



## ROMERO BREST EN URUGUAY. SU INFLUENCIA EN LA CONSOLIDACIÓN DE UNA CRÍTICA DE ARTES NACIONAL (1946-1959)

*Romero Brest in Uruguay. His influence on the Consolidation of National Arts Criticism (1946-1959)*

*Romero Brest no Uruguai. Sua influência na consolidação da crítica artística nacional (1946-1959)*

Federico Sequeira<sup>1</sup>  

<sup>1</sup> Universidad de La República, URUGUAY

### RESUMEN

Entre los años 1946 y 1959, Jorge Romero Brest (1905-1989) dictó seminarios en la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República. Según consta en el archivo de la mencionada facultad, en 1955 los estudiantes de su seminario de Historia del Arte solicitaron el apoyo institucional para asistir en ‘misión de estudios’ a la tercera Bienal de San Pablo, para recibir sus clases en ese contexto. Entre los solicitantes figuraban Nelson Di Maggio (1928-2021), María Luisa Torrens (1929-2013), y Celina Rolleri (1932-2018). Ellos, junto con Fernando García Esteban (1917-1982), —quien se desempeñó como profesor asistente de Romero Brest en la Universidad de la República, y fue uno de sus colaboradores en la publicación ‘Ver y Estimar’—, se consagraron como críticos influyentes en el campo uruguayo de las artes visuales de la segunda mitad del siglo XX. Considerando esto, en el artículo se analizará la influencia de Romero Brest —desde su concepción internacionalista del arte latinoamericano, como contracara quizás, de una concepción latinoamericanista—, en la consolidación de una crítica uruguaya de artes, procurando también, reflexionar sobre esa crítica de artes, identificando posibles diálogos, tensiones o disputas entre los campos artístico y político de esos tiempos.

**Palabras clave:** Uruguay; siglo XX; crítica de artes; artes visuales; arte latinoamericano.

### ABSTRACT

Between 1946 and 1959, Jorge Romero Brest (1905-1989), gave seminars at the Faculty of Humanities of the University of the Republic. According to the archive of the aforementioned faculty, in 1955 the students of its Art History seminar requested institutional support to attend the third São Paulo Biennial on a ‘study mission’ to receive their classes in that context. Among the applicants were Nelson Di Maggio (1928-2021), María Luisa Torrens (1929-2013), and Celina Rolleri (1932-2018). They, along with Fernando García Esteban (1917-1982), —who served as Romero Brest’s assistant professor at the University of the Republic, and was one of his collaborators in the publication ‘Ver y Estimar’—, established themselves as critics influential in the Uruguayan field of visual arts in the second half of the 20th century. Considering this, the article will analyze the influence of Romero Brest —from his internationalist conception of Latin American art, perhaps as the opposite of a Latin American conception— in the consolidation of a Uruguayan criticism of the arts, also seeking to reflect on this criticism of arts, identifying possible dialogues, tensions or disputes between the artistic and political fields of those times.

**Keywords:** Uruguay; 20th century; arts criticism; visual arts; Latin American art.

## RESUMO

Entre 1946 e 1959, Jorge Romero Brest (1905-1989), ministrou seminários na Faculdade de Letras da Universidade de La República, Uruguay. Segundo o arquivo da referida faculdade, em 1955 os alunos do seu seminário de História da Arte solicitaram apoio institucional para participar da III Bienal de São Paulo em 'missão de estudo', para receber suas aulas naquele contexto. Entre os candidatos estavam Nelson Di Maggio (1928-2021), María Luisa Torrens (1929-2013) e Celina Rolleri (1932-2018). Eles, junto com Fernando García Esteban (1917-1982), – que foi professor assistente de Romero Brest na Universidade da República, e foi um de seus colaboradores na publicação *'Ver y Estimar'* –, estabeleceram-se como críticos influentes na o campo uruguaio das artes visuais na segunda metade do século XX. Considerando isso, o artigo analisará a influência de Romero Brest – a partir de sua concepção internacionalista da arte latino-americana, talvez como o oposto de uma concepção latino-americanista – na consolidação de uma crítica uruguaia às artes, buscando também refletir sobre essa crítica. das artes, identificando possíveis diálogos, tensões ou disputas entre os campos artísticos e políticos da época.

**Palavras-chave:** Uruguai; século 20; crítica de arte; artes visuais; Arte latino-americana.

|                     |            |
|---------------------|------------|
| Fecha de Recepción  | 2024-04-29 |
| Fecha de Evaluación | 2024-05-08 |
| Fecha de Aceptación | 2024-08-06 |

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo aborda parte de la trayectoria del destacado crítico argentino Jorge Romero Brest (1905-1989), más precisamente se hace foco en el período comprendido entre los años 1946 y 1959. Fue en esos años que Romero Brest impartió su seminario de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (FHCE - UDELAR), en Uruguay. Es objetivo de este trabajo, dar cuenta de la posible influencia de este seminario en la formación de críticos de arte uruguayos, particularmente aquellos que actuaron en la segunda mitad del siglo XX. En ese sentido, entre otras, se destacan las trayectorias de Nelson Di Maggio, Fernando García Esteban, Celina Rolleri y María Luisa Torrens. Se pone de manifiesto en este punto una problemática que ha sido debatida en el campo uruguayo de las artes visuales: la formación de críticos profesionales. Autores como Amalia Polleri (1986), o Gabriel Peluffo Linari (2015b), entre otros, han realizado esfuerzos por historizar la institucionalidad del campo nacional de las artes visuales, coincidiendo todos en lo fundamental del aporte de Jorge Romero Brest en este sentido.

Para el abordaje de esta reflexión teórica se consideran como antecedentes los trabajos de Cecilia Tello D'Elia —'La question mal posée. Jorge Romero Brest y la historia del arte en Uruguay' (2019)—, y de Daniela Tomeo —'Fernando García Esteban: entre la crítica y la historia del arte' (2010)—, que abordan la incidencia de Romero Brest en la formación de la crítica de arte en Uruguay. Asimismo, se consideran diversos aportes teóricos (Berríos, 2011; Giunta, 2001; Marambio de la Fuente, 2013), para indagar en las ideas del crítico argentino, particularmente en su posicionamiento

internacionalista (europeo-universal), con respecto al arte moderno. También, para dar contexto y analizar la producción de Romero Brest —como por ejemplo, su revista *Ver y Estimar*—, se consultan diversas fuentes institucionales, históricas y de prensa.

