

**ANDREA
MORENO**

JOSÉ GABRIEL NAVARRO Y SUS APORTES EN TORNO AL ARTE, EDUCACIÓN E IDENTIDAD NACIONAL EN EL CONTEXTO DEL SEGUNDO CONGRESO CIENTÍFICO PANAMERICANO DE 1915

José Gabriel Navarro and his contributions on art, education and national identity in the context of the Second Pan-American Scientific Congress of 1915.

Andrea Moreno

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 29/09/17

Fecha de aceptación: 04/11/17

Resumen

Investigaciones sobre la obra de José Gabriel Navarro principalmente han revisado y discutido sus aportes y disertaciones sobre el denominado arte colonial quiteño. En esta ocasión, se busca contribuir al entendimiento de la figura de Navarro como intelectual de la primera mitad del siglo XX y sus acciones en lo artístico educativo y la construcción de un discurso sobre un arte americano. Para lo cual, se toma como documento central, la propuesta de educación artística de Pedro Pablo Traversari, José Gabriel Navarro y José María Durán para el Segundo Congreso Científico Panamericano de 1915. Junto a esto, se recoge el recurso epistolar del Fondo José Gabriel Navarro de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, cuyo análisis permite, por un lado, comprender los diálogos a nivel intelectual para la configuración de un arte nacional, y por otro, posibilita valorar la vinculación entre diferentes actores culturales ecuatorianos de inicios del siglo XX.

Palabras clave:

Arte ecuatoriano, arte latinoamericano, educación artística, identidad nacional

Abstract

Several studies of Navarro's work have mainly reviewed and discussed his contributions and dissertations on the so-called Quito's colonial art. On this occasion, this paper seeks to contribute on the understanding of Navarro as an intellectual of the first half of the twentieth century. As well, as understand his actions in the artistic local field and in the construction of a cultural discourse of an American art within a Pan-American context. For this purpose, the proposal about an artistic education written by Pedro Pablo Traversari, José Gabriel Navarro and José María Durán is used as a central document. In addition, the epistolary resource of the José Gabriel Navarro Archive, of the Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, reveals the dialogues at an intellectual level of a utopian and homogenizing configuration of a vernacular art. This resource exposes Navarro's acquaintances between cultural actors of the first decades of the twentieth century.

Key Words:

Ecuadorian art, Latin American Art, artistic education, national identity

Biografía de la Autora:

Andrea Moreno Aguilar (Quito, Ecuador, 1979). Master in Arts del programa Gallery Studies, de la Universidad de Essex, Inglaterra (2004). Desde 2008 se desempeña en la docencia universitaria. Actualmente profesora a tiempo completo en la Escuela de Ciencias Históricas de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Docente de Administración de Colecciones en la Especialización de Museos y Patrimonio Histórico de la Universidad Andina Simón Bolívar (2016-2017). Coordinadora del Museo de la Ciudad, Fundación Museos de la Ciudad, entre 2009 y 2016.

En relación con el universo epistolar que se custodia en el Fondo José Gabriel Navarro (FJGN), de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP), se aprecia el capítulo de las relaciones del intelectual ecuatoriano José Gabriel Navarro con personalidades e instituciones que discuten en torno a la construcción de una noción moderna y vernácula del arte en el contexto continental americano. Si bien Navarro inició su importante labor diplomática a partir de la segunda mitad de la década de 1920 (Villasís, 1988), las relaciones que estableció con personeros de la Unión Panamericana¹ se hicieron presentes en un periodo temprano como 1915 y más adelante en 1925.

La revisión y análisis de cartas de índole personal remitidas a Navarro por personalidades vinculadas con las artes ecuatorianas, como Pedro Pablo Traversari, Manuel Rueda, Luis Veloz, entre otros, así como misivas enviadas desde la Unión Panamericana, sirve como base para trazar iniciales líneas reflexivas sobre el contexto artístico regional en el que se insertó un proyecto ideológico para la construcción de un arte propio. En este sentido, el propósito de este texto es comprender el pensamiento de Navarro en torno a la educación artística y la conformación de un arte como elementos imperativos para la definición de una identidad nacional de doble matiz: ecuatoriana y americana.

