

ANTONIO ROMERA EN EL ARTE: SUS REDES AMERICANAS

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

ARRIBADO A CHILE en diciembre de 1939, procedente de Francia, Antonio Rodríguez Romera tardará pocas semanas en hacer pie profesional en Santiago, y dar natural continuidad a las labores que había desarrollado en Europa. Lo haría en el periódico *La Nación*, dirigido por el escritor Carlos Préndez Saldías, a quien se había presentado portando un conjunto de sus caricaturas y escritos. Allí empezaría a publicar primero sus «monos» y más adelante crítica de arte, cine y teatro. Este espacio en la prensa, de interés creciente, le serviría como basamento para ir abriéndose de manera gradual hacia otros frentes, dentro del país y también del extranjero.

El propósito de este capítulo es establecer un primer acercamiento a la presencia de Romera en escenarios artísticos americanos —al margen de Chile— y la creación y consolidación de redes de funcionamiento propio, a través de contactos con críticos e historiadores de arte, editores, revistas, participación en congresos y bienales y publicación de ensayos. Entre estos últimos sin duda sobresaldrá, a lo largo de los años, una sostenida labor para difundir el arte chileno en otros países del continente. Hablamos de «primer acercamiento» a dicha presencia, y como producto mismo de la tarea de investigación en bibliotecas y archivos, porque somos conscientes de que no es posible volcar en un único capítulo todo lo que de sí daría este tema. Por lo tanto, nuestro objetivo es establecer al menos una estructura posible de partida, plausible de ser ampliada, y varias pistas que puedan ser seguidas por quienes deseen profundizar más en las sendas trazadas u en otras, ya que somos de la convicción de que, en este asunto, hay aún documentación pendiente de ser descubierta, a la vez que existe un

amplísimo repertorio de artículos y críticas de arte sobre exposiciones y artistas americanos no chilenos que permitirían efectuar la tarea de sistematizarlo y valorarlo.

Las estrategias de internacionalización de Romera se convirtieron en un complemento de su acción local en Chile y estuvieron dirigidas a posicionarse como referente del arte chileno en el exterior. Especialmente veremos como, casi desde el principio, Buenos Aires va a convertirse en uno de los espacios de acción, sobre todo a partir de que tome contacto con el crítico de arte Romualdo Brughetti, o con el exiliado catalán Joan Merli, que, con la editorial Poseidón y sus nutridas series de libros de arte,¹ consolidará una línea que aún no había sido explotada de manera sistemática en la Argentina. Con ambos mantendrá correspondencia fluida y, en casos, proyectos comunes. Lo hará también con Oscar e Irene Pecora, que encargarán a Romera diferentes artículos sobre arte chileno para el *Anuario Plástica* y con uno de los críticos de avanzada, Jorge Romero Brest. Además de Merli, establecerá lazos con otros españoles refugiados y radicados en Argentina, tema que será tratado en otro de los capítulos de este libro. Dentro del ámbito rioplatense, los vínculos con críticos y artistas activos en Montevideo, como José Pedro Argul o Hans Platschek, entre otros, serán también objeto de nuestro estudio.

En Chile, la amistad trazada con el pintor Mario Carreño le abrirá otras puertas «latinoamericanas» desde principios de los años 40, que le conectará con Cuba, de cuya producción y actualidad artística estará bastante al tanto a través de la recepción periódica de libros y catálogos, y que le permitirá establecer contacto con otro cubano, José Gómez Sicre, y a través de él, con instituciones estadounidenses en las que operaba. En esos años habrá otras conexiones continentales de las que daremos oportuna cuenta.

Será realmente desde finales de los años 50 cuando las actuaciones de Romera a nivel continental se ensancharán y harán más visibles, en vinculación a la OEA (Organización de los Estados Americanos) y a la

1 En ella Romera publicará sus libros sobre Pedro Pablo Rubens (1944), Rembrandt (1946) y Leonardo Da Vinci (1947).

sección de artes visuales de la Unión Panamericana, en donde fue decisiva la presencia del citado Gómez Sicre. En 1959 asistirá al congreso de la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte) en Brasilia, ciudad que se «inaugurará» al año siguiente, evento durante el cual tiende puentes con varios colegas del continente, entre ellos el brasileño Mario Pedrosa, además de visitar por primera vez la Bienal de São Paulo, experiencia que repetirá en años posteriores. En los años 60 se vincula a las Bienales de IKA (Córdoba, Argentina) y cultiva contactos con Estados Unidos. Al país del norte viaja en 1965. Poco después lo hace a México, Cuba, Brasil y Perú para diferentes actividades. Lo veremos también vinculado a alguna de las Bienales de Arte Coltejer que se celebran desde 1968 en Medellín (Colombia). En 1974 escribirá el capítulo «Despertar de una conciencia (1920-1930)» para el libro *América en sus artes*, coordinado por Damían Bayón –discípulo de Romero Brest–, en el cual asume el desafío de dar una visión continental de las artes plásticas en aquellos años, no exclusivamente chilena.

LOS LAZOS CON BUENOS AIRES EN LOS AÑOS 40

Evidentemente, uno de los primeros referentes que Romera tendrá en Buenos Aires será el crítico de arte Romualdo Brughetti. No hemos podido dilucidar lugar y momento en que se conocieron, aunque creeríamos que fue en Buenos Aires durante 1940. Lo cierto es que ambos mantuvieron vínculos estrechos a partir de entonces, y buena prueba de ello es la presencia de varios libros de Brughetti en la biblioteca de Romera, que conserva el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, con dedicatorias manuscritas en su mayor parte. Lo mismo ocurriría con respecto a otros críticos de arte argentinos, como Julio E. Payró, Julio Rinaldini y especialmente Jorge Romero Brest. Con respecto a este último, a quien Romera conoció en Santiago a finales de 1942 durante el viaje de aquel para impartir un curso de verano en la Universidad Central de Chile titulado «Para una comprensión de las Artes Contemporáneas», hemos publicado recientemente un extenso y

documentado artículo,² por lo que no nos extenderemos mayormente aquí sobre ese asunto. En el mismo abordamos, entre otros aspectos, las reflexiones de Romero Brest sobre la tarea de Romera como caricaturista o comentarios y reseñas mutuos al hilo de libros que fueron publicando entre los años 40 y 50.