En cuanto a su estructura, el artículo tiene los siguientes apartados: Jorge Romero Brest y el Uruguay de esos años; Seminario de Historia del Arte en la Universidad de la República; Ensayos críticos en *Ver y estimar*; El canon europeo y arte latinoamericano; y Caída de Perón y el Museo Nacional de Bellas Artes; y al final, se formulan posibles conclusiones.

## JORGE ROMERO BREST Y EL URUGUAY DE ESOS AÑOS

En este primer apartado, se hará foco en el contexto artístico-cultural y político. A tales efectos, se caracterizará a Romero Brest, señalando su trayectoria e importancia para el campo rioplatense de las artes visuales. Se dará cuenta del contexto uruguayo, en términos artístico-culturales, particularmente en relación a las artes visuales; y también, se hará mención al vínculo entre nuestro país y la Argentina peronista.

En primer lugar, algunas consideraciones sobre Jorge Romero Brest. Nació en 1905 en Buenos Aires, y murió en la misma ciudad, en 1989. Fue un crítico de gran influencia en el campo de las artes visuales latinoamericanas. No solo a nivel de la promoción del arte de vanguardia, sino también en la formación de críticos, particularmente en el ámbito rioplatense —es decir, tanto en Argentina como en Uruguay—. Sobre su relación con el campo de las artes visuales uruguayas, Peluffo Linari (2015b), sostiene que el mismo se inicia en “1940, cuando publica su juicio sobre el primer Salón Municipal realizado en Montevideo” (p. 123). Según el autor uruguayo, este vínculo “marcó el paso de una reflexión crítica en el ámbito rioplatense sobre el proceso del arte moderno” (Peluffo Linari, 2015b, p. 123). Por otra parte, sobre la influencia en la formación de críticos más jóvenes, Elena Poniatowska (1985), en un artículo sobre la crítica argentina Marta Traba, señala:

Nacida en Argentina, graduada en letras en la Universidad Nacional de Buenos Aires, con una especialización en arte con el historiador Jorge Romero Brest, el primero que sistematizó el panorama del arte latinoamericano (a quien toda la vida reconoció como su maestro), Marta Traba decide irse a vivir sola a Europa. (p. 886)

En relación al rol de Romero Brest como promotor del arte de vanguardia en América Latina, deben considerarse para el período aquí abordado, entre otras cosas, su publicación ‘*Ver y Estimar: cuadernos de crítica artística*’, editada entre los años 1948 y 1955 (*Revistas de Arte Latinoamericano*, s. f.); la publicación de su libro *La pintura europea 1900-1950* en 1952 (Giunta, 2020); y su nombramiento

como director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), de Argentina, cargo que ejerció entre los años 1955 y 1963 (Huberman, s. f.). Y también, aunque no está comprendida dentro del período abordado en este trabajo, pero por su importancia para el campo rioplatense de las artes visuales, debe mencionarse su gestión como director del Centro de Artes Visuales (CAV), del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), de Buenos Aires, desde 1963 hasta su clausura en 1970 (Sequeira, 2021). Cabe señalar que, por esos años, entre 1963 y 1968, funcionó en Montevideo el Instituto General Electric (IGE). Este instituto, a escala uruguaya, encaró un programa artístico-cultural comparable al del Di Tella, además de establecer acciones en conjunto. Sobre esto, en 2018, Ángel Kálenberg —quien fuera director del IGE—, sostenía: “... el Di Tella y el General Electric nacieron casi juntos y Romero fue el director del Centro de Artes Visuales, entonces nos comunicábamos y claro, el me abría las puertas de Buenos Aires” (Sequeira, 2021, p. 29).

Sobre sus aportes en la formación de críticos de arte se destacan, entre otras, sus actividades en la Universidad Nacional de la Plata (UNLP), —destituido por el peronismo en 1947 (Giunta, 2005)—; y —entre los años 1946 y 1959—, en la FHCE-UDELAR (Tello D’Elia, 2019).

Dos cosas podrían señalarse aquí con respecto a la influencia de Romero Brest. Por un lado, este conjunto de vinculaciones institucionales y también, con diversos artistas y pensadores contemporáneos, lo posicionaron como un crítico fundamental para las artes visuales latinoamericanas. Interpretadas desde una perspectiva moderna del arte, con una fuerte mirada metropolitana —particularmente europea—, y posicionado (desde esta perspectiva), en defensa de la libertad. En ese sentido, Andrea Giunta (2001), señala:

...la Argentina [peronista] estaba al margen de los certámenes internacionales. Es esta ausencia la que hizo doblemente relevante el lugar que ocupó Romero Brest, convocado a actuar como jurado de la Bienal de San Pablo (1951), y del Concurso Internacional de Escultura “El prisionero Político Desconocido” (1953), organizado por el Instituto de Artes Contemporáneas de Londres [...]. El hecho de que se invitara a Romero Brest, representante de un país sospechado de simpatías fascistas y de colaboración con las fuerzas del Eje durante la guerra, como jurado de esta celebración de la libertad, al mismo tiempo que lo separaba radicalmente de la Argentina de Perón, hacía recaer en su figura la misión de reestablecer el prestigio nacional. (p. 79)

Por otro lado, podría señalarse, que la posición de Romero Brest surge, en buena medida, desde el campo rioplatense de las artes visuales, cuyas dinámicas han estado condicionadas por la estrecha vinculación existente entre sus principales centros de influencia: Buenos Aires y Montevideo, posiblemente en menor medida debido a su escala. En ese sentido, podría pensarse a lo rioplatense como un importante sub-espacio —social, cultural, político y también artístico—, de lo latinoamericano.

