

Granja de Castro, Dulce María. “El neokantismo en México”. *Signos Filosóficos*, vol.1, núm. 2 (1999).

Gropius, Walter. “Evolución de la arquitectura industrial moderna”. En *Walter Gropius. Proclamas de la modernidad*, edición de Joaquín Medina Warmburg. Barcelona: Reverté, 2018.

Gropius, Walter. “Fundamentos de la Nueva Arquitectura”. En *Walter Gropius ¿Qué es arquitectura? Antología de escritos*, edición de Joaquín Medina Warmburg. Barcelona: Reverté, 2018.

Gropius, Walter. “Los fundamentos sociológicos de la vivienda mínima (para la población obrera de la ciudad)”. En *La vivienda racional. Ponencias de la CIAM (1929-1930)*, edición de Carlo Aymonino. Madrid: Gustavo Gili, 1973 (original de 1929).

Gubern, Roman. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen, 1977.

Guevara Niebla, Gilberto. *La educación socialista en México (1934-1945)*. México: Secretaría de Educación Pública, 1985.

Guillén, Mauro F. *The taylorized beauty of the mechanical: scientific management and the rise of modernist architecture*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

Gutiérrez-Pozo, Antonio. “Pensamientos caminados para caminar: una contribución al concepto de Meditación filosófica en Ortega y Gasset como síntesis de teoría y práctica”. *Trans/Form/Ação*, vol. 43 (2020): 19-40.

Guzmán Urbiola, Xavier. *Juan O’Gorman: sus primeras casas funcionales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007.

Hernández Galindo, Sergio. “La guerra interna contra los japoneses”. *Dimensión Antropológica*, vol. 43 (2008): 87-119.

Hernández Luna, Juan. “Polémica de Caso contra Lombardo sobre la Universidad”. *Historia Mexicana*, vol. 19, núm. 1(73) (1969).

Hernández Luna, Juan. “Prólogo a las polémicas sobre el neokantismo”. En *Obras completas de Antonio Caso, I. Polémicas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.

Hisako Arai, Ana María. *Justificación de la independencia del Estado de Manchukuo a la luz del Derecho Internacional*, tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1934.

Huerta, Efraín. “Años de aprendizaje y alegría”. En *El otro Efraín. Antología prosística*, edición y selección de Carlos Ulises Mata. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Hurtado, Guillermo. “El búho y la serpiente”. En *Ensayos sobre la filosofía en México en el siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Hurtado, Guillermo. “El lugar del neokantismo en la filosofía mexicana”. *Revista de filosofía DIÁNOIA*, vol. 44, núm. 44 (1998).

Hurtado, Guillermo (ed.) *Leopoldo Zea. Escritos de juventud (1933-1942)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2019.

Huxley, Aldous. “Silence is Golden.” En *Do what you will: essays*. London: Chatto & Windus, 1929.

Imer B. Flores. *Eduardo García Máynez (1908-1993). Vida y obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2007.

INBA. *Memoria de labores (1954-1958), Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958.

Jácome-Moreno, Cristóbal. “Construcción y persuasión: el VIII Congreso Panamericano de Arquitectos en México como plataforma política”. *Latin American and Latin Visual Culture*, vol. 2, núm. 1 (2020): 101-114.

Juárez Espinosa, Juan C. “Alberto Teuro Arai: una reflexión filosófica sobre el quehacer del artista”. *Bitácora Arquitectura*, núm. 14 (2019).

Juárez, Jorge Ramón. “Palabras inaugurales”. En *Croquis de la Arquitectura en México, tomo III. Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai*, compilación de Martha Olivares Correa. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014 (original de 1956).

Kant, Immanuel. *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre filosofía de la historia*. Madrid: Tecnos, 1994.

Kerber Palma, Víctor. *Japón y la Revolución mexicana. Las supuestas conjuras nipo-mexicanas contra la Doctrina Monroe (1905-1925)*, tesis de doctorado. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015.

Köhnke, Klaus Christian. *Surgimiento y auge del neokantismo*. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.

LaCapra, Dominick. "Rethinking Intellectual history and reading texts". *History and Theory*, vol. 19, núm. 3 (1980).