El creciente influjo de las columnas sobre arte de Romera en *La Nación* de Santiago y la amistad establecida entre ambos, propiciará que Brughetti le proponga colaborar como redactor de la sección chilena del *Anuario* que la editorial de arte Plástica había comenzado a publicar en Buenos Aires en 1939, y al cual estarán vinculados los nombres más conspicuos de la crítica de arte en Argentina. Este emprendimiento tenía como propósito aportar información muy completa y detallada sobre exposiciones de arte, instituciones, artistas, conferencias y otros eventos que se habían llevado a cabo durante el año, primero de Argentina y luego de otros países (Uruguay, Chile y Bolivia, a través, respectivamente, de José Pedro Argul, Romera y Gil Coimbra), además de ofrecer de manera paulatina análisis específicos y generales sobre todo ello, acompañando, como era habitual en los proyectos de Plástica, de estupidas reproducciones de obras de arte.

Oscar Pecora e Irene Barranco, su esposa, fueron los creadores e impulsores del proyecto Plástica, que incluyó la publicación de la revista (diez números, entre 1935 y 1936) y los anuarios (1939-1948)³ homónimos, y que culminaría en la creación de la Galería Plástica, que funcionaría entre 1950 y 1976.⁴ Colaborador en la dirección de

2 Gutiérrez Viñuales, Rodrigo; Zamorano Pérez, Pedro. «Romera y Romero (Brest). La construcción de un espacio de comunicación artística entre Chile y Argentina (1942-1964)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 51, Granada, 2020, pp. 187-211.

3 Ver: Suárez Guerrini, Florencia. «Con unas letras de molde y unos grabados. Imágenes artísticas y estrategias editoriales en el *Anuario Plástica* (1939-1948)», *Separata*, 2ª época, año XVIII, N° 18, Rosario, septiembre de 2020, pp. 131-156.

4 Keisman, Jacinta y Murad, Diana. *Apasionados por el arte. La galería Plástica de Oscar e Irene Pecora, 1950-1967*. Buenos Aires: Lázara Grupo Editor, 2014.

los anuarios fue Ulises Barranco, quien a finales de 1941 le escribía a Romera diciéndole:

«Nuestro amigo Romualdo Brughetti nos ha puesto en conocimiento de su buena disposición y voluntad para colaborar en el Anuario de Arte Plástica, referido su trabajo al movimiento artístico-plástico chileno. Apreciamos sinceramente su ofrecimiento, sentimiento que acrecienta el tiempo que hace que estábamos en busca de una persona que quisiera tomar a su cargo la sección chilena de nuestra publicación».⁵

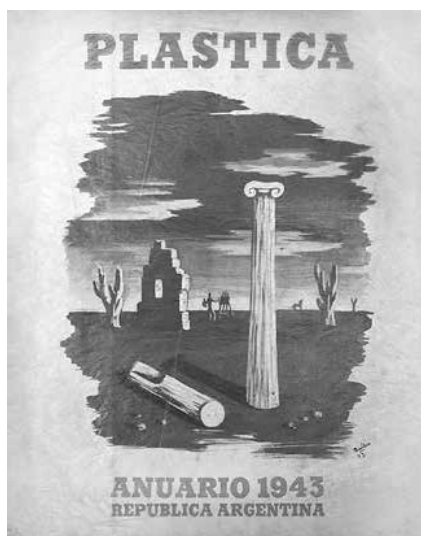
Las colaboraciones de Romera se iniciarían en 1943, tras solicitarle Barranco y Pecora:

«un artículo de 24.000 letras, es decir, unas 500 líneas similares a la de esta carta; el escrito, acompañado por 6 fotografías de los trabajos que estime Ud. de mérito, todas ellas serán publicadas; ahora bien, si desea enviar mayor cantidad de reproducciones puede hacerlo, por nuestra parte, si vemos posibilidad de incluirlas, lo haremos...».⁶

No vamos a analizar aquí las seis crónicas sobre arte chileno que Romera publicó en el *Anuario Plástica* entre 1943 y 1948, pero sí señalar algunas características. Las mismas llevaron por título, en sus dos primeras ediciones, «Desenvolvimiento de las artes figurativas chilenas», el cual sería reemplazado en 1945 por el de «Panorama de las artes plásticas chilenas», y finalmente «Panorama de la plástica chilena» (1946 a 1948). Seguramente, el señalado abandono del término «artes figurativas» obedeció al tratamiento de obras como *Le buisson ardent*, óleo abstracto de Luis Vargas Rosas, reproducido en el *Anuario* del año 45.

5 «Carta de Ulises Barranco a Antonio R. Romera, Buenos Aires, 13 de noviembre de 1941». Archivo Antonio Romera, Colección privada.

6 «Carta de Ulises Barranco y Oscar C. Pecora a Antonio R. Romera, Buenos Aires, 25 de junio de 1943». Archivo Antonio Romera, Colección privada.



Horacio Butler. Cubierta para *Plástica. Anuario 1943*. Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1944. En el mismo se incluye la primera colaboración de Antonio R. Romera con la publicación. Colección MLR, Granada.

Por lo general, en las primeras notas se presentaba un ámbito plástico chileno de «extensas y febriles» actividades en lo cuantitativo, pero más bien chato en lo cualitativo, lo que podríamos sintetizar en algunas frases de Romera al respecto: «Se nota... una especie de estancamiento... las aguas estéticas de Chile se han remansado» (1943); o «gran parte de las exposiciones celebradas han transcurrido sin pena ni gloria y sin dejar ningún recuerdo ni estímulo en los amantes del arte» (1944).

En los años siguientes comienza Romera, de forma muy sutil, a señalar avances, sobre todo en lo que atañe a los aportes de artistas jóvenes (y no tanto) en los salones oficiales y en otras muestras, y un viraje más decidido a la «modernidad»; aparecen entonces con profusión los nombres de creadores como Ximena Cristi, Matilde Pérez, Tomás Roesner, Ramón Vergara Grez, Mireya Lafuente, Marta Colvin o el mismo Camilo Mori. No obstante, seguirá manteniendo, en el análisis global de la producción chilena, un marcado escepticismo y la convicción en cuanto a la ausencia de una «élite que sepa de arte»

(1947): «El lado amargo de estas exposiciones es... la escasa calidad artística que en general se ha visto en ellas» (1947).