¹ El surgimiento de la Unión Panamericana debe ubicarse a finales del siglo XIX. Entre 1889 y 1890 se reunieron en Washington D.C. las naciones americanas invitadas por el Secretario de Estado de los Estados Unidos, James G. Blaine, para celebrar la Primera Conferencia Internacional Americana. Encuentro cuyo objetivo fue establecer acciones comunes en beneficio de los estados concurrentes. El intercambio cultural fue uno de los puntos fundamentales del proyecto fundacional. Este encuentro fue el origen para la constitución de la Unión Panamericana, antecedente de la Organización de los Estados Americanos (OEA, 2016). Por su parte, Michel Greet (2009) menciona la creación en 1890 de la Oficina Comercial de Repúblicas Americanas, que más adelante sería denominada Unión Panamericana.

Para Anthony D. Smith la identidad nacional “tiene una capacidad polifacética” (1997, p.14) y está interrelacionada con el concepto de nación² a partir de elementos cohesionadores en lo étnico, territorial, político, económico y cultural. En particular, el componente cultural cobra protagonismo con el campo del arte (Smith, 1997, p. 83), cuyas expresiones permiten reconstruir, muchas veces mediante remembranzas, aquellas formas y símbolos adecuados que alimentan el espíritu nacionalista. Este constructo se torna tangible con acciones de modelación, adaptación y transformación (Benedict, 1993, p. 200) que son ejecutadas por los círculos intelectuales de una comunidad. Tales operaciones realizadas por artistas, historiadores, arqueólogos o literatos, se establecen en conceptos y discursos transferidos “con las imágenes, los mitos y los símbolos convenientes” (Smith, 1997, p. 85).

Desde esta aproximación teórica, se estudia el proyecto co-autoral *Las Bellas Artes en la Instrucción Pública de América*, como un discurso conveniente para la definición de las funciones del arte y la educación para el Ecuador como el resto de países americanos. El proyecto corresponde a un escrito de Pedro Pablo Traversari, Sixto María Durán y José Gabriel Navarro, quienes en 1915 ocuparon los siguientes y respectivos cargos: Director General de Bellas Artes, Director del Conservatorio de Música, y Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Traversari, Navarro y Durán, 1985). Este texto, publicado en la Revista de la Sociedad Jurídico Literaria el 10 de noviembre de 1915, sirvió para la difusión de ideas en torno a la educación artística entre la élite intelectual de Quito, así como una propuesta de rúbrica ecuatoriana

² Se lee este concepto desde la propuesta de Benedict Anderson, quien mira a la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (1993, p. 23). Por lo que es necesario pensar a la nación como la imagen de un territorio geográfico y social construida en la mente de una comunidad, cuyos significados están sujetos tanto a permanencias como cambios en un periodo dado.

para conocimiento y posible consenso y aplicación por parte de los países del continente americano convocados al Segundo Congreso Científico Panamericano. Por un lado, el modelo de educación artística expuesto en el documento permite inferir una tendencia ideológica sobre el arte, en formas y símbolos, y su uso como instrumento cultural para la construcción de una *identidad nacional*, que en este caso operó con dualidad: ecuatoriana y americana. Por otro, sirve para situar la propuesta de sus autores, en específico de Navarro, dentro de un proyecto compartido por varios países americanos que reconocían la importancia de la educación artística, la definición de una identidad común vernácula y la consiguiente perfección de las bellas artes, como elementos culturales imprescindibles para el constructo identitario.

Glen Levin Swiggett (comunicación personal, 7 de diciembre, 1915)³, como Subsecretario General de la Unión Panamericana, dio cuenta de la aceptación de José Gabriel Navarro para preparar un estudio sobre el arte en América a presentarse en el Segundo Congreso Científico Panamericano.⁴ Acontecimiento cuyo ánimo propuso celebrar el desarrollo de las ciencias entre las naciones americanas⁵, entre el 27 de diciembre de 1915 y el 8 de enero de 1916, con Estados Unidos como país anfitrión.⁶ De acuerdo con el Acta Final, el Segundo Congreso se constituyó como un

³ Correspondencia que se custodia en el Fondo José Gabriel Navarro.

⁴ Concurrieron las delegaciones de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos (país anfitrión), Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay, Venezuela (PASC, 1916).