Larroyo, Francisco. *El romanticismo filosófico. Observaciones a la Weltanschauung de J. Xirau*. México: Lógos, 1941.

Lazo, Carlos. "Cueva experimental". *Espacios*, núm. 20 (1954).

Lazo, Carlos. "La Ciudad Universitaria". *Arquitectura México*, núm. 39 (1952).

Lazo, Carlos. "La Ciudad Universitaria de México. Conferencia sustentada en el Anfiteatro Bolívar". *Arquitectura México*, núm. 32 (1952).

Lazo, Carlos. "La Ciudad Universitaria en marcha". *Arquitectura México*, núm. 32 (1952).

Lazo, Rina. "Recuerdo de una pionera". *Alebrije: monstruo de papel (Artes de México)*, núm. 120 (2016).

Lear, John. *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México posrevolucionario (1908-1940)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Grano de Sal, 2019.

Le Corbusier. *El espíritu nuevo en arquitectura*. Murcia: Galería-librería Yerba, 1983.

Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1998.

Le Corbusier. *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*. Buenos Aires: Infinito, 2001.

Leidenberger, Georg. "Las pláticas de los arquitectos de 1933 y el giro racionalista y social en el México posrevolucionario". En *Polémicas en la historia intelectual mexicana*,

coordinación de Carlos Illades y Georg Leidenberger. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

Leidenberger, Georg. “Tres revistas mexicanas de arquitectura: portavoces de la modernidad (1923-1950)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIV, núm. 101 (2012).

Lemke Duque, Carl A. “El concepto de “Europa” en la *Revista de Occidente* (1923-1936) y su recepción en José Ortega y Gasset”. *Política y Sociedad*, vol. 52, núm. 2 (2015).

Lizárraga Sánchez, Salvador. “Presentación a Obregón Santacilia, Carlos, *El maquinismo, la vida y la arquitectura*”. En *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos (1922-1963)*, edición de Enrique De Anda y Salvador Lizárraga Sánchez. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2010.

Locke, John. *Ensayo sobre el Gobierno Civil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1941.

López Uribe, Cristina. “Presentación a *La Nueva Arquitectura y la Técnica*”. En *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos (1922-1963)*, edición de Enrique De Anda y Salvador Lizárraga Sánchez. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2010.

Lozoya Meckes, Johanna. “El deseo radical o un elogio temprano al sujeto técnico”. En *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos*, compilación de Elisa Drago Quaglia. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2019.

Mannheim, Karl. “El problema de las generaciones”. *REIS Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 62 (1993).

Marcín, Mauricio. *Las ideas de Gamboa (y Chávez) (y Vasconcelos) (y Reyes) (y Paz)*. México: RM, 2013.

Margain, Carlos. “Los lacandones de Bonampak”. *Enciclopedia Mexicana de Arte, tomo 13*. México: Ediciones Mexicanas, 1951.

Mariscal, Alonso. “La Escuela de Arquitectura de Ciudad Universitaria”. En *Conferencias sobre arquitectura, tomo I*, compilación de Martha Olivares Correa. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco / Universidad Obrera de México, 2014.

Márquez Soriano, Jesús Nazaret. *La Unión de Arquitectos Socialistas. Sus precedentes y su Doctrina Socialista de la Arquitectura*, tesis de doctorado. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

Martínez, José Luis. *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Medin, Tzivi. *Ortega y Gasset y la cultura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Méndez Méndez, Libertad. *Escuela Nacional de Altos Estudios y Facultad de Filosofía y Letras. Planes de estudio, títulos y grados (1910-1994)*, tesis de doctorado. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Méndez Samara, Adolfo. “En torno del neokantismo”. *El Nacional*, núm. 129 (1949).

Mérida, Carlos. “Conceptos plásticos”. En *El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida*, catálogo de exposición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.

Meyer, Lorenzo. “De la estabilidad al cambio”. En *Historia General de México*. México: El Colegio de México, 2000.

Miller, Mary Ellen. *The murals of Bonampak*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

Monteforte Toledo, Mario. *Conversaciones con Mathias Goeritz*. México: Siglo XXI, 1993.

Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Natorp, Pablo. *Kant y la Escuela de Marburgo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras, 1956.