En su última entrega, la de 1948, Romera optará por un tono menos negativo que en años anteriores, centrándose en la obra y las exposiciones de una serie de artistas a las que consideraba dentro de «lo más notable» del año. Así, circulan por esas páginas las referencias a Ana Cortés, Roberto Márquez, Israel Roa, Susana Guevara, Luis Toterolo, Sergio Montecino, Andrés Racz, Mario Carreño y el fotógrafo Antonio Quintana, entre otros. De varios de ellos se incluyen reproducciones, en lo que resulta el repertorio de imágenes más moderno de cuantos había publicado en el *Anuario* con respecto a Chile, sobresaliendo las obras de Carreño y Racz, pero también de Edmundo Campos o hasta un tejido de Elena Fuente. En lo que respecta a las ilustraciones, no se tuvieron en cuenta las limitaciones originales impuestas en cuanto al número, ya que normalmente se sobrepasaron las seis indicadas; el artista que más veces apareció reproducido fue Francisco Otta.

OTROS ESCENARIOS LATINOAMERICANOS, HASTA FINALES DE LOS 50

Si bien advertimos, en los párrafos precedentes, la continuada presencia de Antonio Romera en diferentes frentes del ámbito artístico de Buenos Aires y los lazos establecidos con diferentes protagonistas del mismo, el repaso a sus archivos testimonia operaciones similares en otras direcciones, ya desde poco después de su arribo a Chile y el inicio de sus tareas como crítico de arte de *La Nación*.

Una de las cartas halladas entre sus papeles la firma el mexicano David Alfaro Siqueiros a finales de mayo de 1942, dos meses después de inaugurada la Escuela México en Chillán, invitándole a la conferencia que daría en Santiago pocos días después:

«Aunque no tengo el gusto de conocerle más que a través de sus artículos sobre mi obra de Chillán, me permito invitarlo de la manera más atenta

a la conferencia que daré el próximo domingo 31, de acuerdo con los puntos que informa la circular-guion adjunta».⁷

No tenemos referencias acerca del muy posible encuentro de ambos, ni fuentes posteriores que atestigüen una continuidad en el contacto. Tampoco hemos hallado en el archivo de Romera excesiva documentación de relevancia vinculada a artistas o instituciones mexicanas que nos permitan armar una estructura de análisis de interés. Esto al margen de la presencia en su biblioteca de libros sobre artistas como Siqueiros, Orozco y Rivera, u obras como *Peregrinación por el arte de México* (1951) de Manuel Maples Arce, y algunas publicaciones de Luis Cardoza y Aragón o Margarita Nelken. Y cartas, entre otras, de Jesús Silva Herzog acusando recibo, en 1955, de un artículo sobre arte chileno⁸ que no llegó a publicarse, y de Jorge J. Crespo de la Serna invitándolo, en 1972, a un Congreso Interamericano de Crítica de Arte a realizarse al año siguiente, que tendría como tema «Arte y sociedad-Problemas del Realismo».⁹

Uno de los países sobre cuyo ámbito y producción artística va a estar mejor informado Romera a lo largo de los años será Cuba, por obra y gracia de la amistad que cimentará con Mario Carreño, a partir de su llegada a Chile en 1948 para exponer en la Sala del Pacífico (Ahumada 57, Santiago) —que Romera elogiaría en varias notas—,¹⁰ antesala de la que será una de las publicaciones más notables del artista cubano:

7 «Carta de David Alfaro Siqueiros a Antonio R. Romera, Santiago de Chile, 28 de mayo de 1942». Archivo Antonio Romera, Colección privada.

8 «Carta de Jesús Silva Herzog a Antonio R. Romera, México, 21 de julio de 1955». Archivo Antonio Romera, Colección privada.

9 «Carta de Jorge J. Crespo de la Serna a Antonio R. Romera, México, 9 de octubre de 1972». Archivo Antonio Romera, Colección privada.

10 «Exposición Mario Carreño». *La Nación*, Santiago, 23 de junio de 1948; «Poesía y razón en la pintura de Mario Carreño». *La Nación*, Santiago, 25 de junio de 1948; y «Carreño y su probidad artesanal». *Las Últimas Noticias*, Santiago, 6 de julio de 1948 (este último artículo firmando como Federico Disraeli)

Antillanas,¹¹ editada en marzo 1949 para iniciar la serie Cuadernos del Pacífico¹² y que incluyó un estudio preliminar a cargo de Romera. Dicho ensayo glosaba la trayectoria de Carreño desde sus inicios en La Habana, sus años en Europa y Estados Unidos, su retorno a Cuba hasta llegar al viaje a Chile, en parte por insistencia de su amigo Pablo Neruda, a quien había conocido en Madrid en 1934. Para su texto, Romera se valió de estudios precedentes como los de Manuel Altolaguirre¹³ y José Gómez Sicre,¹⁴ que constaban en su biblioteca. El mismo estaba ilustrado con dibujos «históricos» de Carreño, pero el ensayo literario-plástico («Antillanas») incluiría nuevas composiciones. Romera escribiría:

«Este volumen titulado *Antillanas* es una visión dúplice de la tierra nativa. Visión espiritual en el dual contrapunto literario y pictórico. Carreño ha querido fijar sentimental y plásticamente la esencia de ese rincón. Ha trazado unos dibujos. Las líneas escuetas, sensitivas, limpias de retórica y de anécdota, son la síntesis de la impresión refugiada en lo más hondo del espíritu».¹⁵

En la monografía se indicaba un largo repertorio de colecciones públicas y privadas que poseían obras de Carreño, señalándose, para el caso chileno, las de Abelardo Silva y Sergio Larraín. A ellas se sumaría la

11 Dotada de un claro guiño de bibliofilia, al establecer que 100 ejemplares de cada una de las tiradas irían con una lámina coloreada a mano por el artista. Carreño incorporará una serigrafía a color, la cual ha hecho creer, equivocadamente, a bibliotecarios y librerías, que están ante un ejemplar de los «especiales».

12 Las siguientes entregas serían la monografía de *Camilo Mori* a cargo de Romera (septiembre de 1949), y *Poemas de las madres*, de Gabriela Mistral, ilustrado por André Racz, que incluía un estudio crítico de Romera (junio de 1950).

13 Altolaguirre, Manuel. *Mario Carreño*. La Habana: La Verónica, 1942.

14 Gómez Sicre, José. *Carreño. Cuadernos de Plástica Cubana* N° 1. La Habana: Ediciones «Galería del Prado», 1943; *Carreño*. Washington: Pan American Union, 1947.

15 Romera, Antonio. «Mario Carreño». En: Carreño, Mario. *Antillanas*. Santiago de Chile: Cuadernos del Pacífico, 1949, p. XXII.