⁵ En 1916, el Presidente Leonidas Plaza informó al Congreso Nacional sobre la participación del Ecuador en el encuentro panamericano. El Ministerio de Instrucción Pública estuvo a cargo de la organización del Comité Cooperativo, del cual eran miembros Navarro, Durán y Traversari.

encuentro para enriquecer el conocimiento de los *asuntos americanos* (Pan-American Scientific Congress [PASC], 1916), desde el marco ideológico positivista entre ciencia y progreso. De manera específica, en este documento se hizo referencia a la cultura como patrimonio (PASC, 1916, p. 16). Lo que permite entender que la cultura fue significada desde el valor de la filiación y herencia colectiva, así como espacio fértil para construcción de identidad nacional. Fue en este encuentro internacional que el referido grupo de intelectuales⁷ presentó una propuesta ideológica y programática de las artes para la instrucción pública americana. Junto con este documento, Traversari también expuso el 30 de diciembre de 1915 su trabajo *La arqueología americana* en la civilización moderna (PASC, 1916).⁸

El Congreso se organizó en nueve secciones⁹ y sus respectivas subsecciones. Desde la noción de cultura compartida se entiende la construcción de propuestas cohesionadoras en varios ámbitos. La sección IV de Instrucción compendió una serie de observaciones en torno a la uniformidad de materias en los

⁶ El antecedente directo fue el Cuarto Congreso Científico Latinoamericano, celebrado en Santiago de Chile en diciembre de 1908 y enero de 1909, al que se denominó como Primer Congreso Científico Panamericano por la convocatoria realizada a las naciones americanas, incluido Estados Unidos (International Union of American Republics [IUAR], 1908). Con el ánimo de cooperación para la resolución de varios problemas desde la aplicación del pensamiento científico, se avizoraron consecuencias más profundas ligadas a intereses de Estados Unidos para el comercio, las inversiones de capital y su presencia en el Canal de Panamá.

⁷ En 1916, el Presidente Leonidas Plaza informó al Congreso Nacional sobre la participación del Ecuador en el encuentro panamericano. El Ministerio de Instrucción Pública estuvo a cargo de la organización del Comité Cooperativo, del cual eran miembros Navarro, Durán y Traversari.

⁸ La difusión de ambos textos estuvo garantizada por su publicación en 1917 por la Imprenta del Gobierno de Estados Unidos.

distintos niveles de educación, la necesidad de intercambio de profesores y alumnos, la formación de un criterio panamericano, y el perfeccionamiento de maestros en materias de orden industrial, productivo y técnico. Con relación a la sección I de Arqueología cabe entender un grado de correlación¹⁰ con la Instrucción y los temas que abordó: estudios de arqueología y etnología con énfasis en artes de ornato e historia americana precolombina, y la conformación de espacios para la investigación como museos y colecciones antropológicas.

J. Alberto Navas¹¹ argumenta que el concepto de panamericanismo debe comprenderse a partir de la Primera Conferencia de Washington de 1889, como una "regulación armoniosa, respetuosa y mutuamente benéfica de cada uno de los estados" (2008, p. 123). Para Norberto Ferreras el panamericanismo debe pensarse como un "espacio fértil" y "práctica política" (2013, pp. 159-161) surgidos para el diálogo y el intercambio entre las naciones americanas, como escenario de negociación y de oposición a las condiciones establecidas desde Estados Unidos y sustentado en elementos regionales compartidos: historia y geografía común, e ideas concurrentes sobre república y democracia.

⁹ Antropología; Astronomía Meteorología y Sismología; Conservación de las fuentes naturales de riqueza, Agricultura, Irrigación y Selvicultura; Instrucción; Ingeniería; Derecho Internacional, Derecho Público y Jurisprudencia; Minería, Metalurgia, Geología Económica y Química Aplicada; Salubridad Pública y Ciencia Médica; Transporte, Comercio, Hacienda Pública e Impuestos (PASC, 1916).

¹⁰ Pérez (1995) dedica un análisis a la estrecha relación que establecieron los intelectuales ecuatorianos de inicios del siglo XX, como Federico González Suárez y Jacinto Jijón y Caamaño, entre arqueología, nacionalismo e identidad.

¹¹En su obra realiza un análisis pormenorizado de las relaciones político-diplomáticas entre las naciones americanas a raíz de los procesos de independencia de Estados Unidos y el resto de países americanos, para entender, desde un orden político y geográfico el concepto de panamericanismo y americanismo.