En segundo lugar, con respecto al Uruguay de esos años, cabe hacer una caracterización del campo artístico cultural uruguayo —particularmente de las artes visuales—. Como en toda caracterización de un período, de una época, hay un primer desafío que es el establecimiento del punto de inicio. ¿Cuáles fueron los principales acontecimientos, hitos, que caracterizaron al campo cultural uruguayo en general y al de las artes visuales en particular, hacia mediados del siglo XX?

No es posible hacer tal caracterización sin remitirse, al menos someramente, al inicio del siglo XX. Fue en pleno reformismo batllista (Caetano y Rilla, 2016) —período en que gobernó José Batlle y Ordóñez—, que se implementó en 1907, a través del Círculo de Bellas Artes —institución creada en 1905 (Faraone et al., 1997)—, la Ley de becas (Peluffo Linari, 2015a). Este instrumento de estímulo a la formación artística, posibilitó el viaje de estudios a Europa para numerosos artistas uruguayos. En 1911, como escisión del Museo Nacional, se creó el Museo Nacional de Bellas Artes (Faraone et al., 1997), actualmente denominado como Museo Nacional de Artes Visuales. En cuanto a la formación artística —con un enfoque relacionado al mundo del trabajo, es decir, a las artes aplicadas—, debe mencionarse la creación en 1915 de la Escuela de Artes y Oficios, bajo la dirección Pedro Figari (Faraone et al., 1997). En relación a las corrientes pictóricas nacionales, no en términos estrictamente doctrinales, pero sí como práctica que fue desarrollada y transmitida —fundamentalmente en la década de 1920—, en el campo nacional de las artes visuales, debe mencionarse al Planismo. Las obras, ambas de 1918, *Afuera de Maldonado* y *La Aguada de Cerro Largo*, de los pintores Humberto Causa y José Cúneo respectivamente, pueden considerarse pioneras en el estilo planista, que tuvo a la representación del paisaje nacional como su principal temática (Peluffo Linari, 2015a). La década de 1920 concluye con la creación, en 1929, del SODRE (Sistema Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos) —sigla que actualmente significa Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos— que

se creó siguiendo el modelo de la BBC inglesa y la posterior incorporación de otras actividades culturales como la Orquesta Sinfónica (1931), el Ballet o el Coro Nacional, la Inauguración oficial de Cine Arte en el SODRE (1944) entre otras. (Achugar et al., 2017, p. 16)

Entre las décadas de 1930 y 1940 hubo un importante impulso en el campo nacional de las artes visuales. En ese sentido, debe señalarse el retorno en 1934 —tras el golpe de estado de Gabriel Terra en 1933 (Faraone et al., 1997)—, de Joaquín Torres García (Faraone et al., 1997). Proveniente de Europa el gran maestro de la pintura nacional procuró la posibilidad del desarrollo de su doctrina artística: el Universalismo Constructivo. A instancias de Torres García, quien dictó en ese entonces, numerosas conferencias y cursos en diferentes instituciones montevidéanas, se fundó en 1934 la

Asociación de Arte Constructivo (Peluffo Linari, 2015b), y se publicaron las revistas *Círculo* y *Cuadrado* entre 1936 y 1938, y *Removedor* a partir de 1945 (Peluffo Linari, 2015b). Asimismo, en 1942, consolidó el magisterio de su doctrina con la fundación de la *Escuela del Sur* —Taller Torres García (TTG)— (Peluffo Linari, 2015b), en el cual se formaron importantes artistas y que mantuvo sus actividades tras la muerte de Torres García, en 1949 (Faraone et al., 1997), hasta mediados de la década de 1960. Cabe señalar también, entre los aportes de Torres García al pensamiento cultural nacional, la publicación de sus ensayos: ‘*Universalismo Constructivo*’ en 1944, ‘*Lo aparente y lo concreto en el arte*’ en 1947, y ‘*La recuperación del objeto*’ —tras su muerte—, en 1952 (Faraone et al., 1997). Este último, coincidente con el año de publicación del ya mencionado libro *La pintura europea 1900-1950* de Romero Brest (Giunta, 2020).

Dos años después de la llegada de Torres García, en 1936, se creó la Comisión Nacional de Bellas Artes (Faraone et al., 1997), actual Instituto Nacional de Artes Visuales (Ley 19889 de 2020); y en 1937 se convocó al Primer Salón Nacional Bellas Artes (Faraone et al., 1997), que este año (2024) —denominado desde 2006 como Premio Nacional de Artes Visuales (Sequeira, 2021)—, conmemora su edición 61ª (Ministerio de Educación y Cultura, 2024).

En 1940, se celebró la primera edición del Salón Municipal (Faraone et al., 1997), —en 2023, ya denominado como Premio Montevideo de Artes Visuales, celebró su edición 51ª (Intendencia de Montevideo, 2023)—. La crítica que Romero Brest realizó sobre esa primera edición, como ya fue mencionado, marcó, según Peluffo Linari (2015b), su vínculo con nuestro país.

Fue también en la década de 1940, específicamente en 1943, que se fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes (Faraone et al., 1997). Actualmente está integrada a la Facultad de Artes de la UDELAR, proceso que tuvo su primer antecedente en 1957, cuando una ley de presupuesto (Ley 12376 de 1957), incluyó a la educación artística —música y bellas artes—, en esta institución universitaria y luego, en 1958, fue ratificado en su Ley Orgánica (Faraone et al., 1997).

En ese contexto de creación de instituciones educativas dentro de la UDELAR, debe señalarse que en 1946, se creó la Facultad de Humanidades y Ciencias (Faraone et al., 1997). Fue ahí y desde ese mismo año, que Romero Brest inició el dictado —hasta 1959—, de su seminario de Historia del Arte (Tello D’Elia, 2019).