Mario Carreño. *El abrazo*, 1948. Tinta y gouache sobre papel.
Colección Adela Tarragó.

de Germán Vergara D., y la propia de Antonio Romera, a quien Carreño regalaría uno de sus dibujos, que aún se conservan en poder de sus herederos. Asimismo, en su biblioteca (hoy en el MNBA), se conserva el que podríamos referir como el ejemplar N° 0 de *Antillanas*, dedicado justamente por Carreño a Romera, uno de los 100 coloreados a mano por el cubano, y con una dedicatoria manuscrita: «Para Antonio Romera, que se pasea por el paisaje antillano y universal de mi pintura con su profundo y claro concepto estético del arte de hoy y de siempre».

Coincidiendo con la publicación de *Antillanas* se llevará a cabo una nueva muestra en la Sala del Pacífico, esta vez compuesta por gouaches, tintas y dibujos.¹⁶ Algunos de ellos, más óleos y pasteles, conformarán una nueva muestra, esta vez en la Galería Samos (Av. Santa Fe 784,

¹⁶ Prácticamente coincidiendo con esta, se llevará a cabo en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile otra exposición «latinoamericanista»: *Artistas de Guatemala* (25 de abril al 14 de mayo de 1949). Un ejemplar del catálogo se halla en la biblioteca de Romera, quien publicará el artículo «Juicios extranjeros. Artistas de Guatemala presentados en Chile». *Impar*, Vol. XXVIII, N° 9314, Santiago de Chile, 1949, p. 3.



Mario Carreño. *Antillanas*. Página coloreada a mano por el artista. Ejemplar especial dedicado a Antonio R. Romera. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.

Buenos Aires), prologada por Julio E. Payró,¹⁷ para acompañar la venta de *Antillanas* en la capital argentina, distribución que quedó a cargo de Joan Merli.¹⁸ Con motivo de dichos eventos, Romera viajará a la capital argentina, lo que aprovechará para encontrarse con varios artistas y críticos de arte, entre ellos con su compatriota Guillermo de Torre, quien le entregará y dedicará una de sus más raras monografías, *Itinerario de la nueva pintura española* (Montevideo, 1931).¹⁹

17 Viajará a Santiago a principios de 1950, donde coincidiría nuevamente con Romera. Cfr. «Carta de Julio E. Payró a Antonio R. Romera, Buenos Aires, 23 de febrero de 1950». Archivo Antonio Romera, Colección privada.

18 Merli había estado en mayo de 1949 en Santiago de Chile, donde, además de interiorizarse en la obra de Carreño, fue recibido por Romera. En esa oportunidad, le regaló y dedicó un ejemplar de su reciente monografía sobre Picasso (1948; ejemplar en manos de sus herederos), y por contrapartida, Romera le dedicó un ejemplar de *Antillanas* (que consta en nuestra colección particular). Romera, asimismo, le realizó y publicó una entrevista en la que hablaba acerca del libro de arte.

19 Ejemplar que se halla en el Archivo Antonio Romera, Museo Nacional de Bellas Artes, con esta dedicatoria: «Para Antonio Romera y para satisfacer su curiosidad de

La amistad cimentada con Carreño, desde el punto de vista de la información, redundará en el incremento del apartado cubano de la biblioteca de Romera a partir de ese primer encuentro de finales de los años 40. En los años sucesivos se integrarán publicaciones –hoy bastante difíciles de hallar– como catálogos de Rolando López Dirube y del propio Carreño –entre ellas un ejemplar del catálogo prologado por él, *Pintura de hoy. Vanguardia de la Escuela de París*, muestra de pintura abstracta celebrada en La Habana en 1956–, monografías de Gómez Sicre y otras provenientes de la Unión Panamericana y de la Organización de los Estados Americanos, el libro *Factores estilísticos de la escultura cubana contemporánea* (1951) de Gladys Lauderman y, casi completa, la revista *Noticias de Arte*, publicada en La Habana entre 1952 y 1953.²⁰

Para Romera, los inicios de la década estarán marcados por la publicación de su primer *tour de force* en el país de acogida, la *Historia de la pintura chilena* (1951), obra plausible de ser comprendida dentro de un contexto historiográfico continental en el cual vieron la luz varias «historias del arte» nacionales que incluían el análisis de lo más contemporáneo. Así, en países vecinos como Argentina, José León Pagano en 1937 y después otros autores como Romualdo Brughetti elaborarían propuestas globalizadoras en cuanto a la pintura y la escultura. Lo propio habían hecho o harían también por entonces, entre varios otros, Justino Fernández en México, Francisco Acquarone y Pietro M. Bardi en Brasil, Gabriel Giraldo Jaramillo en Colombia, José Gabriel Navarro en Ecuador, Loló de la Torriente o Guy Pérez Cisneros en Cuba, Víctor Miguel Díaz en Guatemala, José Nucete Sardi o Enrique Planchart en Venezuela, y José Pedro Argul en Uruguay.

crítico y artista que gusta de llegar a las fuentes... Deseando que este hilillo de agua no le deje con mucha sed. Y que no olvide la fecha. Con un abrazo de Guillermo de Torre».

20 Al respecto, ver: Merino Acosta, Luz. «Noticias de Arte». En: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (Dir.). *Patrimonio y modernidad en Latinoamérica. Revistas de arte y arquitectura (1940-1960)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2017, pp. 56-69.

Justamente con este último país comenzará a edificar algunos vínculos sólidos, pudiendo remarcar especialmente los establecidos con el citado Argul, crítico e historiador de arte –encargado además de los análisis sobre arte uruguayo publicados en los *Anuarios Plástica* de Buenos Aires–, con Carlos Páez Vilaró²¹ y con el artista de origen alemán, aunque radicado en Montevideo, Hans Platschek, uno de los pioneros de la abstracción en Uruguay a raíz de la exposición de sus obras en 1950,²² elogiada por Julio E. Payró.²³ Tras la misma se puso en contacto con Antonio Romera, con la finalidad de concretar una muestra en Santiago, la cual cristalizaría en 1951.