Desde un planteamiento ideológico-artístico, se toma el análisis propuesto por Belnap, a propósito de su estudio realizado a la obra de Diego Rivera para el ballet H.P.¹² en Filadelfia. Para este autor, en el contexto del panamericanismo, Estados Unidos es visto como una nación industrialmente avanzada, lo cual la sitúa en un lugar de poder sobre un sur latino y femenino, en un juego de tensiones en el que el primero tiene la capacidad de apelar a una autoridad patriarcal sobre el segundo (2006). Así mismo, para Michele Greet (2009), es a partir de 1898 que Estados Unidos asumió el rol de potencia colonizadora con dominio en lo militar, económico y cultural. Por lo que el factor identitario de las naciones al sur del Río Grande, se determinó en la agenda ideológica de intelectuales americanos como un asunto relevante a ser posicionado en el escenario internacional. Fue a través de la noción del concepto de autenticidad –con las subsiguientes estrategias desde la educación y el arte- lo que permitió marcar ese necesario renacimiento -que también lo percibe Belnap- de las culturas indígenas, así como el ejercicio de compartir una *identidad colectiva* pero diferenciada de la anglosajona americana. Desde esta perspectiva, Greet expone el proyecto intelectual de la creación de "identidades autónomas nacionales y pan-latinoamericanas" (pp. 10-12) de raza y cultura comunes. Sobre este aspecto, es necesario subrayar que una de las formas de autenticidad que busca el carácter nacional se posiciona en el interés por utilizar el pasado vernáculo como modelo cultural (Smith, 1997, p. 82).

A partir de estas proposiciones, se entiende un *panamericanismo* como escenario de prácticas políticas para una posible cooperación y asociación transnacional, donde el eje cultural fue visto como un elemento diferenciador y a

¹² Acuarelas realizadas por Diego Rivera para los escenarios y vestuarios del ballet sinfónico H.P. (*Horse-Power* o Caballo de vapor) del compositor mexicano Carlos Chávez. La obra se estrenó en 1932, en Filadelfia (Belnap, 2006).

la vez cohesionador. El cual se sustentó principalmente en el restablecimiento del pasado, formas y símbolos precolombinos, en el reconocimiento de las tradiciones etnológicas y de la naturaleza americana y la formación de ciudadanos que salvaguarden las características de lo *nacional-americano*.

De periodo temprano, en 1906 desde Roma, Pedro Traversari escribió a Navarro con carga emotiva sobre su mirada al futuro artístico ecuatoriano y con un tono de angustia por un posible decaimiento de la esencia o espíritu del arte local: "...ese grupo de jóvenes que a mi juicio lo encabeza Ud., nombraré de un modo especial á Chiriboga, Mena, Alvarez, Vallejo y Veloz que unidos á otros serán los que con verdadero patriotismo sostendrán glorioso el nombre del arte ecuatoriano" (comunicación personal, 15 de enero de 1906)¹³. Años más tarde, en carta firmada por Manuel M. Rueda, se cuenta con un comentario aún más evidente sobre la realización de una manifestación artística nacional, al reflexionar sobre la relación cada vez más consciente y autónoma que debe tomar el arte americano sobre el europeo (comunicación personal, 15 de enero de 1913)¹⁴. Compañero de estudios con José Salas, Rueda compartió con Navarro, sus aspiraciones por hacer un arte nacional, con cuidado de evitar los "sentimientos extraños" (comunicación personal, 15 de enero de 1913)¹⁵. La lectura de esta misiva sirve para extrapolar un diálogo donde se hace eco la voz del mentor: Navarro y su intención discursiva para que los artistas en formación tengan plena conciencia de crear un arte con dos características esenciales: *americana y nacional*¹⁶.

Un año antes, en 1912, Navarro publicó

en la *Revista de Educación* un artículo sobre la educación estética para los niños. Su supuesto estableció la educación como factor imperativo para la formación de *ciudadanos* cuyo resultado daría frutos de *fidelidad* a la *patria*. Tal educación fue definida como sinónimo de educación moderna, cuya fórmula consistía en la suma de lo bello y del bien moral. Los resultados serían alcanzados a través de la formación artística, el conocimiento de la historia nacional y "de todo lo que hace la unidad del país" (1912, p. 66). Opinión del intelectual ecuatoriano que permite trazar un perfil nacionalista en su pensamiento temprano¹⁷, puesto que su interés final es la búsqueda de la cohesión social para la construcción de una identidad nacional con signos propios. Esta propuesta de formación para la joven población, a través de lenguajes y símbolos del arte y la historia, debe ser entendida como componente de una práctica modeladora y productora tanto de emblemas e imágenes culturales, como de sujetos.