Podría señalarse aquí que este seminario se dicta en un contexto artístico-cultural aún en proceso de consolidación, pero con cierta expansión, tanto en términos institucionales como

artísticos. Como prueba de ello, podrían mencionarse, el Primer Salón de Artistas Plásticos del Interior, celebrado en 1948 en la ciudad de San José (Faraone et al., 1997), y la posterior fundación de la Asociación de Artistas Plásticos del Interior en 1950 (Faraone et al., 1997). La conformación de diversos grupos de artistas —como los grupos ‘Carlos Federico Sáez’ en 1949, ‘Grupo de Arte No Figurativo’ en 1952, ‘La cantera’ en 1954, y ‘Grupo 8’ en 1959 (Faraone et al., 1997)—. Estas, según Peluffo Linari (2015b), constituyen

Las primeras experiencias grupales de arte abstracto en Montevideo [y] se nutren en ese ambiente, dominado por una nueva problemática del individuo y de su libertad en el contexto político y filosófico suministrado por el nuevo ‘orden mundial’ de la guerra fría. (p. 116)

En ese contexto, que puede incluir la institucionalidad propuesta por Torres García —con su Asociación de Arte Constructivo y posterior TTG—, se genera cierto espacio para la ‘cultura independiente’ (en relación a sus vínculos con el estado). Entre otros, puede señalarse la creación del Centro Cultural de Música en 1942, la fundación de la Institución Teatral El Galpón —como contracara quizás, de la Comedia Nacional que fue creada en 1947 (Achugar et al., 2017)—, de Cine Universitario en 1949, y la fundación del Club de Grabado de Montevideo (CGM), en 1953 (Faraone et al., 1997). Sobre el CGM, Peluffo Linari (2015b), señala:

En un primer momento el objetivo fundamental del Club no es la transmisión de ideas políticas a través de la imagen múltiple, sino la creación de una ‘plataforma gráfica’ al servicio de una estrategia orientada hacia lo que las capas medias intelectuales entendían como ‘popularizar el arte’, propósito concomitante con la alianza que esos sectores habían comenzado a implementar desde la década de 1930 con el proletariado sindicalizado. (p. 113)

Hacia fines de la década de 1950, cuando Romero Brest concluye su seminario en la FHCE-UDELAR, se creó, en 1959, el Centro de Artes y Letras del diario *El País* (Faraone et al., 1997), bajo la dirección de María Luisa Torrens (crítica de arte y alumna de Romero Brest). También en ese año, debe mencionarse, la visita de Fidel Castro a Uruguay (Faraone et al., 1997), como símbolo de lo que la Revolución cubana, a partir de la década de 1960, implicaría en términos sociales, políticos y también artísticos, para toda América Latina.

En tercer lugar, para esta caracterización del personaje —Romero Brest—, y el contexto en el que desembarca en el Uruguay, debe hacerse mención a las relaciones de nuestro país con la Argentina peronista. Tras la asunción de Juan Domingo Perón como Presidente de la Nación en 1946 (Casa Rosada, s. f.), Romero Brest —quien era una influyente figura antiperonista en el campo artístico-cultural argentino—, fue destituido de la UNLP en 1947 (Giunta, 2005). Ahí comenzó su magisterio en la FHCE-UDELAR y se extendió hasta después del derrocamiento de Perón en 1955 (Casa Rosada, s. f.). A partir de ahí, como se desarrollará más adelante, Romero Brest fue nombrado

como director interventor del Museo Nacional de Bellas Artes (Huberman, s. f.). Sobre las relaciones entre Uruguay y Argentina durante el peronismo, en términos económicos y políticos, podría señalarse que las acciones proteccionistas del gobierno argentino, limitaron los intercambios comerciales —particularmente los intercambios turísticos—, con Uruguay. Esto generó un clima de tensión entre ambos países y hubo, tal como señala Díaz Pellicer (2004):

factores de índole política: un intento fallido de golpe contra Perón en 1953 deterioró las relaciones entre Buenos Aires y Montevideo, uno de los centros de propaganda antiperonista y refugio para sus militantes. Además, en el período de 1951 a 1955 la política del gobierno peronista impulsó una legislación social avanzada, nacionalizó los servicios públicos, desarrolló la industrialización por sustitución de importaciones que ya se venía dando, y una redistribución del ingreso a favor de los sectores menos pudientes, lo que en cierta medida afectó a los sectores dirigentes hasta ese momento. Y a todo ello se sumó el estímulo al turismo interno con el desarrollo de dicha política social. (p. 8)

Considerando los tres aspectos desarrollados en este apartado, podría señalarse, entonces, que el ascenso del peronismo en Argentina y las posibilidades de un Uruguay con una posición liberal, de apertura internacional y, además, con un campo artístico cultural consolidado, constituyeron la posibilidad del magisterio de Romero Brest en la Universidad de la República. Lo cual significó un aporte fundamental para el desarrollo de una crítica nacional en artes. En ese sentido, Hojman (2016), señala:

En 1947, el crítico e historiador argentino Jorge Romero Brest fue declarado cesante en sus cátedras de la Universidad de La Plata durante el gobierno de Perón, y comenzó a dictar clases y conferencias en la cátedra de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República y también en la Agrupación Universitaria. A estos cursos asistían quienes luego formarían parte de la generación más lúcida de la crítica uruguaya de los años sesenta, como María Luisa Torrens, Nelson Di Maggio, Celina Rolleri y Fernando García Esteban. (p. s/n)

## SEMINARIO DE HISTORIA DEL ARTE EN LA UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Precisamente, Di Maggio, Rolleri, y Torrens, figuran —en calidad de estudiantes del Seminario de Historia del Arte—, entre las y los firmantes de una nota, mediante la cual solicitan apoyo institucional a la FHCE-UDELAR para asistir en ‘misión de estudios’ (Humanidades Digitales, 2023), a la tercera edición de la Bienal de San Pablo (1955). Proponían recibir allí, en ese contexto, las clases dictadas por Romero Brest. Por su parte, García Esteban se desempeñaba en ese entonces, como profesor asistente de este seminario (Gutiérrez Viñuales y Zamorano Pérez, 2020). Estos destacados críticos que se formaron con Romero Brest, ejercieron su trabajo en un país —como el Uruguay—, en el cual, a decir de Amalia Polleri —quien, además de crítica de arte, fue artista visual, poeta y



desarrolló una fuerte militancia por la formación artística femenina (Museo Nacional de Artes Visuales, s. f.)—.