Las cartas de Platschek que pudimos consultar entre los papeles de Romera son suficientemente enjundiosas como para ameritar un ensayo específico. Aquí, por razones de espacio, apenas si pasaremos sobre ellas de manera superficial, para rescatar, de toda esa sustancia, solamente algunas parrafadas. El contacto con Romera se originó vía Jorge Romero Brest y Joan Merli –Platschek también fue autor de la editorial Poseidón, en su caso del libro sobre Oskar Kokoschka–. En la primera de las cartas le solicita a Romera una doble ayuda: la gestión de una invitación oficial para exponer en Santiago y la cesión de la Galería del Pacífico para concretar la muestra. A cambio, ofrecía dictar una serie de conferencias, a la par de enviarle fotografías de las obras, artículos y un ejemplar de su revista *Clima*. Y añade:

«No sé si es pecar de orgullo si le aseguro que una exposición mía llamaría sin duda la atención y podría hacer conocer en Chile una postura de

21 Cuando Páez Vilaró va a exponer pintura y cerámica sobre sus temas costumbristas negros en el Salón oficial de la Universidad de Santiago en enero de 1956, inauguración a la cual le invita. AAR-CP. Carta de Carlos Páez Vilaró a Antonio R. Romera, Montevideo, 16 de diciembre de 1955.

22 *Exposición O. García Reino, Vicente Martín, Miguel A. Pareja, Hans Platschek*. Montevideo: Teatro Solís, 1950. El catálogo fue prologado por Fernando García Esteban; al hablar de Platschek, destaca «su inicial negación de la realidad objetiva como vehículo de un mensaje emotivo» (s/p).

23 Payró, Julio. «Cuatro pintores modernos». *Clima* 1, Montevideo, julio de 1950, pp. 25-28.

pintor poco común y de un europeísmo exento de propaganda y nacionalismos baratos».²⁴

Si bien las respuestas de Romera serían siempre positivas, el proyecto sufrió algunas postergaciones a causa de trabas burocráticas sufridas por Platschek en Uruguay. A finales de 1950 le vuelve a escribir, ya con más sensación de inminencia, y aprovecha para elogiar los escritos de Romera:

«Vi últimamente los Cuadernos que usted ha publicado a Carreño y a Ponti, los dos me parecen muy buenos y su texto y ordenamiento admirables. Me gusta esta manera objetiva y al mismo tiempo cálida con que analiza la personalidad del pintor, además creo que usted es uno de los pocos críticos que puede ser leído por el amateur, sin que usted haga concesiones algunas».²⁵

La muestra de Platschek, concretada en los primeros meses de 1951, sería la antesala de otras repercusiones americanas para la obra del alemán durante ese año: participó en la I Bienal de São Paulo y en octubre realizaría una nueva exposición individual, esta vez en el Instituto de Arte Moderno en Buenos Aires.²⁶

En años subsiguientes apreciamos un aumento, aún tímido, de críticas de arte publicadas por Romera acerca de exposiciones de arte y artistas latinoamericanos en Santiago: en 1953 reseña la exposición de la boliviana María Luisa Pacheco en la Sala Nascimento; en el mismo año dedica una nota a la *Exposición de Pintura Argentina* (en el Palacio de la Alhambra) y otra específica, en dicho marco, al *Retablo de Dolor*, obra de Raquel Forner, cuya trayectoria bien conocía a través del libro

24 «Carta de Hans Platschek a Antonio R. Romera, Montevideo, 20 de octubre de 1950». Archivo Antonio Romera, Colección privada.

25 «Carta de Hans Platschek a Antonio R. Romera, Montevideo, 30 de diciembre de 1950» (aunque en la carta original figura, equivocadamente, 1951). Archivo Antonio Romera, Colección privada.

26 1º al 13 de octubre de 1951. Un ejemplar del catálogo se halla en el Archivo Antonio Romera, Museo Nacional de Bellas Artes.

que había publicado sobre ella Joan Merli. En 1957, haría lo propio con respecto a la exposición *Arte Moderno del Brasil*, efectuada en el Museo de Arte Contemporáneo (Quinta Normal).

También hacia mediados de la década, como otra nota latinoamericana de Romera, consideramos de interés aludir a un nuevo ensayo publicado por él sobre arte chileno, en *Ver y estimar* (Buenos Aires, 1955), la revista dirigida por Jorge Romero Brest, quien tanto le había insistido para que enviase una colaboración y finalmente lograría su propósito, en el que sería el número final de la segunda etapa. Titledo «Abstracción y dinamismo en la nueva pintura chilena»,²⁷ Romera abordó la pintura de Luis Vargas Rosas, Nemesio Antúnez, Roberto Matta y Víctor Carvacho; a sabiendas de la decidida inclinación de Romero Brest y su círculo por el arte abstracto, eligió para su escrito a un conjunto de artistas que sabía cercanos a la sensibilidad operacional de la revista.²⁸

DEL CONGRESO DEL AICA (1959) A AMÉRICA EN SUS ARTES (1974). IRRUPCIÓN INTERNACIONALISTA DE ROMERA

Párrafos atrás señalábamos, al hablar de los vínculos de Romera con Uruguay, el cimentado con el crítico José Pedro Argul. Este, quien ejercía como presidente de la sección uruguaya de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), publicó en 1958 una de sus obras señeras: *Pintura y escultura del Uruguay. Ensayo crítico*, del cual Romera destacaría sus «páginas nutridas de fervor y lucidez crítica».²⁹ A mediados del año siguiente, le escribía amistosamente a Romera, tanto para hablar de intercambio de artículos propios, como asimismo

27 *Ver y Estimar*, 2ª etapa, N° 10, Buenos Aires, pp. 3-4.

28 De esos años porteños se conservan en el Archivo Antonio Romera, Museo Nacional de Bellas Artes, entre otros, ejemplares de los catálogos de las exposiciones de Hortensia Tarazi en Krayd, del colombiano Omar Rayo a finales de 1956 y de Oscar Capristo en Rioboo, un lustro después.

29 Romera, Antonio. «Pintura y escultura de Uruguay», *El Mercurio*, Santiago de Chile, 28 de marzo de 1959, p. 5.

para agradecer las atenciones que había tenido durante uno de sus viajes a Santiago:

«Toda su actitud generosa para conmigo me parece normal porque hacemos vidas paralelas ya que su ubicación en las letras chilenas de una dedicación inteligente como útil y fervorosa en el estudio y divulgación de esa plástica nacional es la meta que yo quisiera alcanzar en mi labor de crítico de la pintura y escultura del Uruguay».³⁰

A ello añade: «Nos encontraremos en Brasilia, adonde también fui invitado y pienso concurrir pues el acontecimiento es excepcional para América... Hasta Brasilia, pues».³¹

Argul aludía a un hecho que sería decisivo, desde el punto de vista de la internacionalización, para muchos de los que asistieron: el Congreso Internacional Extraordinario de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) que se celebró en Brasilia, São Paulo y Río de Janeiro, y al que Romera, invitado por el Gobierno de Brasil, acudió como representante de Chile. En efecto, en julio de 1959 recibió Romera la invitación cursada por Antonio de Vilhena Ferreira-Braga, embajador brasileño en Chile:

«El Gobierno brasileño le ofrecerá pasaje de ida y vuelta, en avión, clase turista, hospedaje durante ocho días y transporte en el territorio nacional.