Así mismo, en el marco del Segundo Congreso, es valedero advertir el carácter y propósito de la propuesta articulada por los tres intelectuales ecuatorianos en torno a la enseñanza de las artes. El documento deja entrever, por un lado, la existencia de una conciencia de la élite intelectual sobre la necesidad de construir una identidad propia con un arte distintivo local pero con rasgos comunes compartidos entre los países americanos y claramente diferenciado del europeo. Por otro, la necesidad de mantener y fortale-

¹³ Correspondencia custodiada en el Fondo José Gabriel Navarro.

¹⁴ Correspondencia custodiada en el Fondo José Gabriel Navarro.

¹⁵ Correspondencia custodiada en el Fondo José Gabriel Navarro.

¹⁶ Códigos que Trinidad Pérez (2010) indaga sobre el arte ecuatoriano de inicios del siglo XX. Estos códigos visuales finalmente apuntalan un discurso moderno para la definición y devenir institucional de las bellas artes en Ecuador.

¹⁷ El término temprano se aplica en relación con la totalidad de obras que el ecuatoriano produjo y publicó desde su presencia en la Escuela de Bellas Artes hacia 1907 hasta poco antes de su muerte en 1965. Véase la recopilación bibliográfica (Vega, 1991) que se anexa en su libro sobre la pintura en el Ecuador.

cer tal empeño a través de la puesta en marcha de un proyecto centrado tanto en la formación educativa como en la construcción de un sistema sólido de archivos, biblioteca, colecciones y exposiciones de arte a nivel continental. Es así que la fórmula ideológica planteada por los autores refleja el componente programático a través del sistema institucional, como columna vertebral que sostiene y a la vez permite adquirir visibilidad a lo identitario compuesto principalmente por el rasgo y símbolo precolombino:

Ya por desaparecido el decantado peligro de la doctrina Monroe, toda ella se reduce al ideal de una Doctrina Panamericana, con una misma ley de solidaridad que educa e instruye a sus pueblos, conduciéndoles por un mismo camino a lo práctico con lo bueno y lo bello... el Arte, a su vez es un patrimonio humano y una fuerza poderosa de civilización y mejoramiento colectivo de las razas que debe cultivarse con especial empeño... Ellos [los gobiernos] han mandado y siguen mandando por centenares, estudiantes a Roma y París, a España y Bélgica, para que vengan, ¿qué? artistas romanos o parisienses, españoles o belgas a difundir y propagar el arte europeo. ¡He aquí, pues el arte americano condenado a perpetua esclavitud! Es necesario reaccionar contra ella y proclamar de manera efectiva este axioma. "El Arte en América debe ser americano". (Traversari, et al., 1987, pp. 324-328)

De similar tono discursivo, en el segundo documento Traversari (1917) sostuvo que las múltiples fuentes para la pintura y la escultura yacen en las formas y expresiones indígenas y en la naturaleza autóctona americana, para la arquitectura el recurso se encuentra en los monumentos principalmente incaicos, la inclusión de las modulaciones incaicas sirven para la formación de un género musical único, y la dramatización de la historia de los primeros pueblos es argumento para el teatro.

Estas propuestas deben situarse en contexto con otras aportaciones de la élite intelectual

¹⁸ Un entramado mayor de figuras latinoamericanas del primer tercio del siglo XX: José Enrique Rodó, Ricardo Rojas, Manuel Ugarte, José Carlos Mariátegui, José de la Riva-Agüero, entre otros.

latinoamericana¹⁸. Para Rodrigo Gutiérrez (2009), la conjugación ideológica y pragmática entre arte precolombino, artes populares y art-decó regional, junto con la formación educativa y creación artística, fueron denominador común de las manifestaciones artísticas en los países latinoamericanos de inicios del siglo XX¹⁹. Manuel Gamio, antropólogo y arqueólogo mexicano, quien también asistió a la cita continental como presidente de la delegación mexicana (PASC, 1916), publicó en 1916 *Forjando Patria*. Gutiérrez (2009) destaca en Gamio el pensamiento de un arte nacional anclado en un complejo tejido entre lo indígena y lo europeo. En su publicación, Gamio identificó a una obra nacional *artística de continuación*, aquella en la que "la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte... existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo... esta tarea... se inicia ya en instituciones oficiales y particulares" (1916, p. 67). Esta apelación de raíz local, también se hizo presente con el artista uruguayo Pedro Figari, quien a principios de 1917 "publicó, por encargo del gobierno uruguayo, el Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial, titulando uno de sus capítulos "Debe aprovecharse de la virginidad americana como de un tesoro". (Gutiérrez, 2009, p. 10).