... no existe una preparación regulada para el crítico, que se recluta entre docentes de historia del arte y de literatura, arquitectos, aficionados y artistas. Hasta hace poco tiempo cualquier persona ajena al oficio, opinaba y hasta intervenía en jurados de salones de arte, con injusticia y buena voluntad. La profesionalización de los críticos pone barreras a tales intromisiones. (Polleri, 1986, p. 156)

Sin embargo, Peluffo Linari (2015b), en el “proceso de institucionalización del discurso estético en el Río de la Plata” (p. 122), destaca el magisterio de Romero Brest en Montevideo entre los años cuarenta y cincuenta, y las posteriores publicaciones *Las artes plásticas en el Uruguay* (1966), de José Pedro Argul y *Panorama de la pintura uruguaya* (1965), y *Artes plásticas del Uruguay en el siglo veinte* (1968), de Fernando García Esteban.

Sobre el mencionado libro de Argul, Peluffo Linari (2015b) señala que fue “el primer esfuerzo de ordenamiento y conceptualización de una historia de las artes plásticas producidas en el país” (p. 123). En otro trabajo, sobre este mismo libro, señalamos que durante las celebraciones del ‘Año de la Orientalidad’ (1975) —poco después del fallecimiento de Argul—, la dictadura uruguaya (1973-1985), entre sus diversas acciones en el campo cultural, editó una versión actualizada del libro. La misma se tituló *Proceso de las Artes Plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo* (Sequeira, 2021).

Todos ellos —excepto María Luisa Torrens—, junto a Nelda González —quien también asistía al seminario de la FHCE-UDELAR (Humanidades Digitales, 2023)—, fueron colaboradores en la publicación *Ver y Estimar*. En ese sentido, puede considerarse que ambas actividades —el seminario y la publicación—, no solo constituyen estrategias de Romero Brest para incidir en el campo de las artes visuales, sino también para la formación de otros que, a decir de Giunta (2001), “...puede suponerse, se ubican en las líneas de su pensamiento” (p. 77).

A los efectos de dar cuenta de sus recorridos, conviene aquí hacer unas breves referencias a esta generación de críticos:

Nelson Di Maggio (1928-2021), fue un crítico relevante en el campo nacional de las artes visuales. Con respecto a su colaboración con *Ver y estimar*, en el repositorio consultado (Revistas de Arte Latinoamericano, s. f.), no figura su nombre. Sin embargo, otras fuentes (Galería Sur, 2006; Tomeo, 2010), lo mencionan como colaborador. Además de sus críticas en diversos medios de prensa,

se destaca la publicación en 2013 de su libro *Artes visuales en Uruguay: diccionario crítico*. Sobre Romero Brest, Nelson Di Maggio señalaba:

cada una de sus charlas o sus clases a las 11 de la mañana en la Facultad de Humanidades y Ciencias, convocaban a un público vasto y heterogéneo (estudiantes, artistas, intelectuales, damas elegantes) que se apiñaba en los salones, incluso de pie, para oír por lo menos dos horas sobre un tema anunciado que sólo abordaba en el último tramo luego de un rodeo fascinante cuyo cometido era demoler los prejuicios de los asistentes y ponerlos en condiciones ideales para la recepción de una idea. (Stalla, 1999, p. s/n)

Fernando García Esteban (1917-1982), como ya fue mencionado, fue profesor asistente de Romero Brest en sus seminarios en la FHCE-UDELAR (Gutiérrez Viñuales y Zamorano Pérez, 2020), y publicó, en calidad de crítico de artes los libros *Panorama de la pintura uruguaya* en 1965, y *Artes plásticas del Uruguay en el siglo veinte* en 1968 (Peluffo Linari, 2015b). Participó como colaborador en algunos números (18 y 21-22), de la revista *Ver y Estimar* (Revistas de Arte Latinoamericano, s. f.). También ejerció la crítica de arte en el semanario *Marcha* (Camnitzer, 2018).

Celina Rolleri (1932-2018), ejerció la crítica de artes en el semanario *Marcha* hasta 1970, cuando se mudó a Italia (Camnitzer, 2018). Colaboró también, en un par de números (25 y 26), de *Ver y Estimar* (Revistas de Arte Latinoamericano, s. f.). Sobre sus críticas en el semanario *Marcha*, en ocasión de su fallecimiento, Luis Camnitzer (2018), señalaba:

...escribía desde el estómago. La página de arte, en aquella época la única con presencia constante en la prensa uruguaya, vibraba gracias a ella. Elogiaba o no, pero sus textos siempre tenían algún consejo cálido. Celina escribía con una antena conectada con lo sensible más que con el intelecto. No solamente entendía nuestra obra, sino que nos captaba como personas. Sin complejos, sin necesidad de probar su erudición con citas ajenas, Celina opinaba y tomaba riesgos. Era una crítica de arte que en otro medio habría sido vista como hereje. (p. s/n)

María Luisa Torrens (1929-2013), fue una destacada crítica, gestora y Directora Nacional de Cultura (Di Maggio, 2013). Dirigió el Centro de Artes y Letras del diario *El País* (Polleri, 1986; Di Maggio, 2013), y también el Museo de Arte Contemporáneo del mismo diario —en el cual ejerció la crítica entre los años 1953 y 1985— (Di Maggio, 2013). En la década de los años setenta condujo programas televisivos —Círculo y cuadrado y Dialogando con los artistas— relacionados a las artes visuales (Sequeira, 2021). Sobre Romero Brest, María Luisa Torrens recordaba:

La primera vez que asistí a una de sus clases [...] quedé deslumbrada por el humor negro, el espíritu autocrítico, el altísimo nivel de inteligencia y la dialéctica desplegada, todo lo cual comunicaba a través de una técnica expositiva que comenzaba con una broma aparentemente banal, e imperceptiblemente el pensamiento se iba condensando, hasta culminar en una idea a la que uno quedaba prendido unas veces a favor y la mayoría en contra. (Stalla, 1999, p. s/n)

## ENSAYOS CRÍTICOS EN VER Y ESTIMAR

*Ver y Estimar: cuadernos de crítica artística* —que como ya fue señalado, se editó entre los años 1948 y 1955 (Revistas de Arte Latinoamericano, s. f.)—, fue pionera entre las publicaciones latinoamericanas especializadas en artes visuales (Marambio de la Fuente, 2013). Tal como se indicó anteriormente, esta publicación posicionó a Romero Brest como uno de los críticos más relevantes a nivel regional, pero además, con vínculos internacionales —particularmente con Europa—, y visibilizó y legitimó también, a nuevos críticos —fundamentalmente jóvenes rioplatenses—.