El Congreso deberá inaugurarse solemnemente en Brasilia, la futura capital del Brasil, el día 17 de septiembre, debiendo los invitados asistir los días 19, 20 y 21 a la abertura de la *V Bienal de São Paulo*. El Congreso proseguirá sus reuniones los días 22, 23 y 24 en Río de Janeiro, donde la sesión de clausura tendrá lugar en el Museo de Arte Moderno».³²

30 «Carta de José Pedro Argul a Antonio R. Romera, Montevideo, 12 de agosto de 1959». Archivo Antonio Romera, Colección privada.

31 *Ibid.*

32 «Carta de Antonio de Vilhena Ferreira-Braga a Antonio R. Romera, Santiago de Chile, 20 de julio de 1959». Archivo Antonio Romera, Colección privada.

La idea de concretar este congreso había nacido del crítico brasileño Mário Pedrosa algo más de una década antes, lanzándose oficialmente la idea durante la Asamblea General de la AICA celebrada en Bruselas en 1958. Convergieron en Brasil artistas, arquitectos y críticos para reflexionar sobre el tema planteado: «Ciudad nueva–Síntesis de las artes», en consonancia con el proceso de construcción, en esos años, de Brasilia, la que Romera recorrió durante cuatro días y que dijo resultarle, a un año de inaugurarse, «todavía un enigma». El creciente interés global alcanzado por la arquitectura moderna brasileña, sobre todo a partir de la exposición *Brazil Builds. Architecture New and Old, 1652-1942*, celebrada en el MoMA de Nueva York a principios de 1943, y de otras exposiciones itinerantes organizadas a partir de entonces, cuya culminación era Brasilia, fue un aliciente suficiente para que se reunieran en el Congreso del AICA en torno a protagonistas locales como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer y el propio Pedrosa, nombres de la talla de Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, André Chastel, Tomás Maldonado, Herbert Read, Jorge Romero Brest, Eero Saarinen, Alberto Sartoris y Meyer Shapiro, entre muchos otros. Participaron 22 países.

No entraremos en detalles de los debates y conclusiones múltiples del Congreso, para centrarnos en algunas de las consecuencias que tendría para Romera. Además del encuentro con viejos amigos (entre ellos el uruguayo Argul y el argentino Romero Brest), trazará nuevos lazos con el mismo Pedrosa y el exiliado español, activo en Colombia, Clemente Airó. En la *Bienal de São Paulo* del 59, Romera coincidirá también con el brasileño Cândido Portinari³³ y el español Modest Cuixart,³⁴ quien recibió en el certamen el Premio Internacional de Pintura. A Pedrosa escribiría Romera a su regreso de Brasil,

33 Portinari fallecería poco después, a principios de 1962, y Romera publicaría, a manera de homenaje: *Diálogo en torno a Cândido Portinari*. Santiago de Chile: Cuadernos Brasileiros, Centro Brasileiro de Cultura, Editorial Universitaria, 1962.

34 Romera escribió múltiples artículos sobre las bienales de São Paulo a las que asistió (son varios los referidos a las de 1959, 1965 y 1967). También lo hizo sobre Brasilia y las polémicas desatadas respecto de su construcción, sobre Portinari, Pedrosa y un largo etcétera, que ameritaría un artículo específico.

agradeciéndole las atenciones y enviándole algunos artículos propios,³⁵ iniciando así una correspondencia esporádica pero siempre afectuosa, centrada en intercambios de materiales. En lo que respecta a Airó, principal impulsor de *Espiral. Revista de Letras y Arte*, publicada mensualmente en Bogotá entre 1944 y 1975, se conservan de él entre los papeles de Romera algunas cartas, ya de los 60, en donde refiere a intercambio de publicaciones, aunque también a la posibilidad de que Airó pudiera ir a Chile a dar un ciclo de conferencias sobre «El arte en su desarrollo cultural y social»,³⁶ y, algunos años después, a una eventual reedición en la chilena «Zig-Zag» de la novela *La ciudad y el viento* (1961) de Airó, muy pronto agotada en sus dos primeras ediciones bogotanas.³⁷

En el año 1960, Romera llevaría a cabo un viaje por Alemania, Italia, Estados Unidos y México, para visitar museos y ponerse en contacto con artistas y críticos. Justamente con Estados Unidos ya había trazado varios lazos en años anteriores, con Armando de Sá Pires de la Unión Panamericana (a inicios de los 50), Elizabeth Boldt –asistente del director de publicidad del MoMA– (a mediados de esa década; Boldt le envía en varias ocasiones las publicaciones del Museo) y con el cubano José Gómez Sicre, entre otros. Matilde de Ortega, redactora de la revista *Américas* de la Unión Panamericana, a principios de los 60 le solicita a Romera se sume como colaborador,³⁸ y años después, y para la misma revista, quien le escribe es el crítico argentino Rafael Squirru –a quien había recibido en Santiago–, a la sazón en la Unión Panamericana dirigiendo el Departamento de Asuntos Culturales y trabajando codo a codo con Gómez Sicre. Lo hizo para solicitarle un

35 «Carta de Antonio R. Romera a Mario Pedrosa, Santiago de Chile, 3 de octubre de 1959». Archivo Antonio Romera, Colección privada.

36 «Carta de Clemente Airó a Antonio R. Romera, Bogotá, 7 de junio de 1960». Archivo Antonio Romera, Colección privada.

37 «Carta de Clemente Airó a Antonio R. Romera, Bogotá, 28 de septiembre de 1967». Archivo Antonio Romera, Colección privada.