El espíritu del documento colectivo expuso la necesidad de una educación en artes desde la infancia, como claro aporte de Navarro a partir de su escrito de 1912. Sin embargo, el proyecto presentado se enfocó en la educación superior con menores acotaciones para los niveles inferiores. Se propuso como acciones principales la fundación de un gran centro superior y colectivo americano denominado Instituto Artístico Panamericano

¹⁹ Países como México, Argentina, Perú, Chile, Uruguay. En tal sentido, las diferentes formas e interpretaciones de lo que se entendía como recuperación del pasado prehispánico se pueden encontrar en numerosas aproximaciones de corte literario y artístico desde la segunda mitad del siglo XIX (Gutiérrez, 2009).

(con funcionamiento en Estados Unidos). Así mismo, el establecimiento de clases especiales de arte local o nacional de corte histórico y práctico donde los temas de estudio reflejasen los denominados motivos nacionales e indígenas, junto con la incorporación y empleo de textos de enseñanza de autores nacionales y americanos. Además, la supresión de becas para estudiar en Europa y fomentar el intercambio de docentes y estudiantes entre países americanos. La celebración de exposiciones y concursos de arte americano y el intercambio de obras artísticas y teatrales. Todo esto cobijado por una Legislación General Americana de Bellas Artes, cuya conformación se debió realizar en el Primer Congreso Artístico Panamericano para septiembre de 1917 (Traversari, et al., 1987).

No existe mención explícita al documento ecuatoriano en las recomendaciones del Acta Final del Segundo Congreso, pero sí acuerdos generales para la instrucción pública en todos los niveles y ramas del conocimiento que permiten interpretar una correlación con la propuesta co-autoral. Se enfatizó el intercambio de profesores y estudiantes para realizar visitas de instrucción entre países y dar tratamiento a problemas pedagógicos y compartir propósitos y objetivos institucionales, pues a los alumnos sujetos de intercambios se los vio como potenciales miembros ilustrados de una comunidad intelectual regional. A nivel de temas de estudio, en la sección de Instrucción se hizo hincapié en la enseñanza desde el nivel primario para todas las naciones de los hechos y héroes de las independencias americanas y otros episodios políticos. Para el pasado precolombino y el presente indígena se lo hizo en términos de lo que denominaron como “problemas de la estética (bellas artes y ornato)” (PASC, 1916, p. 54).

Las fórmulas y estrategias por una identidad nacional jugaron entre la singularidad de cada nación y el espíritu de hermandad que imprimió el sentido panamericano. Éstas tuvieron una fuerte carga utópica y un juicio homogeneizante, que para el caso ecuatoriano revelaron las siguientes complejidades. La

dependencia de la academia y arte europeos no se eliminó, al contrario, permaneció de manera fluctuante, ya sea por la contratación de personal docente o el envío de becarios a Europa. Si bien en 1915 se contó “con cinco profesores nacionales” (Salgado y Corbalán, 2012, p. 55) y Camilo Egas ganó el concurso para “profesor interino de la Escuela de Bellas Artes” en 1917 (Pérez, 1995, p. 159), el contingente docente local no fue suficiente o permanente. Según Manuel María Sánchez, Ministro de Instrucción Pública, entre 1914 y 1915 llegaron docentes del exterior (Salgado et al., 2012), y en 1921, Pedro Váscquez, del Ministerio de Instrucción Pública, autorizó contratar un profesor en Europa para Decoración de Figura, por solicitud de Navarro, como Director de la Escuela (comunicación personal, 31 de enero, 1921)²⁰. A pesar de que Harold Putnam Browne era de origen norteamericano, su escuela era francesa, la Academia Julian de Paris (Navarro, 1985).

Con respecto a los alumnos, Manuel Rueda, becado en Roma, comunicó sobre otros estudiantes ecuatorianos becados²¹ en esa ciudad y su dedicación en el aprendizaje artístico; cinco que estudiaron en una academia inglesa, y los restantes con otros profesores (comunicación personal, 15 de enero, 1913)²². En los documentos epistolares, Manuel Rueda y Luis Veloz se dejan ver como una suerte de delegados de Navarro para conseguir contactos para la contratación de docentes y para contar con reglamentos de instituciones italianas para la instrucción artística que sirvan para una com-

²⁰ Correspondencia Fondo José Gabriel Navarro.

²¹ En el capítulo que Navarro destinó al arte ecuatoriano contemporáneo en su obra de 1945, *Artes plásticas ecuatorianas*, menciona sobre los becados en Roma: Camilo Egas, José A. Moscoso, Víctor Mideros, Antonio Salgado, Nicolás Delgado, Luis Veloz (1985).