En sus 34 números, la revista “aspiraba al establecimiento de valores a partir de la teoría, la historia y la estética, sin dejar de lado, por supuesto, la sensibilidad” (Giunta, 2001, p. 77). Valores que más allá de las fronteras del arte, presumiblemente referían a la situación política de Argentina y también, de la región.

Berriós (2011), considera a esta revista como un “espacio de circulación, que tiene entre sus antecedentes inmediatos [...], a revistas como Martín Fierro [...], y Sur” (p. 36). Publicaciones argentinas que, según este autor, tenían el objetivo de dar a conocer en el medio local, las nuevas tendencias artísticas y literarias que se consolidaban en la Europa de esos tiempos. Subraya además que:

Ver y Estimar es heredera de estas publicaciones debido a que plantean un proyecto cultural específico de modernización de los campos en los cuales inciden directamente, en el sentido de poner al día a las producciones locales en sintonía con los modelos metropolitanos, principalmente el establecido por los distintos grupos desde París. (p. 36)

Esta perspectiva, de Jorge Romero Brest —propuesta desde sus publicaciones, sus clases en los seminarios y también, en sus conferencias—; implica la búsqueda de valores más allá del campo estético —como su concepción de libertad—; el ideal europeo y también, la formación de otros —críticos, pero también públicos—, en esta línea de pensamiento. En ese sentido, tal como lo señala Giunta (2001), su paradigma es el internacionalismo europeo (parisino), con dimensión universal.

*Ver y Estimar*, que fue “crucial para la madurez de una crítica y una historia del arte rioplatense” (Tomeo, 2010, pp. 8-9), contó con la participación de discípulos uruguayos de Romero Brest —como Nelson Di Maggio, Fernando García Esteban, Nelda González y Celina Rolleri—, pero también de artistas y críticos uruguayos —como la escritora Eneida Sansone, el artista alemán residente en nuestro país, Hans Platschek y el ya mencionado crítico de arte y autor, José Pedro Argul— (Tomeo, 2010).

## EL CANON EUROPEO Y ARTE LATINOAMERICANO

Romero Brest se afiliaba al paradigma del internacionalismo europeo con vocación universal, es decir, Europa como centro —modelo—, del arte moderno universal. Esta posición internacionalista del arte moderno —que remitía a lo producido en Europa y también, en Estados Unidos—, tuvo su contrapunto en críticos, como Marta Traba entre otros, que concebían un arte moderno latinoamericanista (Berríos, 2011; Marambio de la Fuente, 2013). No es propósito de este trabajo dar cuenta de las tensiones entre el internacionalismo y el latinoamericanismo; sino más bien, comprender la posición de Romero Brest y visualizar cómo influyó esto —o no—, en el posicionamiento de la crítica uruguaya de ese tiempo.

En su libro *La pintura europea 1900-1950* (1952), Romero Brest procuró una legitimación de parte del arte latinoamericano dentro del canon europeo —universal—, del arte moderno. En ese sentido, afirmó:

Las experiencias europeas -Delaunay, Matisse, Dufy, Campigli, Sironi, Funi y tantos otros- no han sido felices, pero sí las de los mexicanos Orozco, Rivera, Siqueiros y el brasileño Portinari, aunque sean bastante menos sensibles. La razón es clara: cuando un pintor europeo se pone a pintar un muro no renuncia por ello a crear formas desmaterializadas y signos no figurativos, no sólo porque los crea en su pintura de caballete, sino porque corresponden al estilo de la época, amén de que tampoco puede evitar los recursos de refinamiento a que está acostumbrado, todas notas negativas para tener éxito en la empresa; los pintores americanos, en cambio, más bárbaros (sic) y dirigiéndose a un público también más bárbaro, mantienen el carácter de materialidad figurativa y de emotividad elemental que es menester para hacer una buena pintura mural. (Romero Brest, 1952, pp. 286-287)

A partir de esta afirmación, pueden hacerse algunas consideraciones. Romero Brest genera una antinomia entre la pintura europea y la pintura americana (latinoamericana para este trabajo). Acentúa esa oposición cuando señala que el éxito de la pintura mural latinoamericana radica en la condición de bárbaros, tanto de los pintores como del público latinoamericano. Resulta interesante señalar que en esta afirmación Romero Brest utiliza categorías fundacionales de la relación colonial entre Europa y América: civilización y barbarie. Atribuye, en ese sentido, menos sensibilidad a los pintores latinoamericanos y más refinamiento a los pintores europeos.

Entendiendo a la publicación de este libro, como una estrategia de inserción del arte latinoamericano en los circuitos internacionales (Berríos, 2011), podría considerarse también, en esta clave, la edición de 1950 de la Bienal de Venecia. En la cual México —que participó por primera vez—, estuvo representado por Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo (Tiempo, 1950). Asimismo, podrían

considerarse también, las dos primeras ediciones de la Bienal de San Pablo. En la primera, 1951, hubo controversias. Tal como lo señala Schroeder (2011):

El surgimiento de la Bienal fue celebrado por una parte influyente de la sociedad brasileña, pero no todos estuvieron de acuerdo con su creación [...]. En la inauguración, un grupo vinculado al Partido Comunista protestó frente al Edificio Trianon, denunciando la “maniobra imperialista” de Estados Unidos para conectar al MAM con el MoMA [Museo de Arte Moderno de New York]. Según ellos, el Museo brasileño y la I Bienal estarían impulsando la expansión ideológica estadounidense, que corrompería el arte brasileño. (pp. 41-42)