38 «Carta de Matilde de Ortega a Antonio Romera, Washington D.C., 9 de febrero de 1961». Archivo Antonio Romera, Colección privada.

artículo sobre el Movimiento Óptico en Chile,³⁹ tema sobre el que Romera publicaría años después el texto para el catálogo publicado con motivo de los 16 años del grupo «Forma y Espacio».⁴⁰

Con la mencionada Unión Panamericana, Romera tendrá una relación estrecha en esos años, dada su amistad con Gómez Sicre y Squirru. La existencia de numerosas publicaciones de la institución en la biblioteca del crítico español es demostrativa de ello, pero más aún la realización, en 1963, de la monografía Chile en la serie *Art in Latin America Today*,⁴¹ que incluía una apretadísima síntesis histórica del arte del país desde la época colonial hasta ese momento. En esos años comenzarán a incrementarse en la producción crítica de Romera las crónicas sobre exposiciones latinoamericanas llevadas a cabo en Santiago; podríamos señalar, entre otras, *Cien años de pintura argentina* (MNBA, 1960), *Pintura Contemporánea de Méjico* (Sala Moneda de la Biblioteca Nacional, 1962), *Pintura Argentina* (MAC, 1963), retrospectiva del argentino Antonio Berni (MAC, 1964), *Pintura Joven del Perú* (MAC, c. 1965), la selección de obras de la *III Bienal Americana de Arte IKA* (MAC, 1966), muestra del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (MNBA, 1969) y, ya en los setenta, *Pintura Argentina* (Sala Matta del MNBA, 1971) y *Maestros Cubanos de la Pintura* (MNBA, 1972).

Para Romera, los años 60 estuvieron marcados por su participación en varias bienales americanas, ya sea en calidad de jurado o como comisario de secciones chilenas para ese tipo de eventos. En tal sentido, destacará en primer lugar su vínculo con las tres ediciones de la Bienal

39 «Carta de Rafael Squirru a Antonio Romera, Washington D.C., 5 de enero de 1966». Archivo Antonio Romera, Colección privada.

40 Romera, Antonio. «El Movimiento 'Forma y Espacio'». En: *Forma y Espacio. 16 años. 1955-1971*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, 1971, s/p.

41 Sobre la misma recomendamos el texto de: Moreno, Nadia. «Entre latinoamericanismos: la colección de libros *Art in Latin America Today*, editada por la Unión Panamericana (1959-1963)». En: Bernal, María Clara (ed.). *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2015, pp. 377-392.



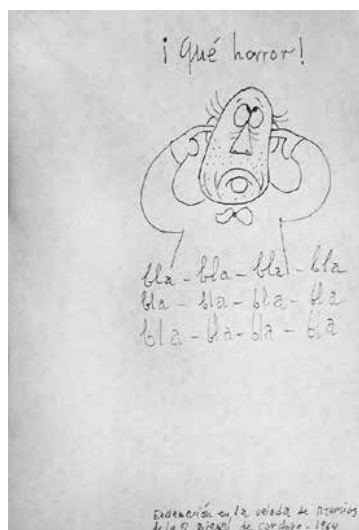
Catálogos de las tres Bienales IKA, Córdoba (Argentina), 1962-1966.
Colección MLR, Granada.

Americana de Arte celebrada en la ciudad de Córdoba (Argentina).⁴² Organizada por Industrias Kaiser Argentina (IKA), compañía dedicada a la fabricación de automóviles, entraba de esa manera al juego muy propio de dicha década de vincular empresa y arte, al igual que otras corporaciones, como el caso de Esso o la colombiana Coltejer, a las cuales Romera estaría ligado. Para IKA, esta Bienal sería no solamente un escenario de promoción, sino también una evidencia de su política panamericanista, sustentada a la vez por la OEA.

Para la primera de las bienales de IKA (1962), Romera sería convocado por Luis Varela, su secretario general, para ir a Córdoba en junio de ese año a participar en las reuniones del jurado, que integraría⁴³ junto a Herbert Read, Augusto Borges Rodríguez, Luis García Pardo, José Gómez Sicre, Jorge Romero Brest y Rafael Squirru. En la segunda

42 Al respecto, recomendamos el completo trabajo de Rocca, María Cristina. *Arte, modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta*. Córdoba: Editorial de la UNC, 2017.

43 «Carta de Luis Varela a Antonio R. Romera, Córdoba, 9 de marzo de 1962». Archivo Antonio Romera, Colección privada.



Antonio Romera. *Exclamación en la velada de premios de la 2ª Bienal de Córdoba*, 1964. Tinta sobre papel. En: Cuaderno «Museo secreto», volumen VII. Archivo Antonio Romera, Universidad de Talca.

edición (Universidad de Córdoba, 1964), repetiría experiencia con el uruguayo García Pardo y el cubano Gómez Sicre, junto al italiano Umbro Apollonio (quien presidió el jurado y de quien Romera hará una caricatura), Aldo Pellegrini, Oscar Cerruto, Geraldo Ferraz, Marta Traba, Carlos Rodríguez, Josefina Pla, Juan Manuel Ugarte Eléspuru e Inocente Palacios. Un jurado cada vez más internacional, que dejaría paso, para la tercera y última edición, a uno de tintes más estadounidenses, con la presencia de Alfred Barr (h) y Sam Hunter, junto a Arnold Bode,⁴⁴ Aldo Pellegrini⁴⁵ y Carlos Raúl Villanueva.

En el catálogo de la segunda edición se incluyeron textos de cada uno de los miembros del jurado valorando los envíos provenientes de los países que representaban. En el caso de Romera, que además participó en el comité de selección de las obras, destacó, para el caso chileno, el hecho de que los artistas y las obras pertenecieran a las

⁴⁴ Fundador en 1955 y entonces director de la documenta de Kassel.

⁴⁵ Le evocaría en: Romera, Antonio. «Recuerdo de Aldo Pellegrini (1903-1973)». *La Nación*, Buenos Aires, 8 de julio de 1973.

«corrientes innovadoras», aun cuando había ausencias significativas de artistas que residían en el exterior, como Matta, Enrique Castrocid y Gastón Orellana.⁴⁶ En la *III Bienal* (1966), Romera participaría también como miembro del comité de selección del envío chileno, además de encargarse de escribir un largo texto sobre el arte chileno del momento en general y la trayectoria de los artistas participantes en particular, caracterizados en su mayoría por propuestas abstractas.⁴⁷

En medio de las dos últimas bienales, en 1965, Romera, además de repetir estancia en México, realizó un largo viaje por Estados Unidos, visitando Washington, Baltimore, Boston, Chicago, San Francisco, Los Ángeles y Nueva York, entre otras ciudades. De dicho periplo es destacable su vínculo con el *Salón Esso de Artistas Jóvenes*, celebrado durante ese año con el patrocinio de la Unión Panamericana y bajo la dirección de Gómez Sicre, quien, junto a Romera y Camilo Mori, hizo la selección de los artistas chilenos. En 1966, Romera se encargará de presentar el envío chileno a un nuevo evento internacional: la muestra *Six Latin-American Countries*, organizada por The Midland Group en Nottingham (Inglaterra), como asimismo lo haría para la *II Bienal de Arte Coltejer*, llevada a cabo entre mayo y junio de 1970 en el Museo de la Universidad de Antioquia, en Medellín.