Natorp, Pablo. *Pedagogía social. Teoría de la educación de la voluntad sobre la base de la comunidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

Noelle, Louise. *Agustín Hernández*. México: Gustavo Gili, 1995.

Noelle, Louise. *Arquitectos contemporáneos de México*. México: Trillas, 1989.

Noelle, Louise. *Enrique del Moral: vida y obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2004.

Noelle, Louise. “Integración plástica y funcionalismo. El edificio del Cárcamo del Sistema Hidráulico de Lerma y Ricardo Rivas”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78 (2001).

Noelle, Louise. “Introducción. *Regionalismo Ayer y Hoy*”. *Regionalismo Cuadernos de Arquitectura*, núm. 10 (2003).

Noelle, Louise. *Luis Barragán. Búsqueda y creatividad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Noelle, Louise. *Mario Pani, una arquitectura para la ciudad*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Noelle, Louise. *Ricardo Legorreta, tradición y modernidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

Noelle, Louise. *Teodoro González de León, la voluntad del creador*. Bogotá: Escala, 1994.

Noelle, Louise. *Vladimir Kaspé, reflexión y compromiso*. México: Universidad La Salle, 1995.

Obregón Santacilia, Carlos. “El maquinismo, la vida y la arquitectura”. En *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos (1922-1963)*, edición de Enrique de Anda y Salvador Lizárraga Sánchez. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2010.

O’Gorman, Juan. *Autobiografía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Equilibrista, 2000.

O’Gorman, Juan. “El contenido estético en la arquitectura”. *Espacios*, núm. 1 (1948).

O’Gorman, Juan. “El Departamento Central Inquisidor de la Nueva Arquitectura”. *Frente a Frente*, núm. 5 (1936).

O’Gorman, Juan. “Espacios. Espacios pregunta. Encuesta sobre arquitectura”. *Espacios*, núm. 25 (1955).

O’Gorman, Juan. “La degeneración de la arquitectura de nuestra época”. En *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai, tomo I* compilación de Martha Olivares Correa. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014.

Öhlschläger, Claudia. “Introducción”. En *Abstracción y naturaleza*, Wilhelm Worringer. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Olivares Correa, Martha (comp.) *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai* (tres tomos). México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco / Universidad Obrera de México, 2014.

Olivares Correa, Martha. “Semblanza del arquitecto Alberto Teuro Arai”. En *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai, tomo I*, compilación de Martha Olivares Correa. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco / Universidad Obrera de México, 2014.

Olivares Correa, Martha (comp.) *Textos de arte y filosofía. Alberto T. Arai, tomo I*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2020.

O’Rourke, Kathryn E. “Landscape and subjectivity at the Ciudad Universitaria”. En *Modern architecture in Mexico City: history, representation, and the shaping of a capital*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.

Ortega y Gasset, José. “Las dos grandes metáforas”. En *Obras completas, tomo II*. Madrid: Taurus, 2005.

Ortega y Gasset, José. *Meditación de la técnica*. Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1933.

Ortega y Gasset, José. “Meditaciones del Quijote”. En *Obras completas, tomo I*. Madrid: Taurus, 2004 (original de 1914).

Ozán, M. E. “La globalización de América Latina en la obra de Leopoldo Zea”. En *Visión de América Latina: Homenaje a Leopoldo Zea*, compilación de Alberto Saladino y Adalberto Santana. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Palazón Mayoral, María Rosa. “Utopía de una arquitectura funcional: bellamente justicialista”. *Archipiélago Revista Cultural de Nuestra América*, vol. 16, núm. 62 (2010).

Pallares, Alfonso. “Nota preliminar”. En *Pláticas sobre arquitectura*, edición de Alfonso Pallares. México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos, 1933.

Pallares, Alfonso (ed.) *Pláticas sobre arquitectura*. México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos, 1933.

Pani, Mario y Enrique del Moral. “Proyecto de conjunto de la Ciudad Universitaria”. *Arquitectura México*, núm. 39 (1952).

Pellicer de Brody, Olga y Esteban Mancilla. *Historia de la Revolución Mexicana. Periodo 1952-1969. El entendimiento con los Estados Unidos y la gestión del Desarrollo Estabilizador*. México: El Colegio de México, 1978.

Perló Cohen, Manuel. “Estado, vivienda y estructura urbana en el Cardenismo”. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Sociales, 1981.