En la segunda edición (1953), con un despliegue mayor, se exhibieron obras “de Paul Klee, Piet Mondrian, De Stijl, Alexander Calder, Henri Moore, e incluso la presentación, por única vez en Latinoamérica, del *Guernica* de Picasso” (Giunta, 2014, p. 16). Sobre el *Guernica*, Romero Brest (1952), en términos universales, señala:

Picasso siente el tremendo sacudón que provoca la felonía de la casta militar en España, pero en vez de expresar sus sentimientos por medios representativos, que hubieran sido necesariamente localistas y subjetivos, aprovecha de sus formas desnudas para que aludan a los hechos con impersonalidad y cobren por la justeza de su alusión carácter de símbolos. (pp. 265-266)

## CAÍDA DE PERÓN Y EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

En septiembre de 1955, un golpe militar derrocó a Juan Domingo Perón, tal como señala Giunta (2001):

En octubre de ese año, Romero Brest cierra definitivamente las páginas de *Ver y Estimar* para pasar a actuar en las instituciones oficiales y en alianza con el nuevo Estado, como interventor del Museo Nacional de Bellas Artes. Desde entonces, él va a demostrar, mejor que nadie, que las formas del arte no son puras formas, sino también un instrumento político. (p. 83)

Según la web institucional del Museo Nacional de Bellas Artes, Romero Brest tuvo un rol de curador e intérprete de la colección, incorporó a profesionales —como Juan Corradini en el área de restauración y a Grete Stern en el laboratorio fotográfico—, organizó cursos, conferencias, espectáculos y premios —particularmente para jóvenes artistas argentinos—, como el ‘*Ver y Estimar*’, el ‘*Braque*’ y el del ‘*Instituto Di Tella*’ (Museo Nacional de Bellas Artes, s. f.). Podría señalarse aquí, que además de visualizar al Museo Nacional de Bellas Artes como un instrumento político (Giunta, 2001), contribuyó también a su profesionalización institucional, y por réplica a la profesionalización del campo argentino de las artes visuales.

Entre las principales acciones desarrolladas durante la gestión de Romero Brest, pueden destacarse la reedición —después de una década sin editarse— del boletín del Museo Nacional de Bellas Artes (1956); la exposición ‘Goya y su arte’ (1956); la exposición de ‘Ben Nicholson y los jóvenes

escultores ingleses' (1958); la exposición de la 'Colección Di Tella' (1960) —que incluía obras de Picasso, Miró, Tàpies y Saura, entre otros—; la exposición 'Espacio y color en la pintura española actual' (1960) —que permitió conocer al movimiento informalista español en Buenos Aires—; la exposición '150 años de arte argentino' (1960) —en el marco de las celebraciones por el sesquicentenario de la Revolución de Mayo—; la exposición 'Pettoruti: homenaje nacional a 50 años de labor artística' (1962); y la exposición 'Deira, Macció, Noé y De la Vega' (1963), —grupo neofigurativo— (Museo Nacional de Bellas Artes, s. f.). Al visualizar el conjunto de estas acciones y considerando, además, la concepción de Romero Brest, podría señalarse que junto con la profesionalización del campo, su gestión estuvo marcada por un diálogo entre el arte argentino y el arte europeo. Una búsqueda, quizás, de legitimidad de lo local en las dinámicas —desde su punto de vista— universales. Todo esto, retomando algo mencionado al inicio de este trabajo, desde su rol de director del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina —hasta 1963 (Huberman, s. f.)—, contribuyó al fortalecimiento de su posición, no solo de crítico fundamental para las artes visuales latinoamericanas, sino también, por su posición eurocentrista, en un referente internacional de la crítica en artes visuales y promotor del arte nuevo —moderno, vanguardista—, en nuestra región.

## CONCLUSIONES

A modo de conclusiones, a partir de lo expuesto en este trabajo podríamos señalar que Romero Brest fue una figura destacada e influyente en el campo latinoamericano de la crítica de artes. Esto, si bien no lo circunscribió únicamente a América Latina —debido fundamentalmente, a sus vinculaciones con diversos artistas y pensadores contemporáneos, a su perspectiva eurocéntrica con respecto al arte moderno y a su posición liberal, particularmente enfrentada al gobierno peronista (1946-1955)—, lo consolidó como un agente influyente para las artes visuales rioplatenses. Entendiendo, con cierta perspectiva histórica, la importancia (centralidad quizás), del Río de la Plata, como un sub-espacio cultural, político, intelectual y también artístico, de lo latinoamericano.

En esos años del peronismo, las posibilidades del Uruguay, con un campo artístico-cultural en consolidación —tanto en términos institucionales como artístico-creativos—, y una posición liberal, en términos políticos, con respecto a la Argentina; generaron las condiciones para el magisterio de Romero Brest —declarado antiperonista y, por ende, destituido como docente en la Universidad de La Plata (1947)—, en la Universidad de la República (1946-1959). Esto, en un país como Uruguay, con una irregular —o incipiente en ese entonces—, formación para la crítica en artes, significó un aporte

fundamental para una generación de críticos uruguayos influyentes en el campo nacional de las artes visuales de la segunda mitad del siglo XX.

Sus discípulos uruguayos —entre los más destacados puede mencionarse a Nelson Di Maggio, Fernando García Esteban, Celina Roller y María Luisa Torrens—, además de asistir a sus clases, colaboraron también en su publicación *Ver y Estimar* (1948-1955). En ese sentido, combinando ámbitos de formación y posibilidades de divulgación para sus discípulos, Romero Brest fortaleció el proceso de formación de esta generación de jóvenes críticos —tanto en Argentina como en Uruguay—, y promovió su propia línea de pensamiento sobre el arte moderno. Tal línea de pensamiento podría sintetizarse en la defensa del trabajo teórico para la promoción de valores liberales —que van más allá de las implicaciones artísticas y lo posicionan políticamente—, y atado a esto, su ideal europeo en relación al arte moderno.