Romera se ligará en esos años a la *Bienal Americana de Grabado*, establecida en Santiago de Chile en 1963; formará parte del jurado en tres de sus ediciones: la 2ª (MAC, 1965), 3ª (MAC, 1968) y 4ª (MNBA, 1970). En la del 65, participará también del comité de selección del envío chileno y compartirá el jurado con el argentino Hugo Parpagnoli, el peruano José Manuel Ugarte y el chileno Luis Oyarzún. En la tercera edición, lo hará junto a Elaine L. Johnson, Federico Assler y Emilio Ellena, quien también estará en la cuarta edición, además de Una E. Johnson y Nemesio Antúnez —ya como director del MNBA—. Por cierto, dentro de la *IV Bienal*, con motivo de una muestra de 20

46 Romera, Antonio. En: *2ª Bienal Americana de Arte*. Córdoba: Publicaciones IKA, 1964, p. 21.

47 Romera, Antonio. «Chile en la Tercera Bienal de Córdoba». En: *3ª Bienal Americana de Arte*. Córdoba: Publicaciones IKA, 1966, s/p.



Antonio Romera. *La esposa de Tamayo*, 1971. Tinta sobre papel. En: Cuaderno «Museo secreto», volumen VII. Archivo Antonio Romera, Universidad de Talca.

litografías del mexicano Rufino Tamayo, Antúnez le invitaría a exponer en el MNBA al año siguiente; Tamayo viajará para la ocasión a Santiago y, como recordaba Romera,⁴⁸ ambos se reunirían en casa del agregado cultural de México en la capital chilena, Horacio Flores Sánchez, junto a Olga Tamayo, la fotógrafa Rebeca Yáñez, el poeta Francisco Giner de los Ríos, el escritor Enrique Bello y el pintor Mario Carreño, quien realizaría una pícaro caricatura de la esposa de Tamayo.

En todos esos años, la biblioteca «americana» de Romera se va incrementando notablemente. Sin ser exhaustivos, al menos destacaríamos el catálogo de la muestra *22 pintores venezolanos de hoy* (1964) y el de la presentación venezolana en la *Bienal de Jóvenes* (París, 1965), uno propio que le dedica la argentina Raquel Forner (en Córdoba, 1966),⁴⁹ el de la exposición *Plástica con Plásticos* (Buenos Aires, 1966) y el de la presentación de la paraguaya Olga Blinder en la *IX Bienal de Sao Paulo* (1967). De este evento hay un estupendo cartel de la

48 Romera, Antonio. «Rufino Tamayo en Chile». AAR-Universidad de Talca.

49 Raquel Forner. *El viaje sin retorno*. Buenos Aires: Galería Bonino, 1965.



Cartel de la exposición *Pintores y guerrillas*. Galería Latinoamericana, La Habana, julio de 1967. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.

presentación del escultor colombiano Edgar Negret en la *VIII Bienal* (1965), diseñado por su compatriota David Consuegra, ediciones limitadas de poemas visuales del brasileño Hugo Mund Junior y la serie de *Cuadernos de Arte Latinoamericano* impulsada por Miguel Rojas-Mix en 1973.

Un viaje a Cuba en 1967 fue también muy prolífico en lo que atañe al archivo de Romera, lo que nos permite saber de las exposiciones que vio durante su estancia, de las que se conservan en todos los casos tanto catálogo como cartel: *Exposición de La Habana 1967* (de carácter continental) en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, *Pintores y Guerrilla* (conformada por artistas cubanos) en la misma entidad, y la muestra de Servando Cabrera Moreno en la Galería de

La Habana. Desde la capital cubana Romera marcharía rumbo a la IX Bienal de São Paulo. Pero siguiendo con Cuba, algunos años después intercambiará correspondencia con el prestigioso caricaturista Juan David, quien le informa sobre un estudio de carácter histórico que está efectuando sobre la caricatura cubana, para el cual Romera le da algunas sugerencias, además de enviarle varias de sus publicaciones.⁵⁰

En los últimos meses de 1967, Romera participará en Lima (Perú), como representante de Chile, en la reunión de expertos para el estudio de las culturas de América organizada por la UNESCO, llevada a cabo en la Casa de la Cultura, lindera con la plaza de San Francisco. Hará especial amistad con el historiador peruano Francisco Stastny (entonces director del Museo de Bellas Artes en Lima), de quien hay algunas publicaciones en la biblioteca de Romera. Asistirán también personalidades como Enrique Anderson Imbert, José María Arguedas, Ángel Rama y Leopoldo Zea, a quien dedicará una de sus caricaturas, lo mismo que al colombiano Caballero Calderón.⁵¹ En ese tiempo se vinculará también con el pintor Adolfo Winternitz, austríaco radicado en Lima, destacado en el arte del vitral —en 1961 había ejecutado seis para la iglesia del Colegio del Verbo Divino en Santiago—, que en junio de 1969 haría exposición en el MAC de Chile.⁵²

Para finalizar esta apretada síntesis y como lo expresábamos en la introducción, recalamos nuestra convicción de que estamos ante un tema, el de Romera y sus vínculos americanos, que puede ampliarse radicalmente. Mencionaremos, a manera de cierre, como legado de dimensión americanista de Romera, su ensayo «Despertar de una conciencia artística (1920-1930)», incluido en el libro *América Latina en sus artes* (México, Siglo XXI Editores), coordinado por Damián Carlos Bayón en 1974. Será una de sus últimas expresiones: el 25 de junio de 1975 fallecería en Santiago, a causa de un ataque cerebral.

50 «Cartas de Juan David a Antonio R. Romera, La Habana, 25 de junio y 11 de noviembre de 1971». Archivo Antonio Romera, Colección privada.

51 Ambas incluidas en el volumen VIII de la serie «El Museo Secreto».

52 «Cartas de Adolfo Winternitz a Antonio R. Romera, Lima, 18 de abril y 21 de junio de 1969». Archivo Antonio Romera, Colección privada.