Prado de Arai, Emma. “Semblanza de Alberto Arai. Datos biográficos”. Texto inédito en custodia de su hijo Adalberto Taro Arai Prado, 1956.

Ramírez Vázquez, Pedro. *4000 años de arquitectura mexicana*. México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos / Colegio Nacional de Arquitectos de México, 1956.

Ramírez Vázquez, Pedro. “¿Por qué se discute la arquitectura en México?” En *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai, tomo I*, compilación de Martha Olivares Correa. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco / Universidad Obrera de México, 2014.

Ramírez, Mario Teodoro (Coord.) “Introducción”. En *Filosofía de la cultura en México*. México: Plaza y Valdés, 2002.

Ramos, Samuel. *Hacia un nuevo humanismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

Ramos, Samuel. “Historia de la filosofía en México”. En *Obras completas II*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Ramos, Samuel. “La civilización europea en peligro de muerte”. *Hoy*, núm. 73 (1938).

Reyes, Alfonso. “Notas sobre la inteligencia americana”. *Sur*, núm. 24 (1936).

Reyes, Alfonso. “Pasado inmediato”. En *Obras completas XII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Riegl, Alöis. *El culto a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987.

Ríos Garza, Carlos. “Los profesores de los primeros años de la ESIA”. *Esencia y Espacio*, núm. 6 (1998).

Rivera, Diego. “Arquitectura y pintura mural”. *The Architectural Forum* (1934): 3-6.

Rivera, Diego. “La huella de la historia y la geografía en la arquitectura mexicana”. En *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai*, compilación de Martha Olivares Correa. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014.

Rivera, Ruth. *4000 años de arquitectura mexicana*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960.

Rivera, Ruth. "Introducción". *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 14 (1964).

Rivera, Ruth. "Prólogo". En *La arquitectura de Bonampak: ensayo de interpretación del arte maya. Viaje a las ruinas de Bonampak*, Alberto Arai. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960

Rodríguez Prampolini, Ida. "Arquitectura escultórica, escultura arquitectónica". *Arquitectura México*, núm. 89 (1965).

Rodríguez Prampolini, Ida. *Juan O'Gorman. Arquitecto y pintor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982.

Rojas, Elizabeth. *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, tesis de doctorado. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Rosental, M. y P. Ludin. *Diccionario filosófico marxista*. Montevideo: Pueblos Unidos, 1946.

San Martín Pariente, Miriam. "Fascinación por la máquina en el periodo de entreguerras: espíritu tecnológico y lirismo en cine, fotografía y pintura". En *Artecnología, conocimiento aumentado y accesibilidad*, coordinación de Vinícius Andrade Pereira, Arturo Colorado Castellar y Isidro Moreno Sánchez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014.

Sánchez Hernández, Arturo José. "Análisis filosófico del concepto valor". *Humanidades Médicas*, vol. 5, núm. 2 (2005).

Santos Zertuche, Francisco. "Sentimiento estético y cultural nacional. Alberto T. Arai: la búsqueda entre modernidad y nacionalismo". *Fuentes Humanísticas*, vol. 17, núm. 31 (2005).

Saavedra, Leonora. "Los escritos periodísticos de Carlos Chávez: una fuente para la historia de la música en México". *Inter-American Music Review*, vol. 10, núm. 2 (1989).

- Salazar, Rosendo. *La CTM: su historia, su significado*. México: Modelo, 1956.
- Scheler, Max. *El formalismo en la ética y la ética material de los valores*. Madrid: Caparrós, 2000.
- Schischkoff, Georgi (ed.) *Diccionario filosófico*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1982.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta, 2009.
- Sheridan, Guillermo. *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México: Era, 2004.
- Siqueiros, David Alfaro. “Hacia el realismo en la integración plástica”. En *Conferencias sobre arquitectura organizadas por Alberto T. Arai, tomo I*, compilación de Martha Olivares Correa. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco / Universidad Obrera de México, 2014.
- Simmel, Georg. “Filosofía del paisaje”. En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 2001.
- Solana, Rafael. “Política literaria”. *El Popular*, 13 de noviembre de 1938.
- Soler, Martí. *La casa del éxodo: los exiliados y su obra en la Casa de España y El Colegio de México*. México: El Colegio de México, 2015.
- Spengler, Oswald. *El hombre y la técnica y otros ensayos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- Spengler, Oswald. *La decadencia de occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal, tomos I y II*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- Spenser, Daniela. “La cimentación de la Confederación de Trabajadores de México”. *Tzintzun Revista de Estudios Históricos*, núm. 60 (2014).
- Stuart, David. “Los antiguos mayas en guerra”. *Arqueología México*, núm. 84 (2007).
- Téllez Díaz, Carlos. “El hombre que descubrió Bonampak”. *Nexos*, 1 de noviembre de 2013.