²² Correspondencia custodiada en el Fondo José Gabriel Navarro.

paración con lo aplicado en Quito. Los roles y actividades de los estudiantes becados durante el periodo de dirección de Navarro, presentan un panorama más complejo sobre la política y gestión de este intelectual con respecto a la actualización programática de la enseñanza artística.²³ Más adelante, Antonio Bellolio expuso a Navarro su interés por estudiar obras renacentistas en Roma (comunicación personal, 1 de diciembre, 1922)²⁴.

Segundo, fueron latentes las intenciones artísticas que permanentemente ajustaron lo precolombino y lo indígena al concepto de bellas artes con la aplicación del factor ornamental como una de las soluciones de adaptación a una categoría estética occidental y europea. Navarro lo hizo manifiesto más adelante en *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador* de 1925 (2007) y lo reiteró en *Artes Plásticas Ecuatorianas* de 1945 (1985). De manera específica, para Navarro la equiparación plausible de la forma artística auténtica *ecuatoriana* la estableció con México y Perú, cunas de los imperios azteca e inca, es decir, adaptó una solución formal de filiación estética continental.

Finalmente, lo identitario americano entró en un necesario diálogo con lo político panamericano. Fue compleja la definición de la cultura americana, pues para el grupo de intelectuales debió existir como singular local pero al mismo tiempo homogénea continental. Según el proyecto, el corazón asociativo debía establecerse en Estados Unidos. En efecto, se buscó una relación diplomática prudente con esta nación para que acoja, con mayor protagonismo que las otras naciones,

²³ Trinidad Pérez aborda con profundidad este capítulo de la Escuela de Bellas y la conformación de lo moderno en el arte (2012). Por su parte, Ana María Fernández (2006) realiza un recorrido epistolar para conocer los contactos que realizó Navarro con artistas e intelectuales españoles para su contratación como profesores dispuestos a viajar a Quito.

²⁴ Correspondencia Fondo José Gabriel Navarro.

los componentes institucionales del programa educativo artístico americano.

El documento de los tres ecuatorianos se fundió en las recomendaciones generales del Segundo Congreso.²⁵ Al final la propuesta se diluyó, pero no por eso debe considerarse como aislada. Es evidencia de un entramado ideológico continental en la construcción de identidades nacionales singulares que buscaron una filiación común en lo cultural. La educación artística, como estrategia modeladora, debe ser vista como instrumento de manejo de una *cultura cultivada y supervisada*²⁶ (Smith, 2000, p. 75). De carácter utópico, tanto el artículo de 1912 como el proyecto de 1915, deben ser leídos como una representación imaginativa de la aplicabilidad del arte y su instrucción para la construcción de nación.

Referencias

Anderson, B. *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica. 2000.

²⁵ En 1929, la Oficina de Cooperación Intelectual (anteriormente Sección de Educación, creada en 1917 a raíz del Segundo Congreso) concretó un enfoque educativo mayor con la inclusión de arte, música, historia, arqueología y literatura. Los postulados presentados en 1915 surgieron como un eco del pasado en los años treinta y cuarenta. De la mano de otros pensadores e impulsores se promovió la creación de un fichero biográfico de académicos, artistas, músicos, o la conformación de una colección de fotografías de obras de artistas latinoamericanos (OEA, 2013). La División de Artes Visuales de la Unión Panamericana alcanzó protagonismo con programas de exposiciones y la conformación del Museo de Arte de las Américas, a mediados de la década de 1940 bajo el mando del cubano José Gómez Sicre, no exento de críticas antiimperialistas en el contexto de la Guerra Fría.

²⁶ Smith hace referencia a la expresión “cultura de jardín” tomada de Ernest Gellner, para referirse a una cultura avanzada que requiere de personal e instituciones especializadas para su cuidado.

Belnap, J. (2006). Diego Rivera's Greater America Pan-American Patronage, Indigenism, and H.P. *Cultural Critique*, (63), 61-98. Recuperado de:
<http://www.jstor.org/stable/4489247>

Ferreras, N. (2013). El Panamericanismo y otras formas de relaciones internacionales en las Américas en las primeras décadas del Siglo XX. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, (15), 155-174. Recuperado de:
<http://revista.anphlac.org.br/>

Fernández, A. M. (2006). Arte y artistas españoles en el Ecuador. *Liño: Revista anual de historia del arte*, (12), 111-125. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2106674>

Gamio, M. (1917). *Forjando Patria*. Recuperado de:
<http://scans.library.utoronto.ca/pdf/5/37/forjandopatriapr00gamiuoft/forjandopatriapr00gamiuoft.pdf>

Greet, M. (2009). *Beyond National Identity. Pictorial indigenism as a modernist strategy in Andean art, 1920-1960*. Pennsylvania, Estados Unidos: Pennsylvania State University Press.