Trejo y Lerdo de Tejada, Carlos. *La educación socialista: una interpretación materialista*. México: Partido Revolucionario Institucional, 1935.

Vargas Salguero, Ramón. “El año 54 en la arquitectura mexicana”. *Calli*, núm. 33 (1968).

Vargas Salguero, Ramón. “Estudio introductorio”. En *Cuadernos de Arquitectura INBA*, compilación de Carlos Ríos Garza. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004.

Vargas Salguero, Ramón y Víctor Arias Montes (comps.) *Ideario de los arquitectos mexicanos, tomo III: las nuevas propuestas*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Vargas Salguero, Ramón. *José Villagrán: vida y obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2005.

Vargas Salguero, Ramón. “La arquitectura de la Revolución Mexicana: un enfoque social”. En *México: 75 años de Revolución. Educación, cultura y comunicación II*. México: Fondo de Cultura Económica / Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 1988.

Vargas Salguero, Ramón. “La revolución pedagógica de la arquitectura. Los años procelosos”. En *Cuadernos de arquitectura y docencia. Monografía sobre la Facultad de Arquitectura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 1990.

Vasari, Giorgio. *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002.

Villagrán García, José. “Apuntes para un estudio objetivo de la arquitectura”. *Arquitectura*, núm. 3 (1938).

Villagrán García, José. “Panorama de 62 años de arquitectura mexicana contemporánea”. *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 10 (1962).

Villagrán García, José y Ramón Vargas Salguero (eds.) *Teoría de la arquitectura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

Villalobos, Alejandro. “Ancient Mexico as an imaginary attribute of Mexico’s Ciudad Universitaria”. En *Living CU 60 years*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2014.

Webster, David y Ann Corinne Freter. “Settlement history and the Classic Maya collapse at Copán: a redefined chronological perspective”. *Latin American Antiquity*, núm. 1 (1990).

Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Xirau, Joaquín. “La fenomenología de Heidegger”. *Romance*, núm. 20 (1941).

Yáñez, Enrique. *Del funcionalismo al post-racionalismo: ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1990.

Yáñez, Enrique. *El edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*, tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1938.

Yáñez, Enrique. “¿Qué es la arquitectura?” *El Nacional*, 26 de junio de 1938.

Zamora Bonilla, Javier. *Ortega y Gasset*. Madrid: Plaza & Janés, 2002.

Zamorano Villarreal, Claudia. *Vivienda Mínima Obrera en el México posrevolucionario: apropiaciones de una utopía urbana (1932-2004)*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013.

Zea, Leopoldo. *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

Zea, Leopoldo. “La actualidad literaria. Filosofía”. *Letras de México*, vol. III, núm. 6 (1941).

Zea, Leopoldo. *La filosofía en México*. México: Libro-Mex, 1955.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00328

Matrícula: 2173800909

El arquitecto-filósofo Alberto Arai en México. Una historia intelectual (1933-1959).

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 13 del mes de marzo del año 2026 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. GEORG LEIDENBERGER
DR. AIMER GRANADOS GARCIA
DRA. MARIA DE LOURDES DIAZ HERNANDEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (HISTORIA)
DE: ANDRES ABRAHAM GUTIERREZ CORRALES

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



ANDRES ABRAHAM GUTIERREZ CORRALES

ALUMNO

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. SONIA PEREZ TOLEDO

PRESIDENTE

DR. GEORG LEIDENBERGER

VOCAL

DR. AIMER GRANADOS GARCIA

SECRETARIA

DRA. MARIA DE LOURDES DIAZ HERNANDEZ