Gutiérrez, R. (2009). La recuperación de la historia americana en el arte. Lo prehispánico en las rutas de la contemporaneidad (1880-1930). Discurso de ingreso como académico correspondiente de la Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires. Recuperado de:
<http://www.ugr.es/~rgutierr/publicaciones2.html>

International Union of American Republics. (1908). *Bulletin of the International Bureau of the American Republics*. v.26 pt.2. Washington: [Govt. Print. Off.]. Recuperado de:
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.35112101655001;view=1up;seq=5>

Navarro, J. G. (1912). La educación estética en las escuelas primarias. *Revista de Educación*, 1(2), 64-66.

_____. (1985). *Artes plásticas ecuatorianas*. Quito, Ecuador.

_____. (2007). *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. Quito, Ecuador: Trama.

Navas, J. A. (2008). Panamericanismo versus Latinoamericanismo: algunos antecedentes durante el siglo XIX hasta el Congreso Anfictiónico de Panamá. En A. Rocha y J. Preciado. (Coordinadores), *Proyectos y estrategias de integración. América Latina y el Caribe en el contexto de América del Norte y Europa* (pp. 95-178). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara. Recuperado de:

https://www.academia.edu/652862/Panamericanismo_vs_Latinoamericanismo. Algunos antecedentes durante el siglo XIX hasta el Congreso anfictiónico de Panam%C3%A1

Organización de Estados Americanos. (s.f.) *La cultura en la Organización de los Estados Americanos. Una retrospectiva (1889-2013)*. Recuperado de:
<http://scm.oas.org/pdfs/2013/CI-DI03965S.pdf>

Pan-American Scientific Congress. (1916). *Acta final y su comentario*. Recuperado de:
<https://archive.org/details/actafinalysucom00unkngoog>

Plaza, L. (1916). *Mensaje del Presidente de la República al Congreso Nacional de 1916*. Quito, Ecuador: Imprenta y Encuadernación Nacionales.

Pérez, T. (1995). La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923). En A. Kennedy. (Ed.). *Artes académicas y populares del Ecuador* (pp. 143-159). Cuenca, Ecuador: Abya-Yala, Fundación Paul Rivet.

_____. (2010). Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa. (1895-1925). En V. Coronel y M. Prieto. (Coordinadoras), *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana* (pp. 23-75). Quito, Ecuador: FLACSO.

_____. (2012). *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*. (Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador) Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10644/3081>

Salgado, M. y Corbalán de Celis, C. (2012). *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión*. Recuperado de: file:///Users/admin/Downloads/corbaln_la%20escuela%20de%20bellas%20artes.pdf

Smith, A. D. (1997). *La identidad nacional*. Madrid, España: Trama Editorial, S.L.

_____. (2000). *Nacionalismo y modernidad*. Madrid, España: Ediciones Istmo, S.A.

Traversari, P. P. (1917). *La Arqueología americana en la civilización moderna*. Recuperado de: <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/320>

Traversari, P. P., Navarro, J. G. y Durán, S. M. (1987). Las Bellas Artes en la Instrucción Pública de América. En E. Ribadeneira. (Compilador). *Teoría del arte en el Ecuador* (pp. 323-335). Quito, Ecuador: Banco Central.

Vega, W. (1991). Bibliografía del Dr. José Gabriel Navarro Enríquez. En J. G. Navarro. *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX* (pp. 246-260). Quito, Ecuador: Dinediciones.

Villasís, C. (1988). *Navarro - el arte de la investigación*. Quito, Ecuador: Editora La Económica.

Agradecimientos

Este artículo se enmarca en las investigaciones realizadas para la exposición “Fondos de Arte José Gabriel Navarro” que fue presentada en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, entre julio y agosto de 2015. Exposición que contó con el aporte del Área de Historia del Arte de la Escuela de Ciencias Históricas de la PUCE. Mi agradecimiento al Director y personal de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit por su generoso apoyo para la investigación en el Fondo José Gabriel Navarro.