A diferencia de otros teóricos que concebían un arte moderno latinoamericanista, Romero Brest concebía a Europa como centro del arte moderno universal y en su canon propuso incluir al arte latinoamericano. Prueba de ello es su publicación *La pintura europea 1900-1950* (1952), en la cual incluyó a artistas latinoamericanos —como los mexicanos Orozco, Rivera, Siqueiros y el brasileño Portinari—, pero propuso un análisis de sus obras utilizando conceptos (adjetivos), que pueden vincularse a categorías fundacionales de la relación colonial entre Europa y América, tales como civilización y barbarie.

Al visualizar el conjunto de sus aportes (acciones) podría señalarse que, además de contribuir a la profesionalización del campo, promovió permanentemente un diálogo entre el arte americano (latinoamericano) y el arte europeo (universal).

## REFERENCIAS

- Achugar, H., Lembo, V. y Sequeira, F. (2017). *Tendencias y factores de cambio en la institucionalidad cultural del Uruguay*. Oficina de Planeamiento y Presupuesto, Presidencia de la República.
- Berrios, P. (2011). *Estrategias de inserción del arte latinoamericano. El internacionalismo en Jorge Romero Brest y el latinoamericanismo en Marta Traba* [Tesis de Maestría, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/129922>.
- Caetano, G. y Rilla, J. (2016). *Historia contemporánea del Uruguay. De la colonia al siglo XXI*. Centro Latinoamericano de Economía Humana y Fin de Siglo.
- Camnitzer, L. (27 de abril de 2018). Celina Roller (1932-2018). *Brecha digital*. <https://bit.ly/4j63Xz3>

- Casa Rosada (s. f.). *Presidentes. Juan Domingo Perón I y II (1946 - 1952 y 1952 - 1955)*. Presidencia. <https://bit.ly/4j5dEoy>
- Di Maggio, N. (2013). *Artes visuales en Uruguay: diccionario crítico*. Gussi Libros.
- Díaz Pellicer, L. (2004). *El turismo receptivo en Uruguay (1930 - 1986)*. Programa de Historia Económica y Social, Unidad Multidisciplinaria, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/4671>.
- Faraone, R., París, B. y Oddone, J. (1997). *Cronología comparada de la historia del Uruguay 1830 - 1985*. Universidad de la República, Colección del Rectorado.
- Galería Sur (2006). *La abstracción de los 60*. Catálogo. <https://doi.org/10.54648/RBA2006044>
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Editorial Paidós.
- Giunta, A. (2005). Ver y Estimar. Una revista, una asociación. En A. Giunta y L. Malosetti Costa (Eds.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (pp. 19-33). Paidós.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI.
- Gutiérrez Viñuales, R. y Zamorano Pérez, P. E. (2020). 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, 187-211. <https://doi.org/10.30827/caug.v51i0.16034>.
- Hojman, M. (3 de junio de 2016). *Arte y espacio público en Montevideo (1959-1973). Intercambios rioplatenses en los discursos y prácticas artísticas* [Presentación en Seminario]. Seminario de crítica N° 206. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. <https://bit.ly/4lhUQB>
- Humanidades Digitales (2 de noviembre de 2023). *Jorge Romero Brest*. Legajo 49. Carpeta 751. <https://bit.ly/3Y8rPtP>
- Intendencia de Montevideo (11 de octubre de 2023). *51° Premio Montevideo de Artes Visuales de la Intendencia de Montevideo*. <https://bit.ly/43qdtbO>
- Huberman, B. (s. f.). *III. Georges Vantongerloo*. <https://bit.ly/42kdAEG>
- Ley 12376 de 1957. Presupuesto Nacional de Sueldos, Gastos e Inversiones. Ejercicio 1957. Artículo 90. 2 de febrero de 1957. D.O. No. 15031. <https://bit.ly/4j7Ae9o>
- Ley 19889 de 2020. Aprobación de la Ley de Urgente Consideración. LUC. Ley de Urgencia. Artículo 202. 14 de julio de 2020. D.O. No. 30478. <https://bit.ly/42lg8lZ>
- Marambio de la Fuente, M. (2013). *Campo intelectual y artes visuales: Marta Traba y la formación de una crítica artística latinoamericana* [Tesis de Maestría, Universidad de Chile]. <https://bit.ly/4l7EqY4>
- Ministerio de Educación y Cultura (16 de febrero de 2024). *61° Premio Nacional de Artes Visuales Clever Lara*. <https://bit.ly/3E8VopP>
- Museo Nacional de Artes Visuales (s. f.). *Amalia Polleri de Viana (1909-1996)*. Artistas. <https://bit.ly/43ZCjiS>



- Museo Nacional de Bellas Artes (s. f.). *Director: Jorge Romero Brest. Historia*. <https://bit.ly/3XB15lH>
- Peluffo Linari, G. (2015a). *Historia de la pintura en Uruguay. Tomo I. El imaginario nacional - regional (1830-1930)*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Peluffo Linari, G. (2015b). *Historia de la pintura en Uruguay. Tomo II. Entre localismo y universalismo: representaciones de la modernidad (1930-1960)*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Polleri, A. (1986). Panorama actual de las Artes Plásticas. *Revista Nacional*, (236), 114-156. <https://bit.ly/4c9NTuo>
- Poniatowska, E. (1985). Marta Traba o el salto al vacío. *Revista Iberoamericana Escritoras de la América Hispánica* 51(132/133), 883-897. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4135>.
- Revistas de Arte Latinoamericano (s. f.). *Ver y Estimar*. Escuela de Artes y Patrimonio, UNSAM & Fundación Espigas. <https://bit.ly/4j7mqeA>
- Romero Brest, J. (1952). *La pintura europea 1900-1950*. Fondo de Cultura Económica.
- Sequeira, F. (2021). *Artes visuales y dictaduras. Una mirada a las políticas culturales en el Río de la Plata: 1973 - 1985* [Tesis de Maestría, Universidad de la República]. <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/30148>.
- Schroeder, C. (2011). *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação* [Tesis de Maestría, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/D.27.2011.tde-26112011-133939>
- Stalla, N. (1999). *Romero Brest, Jorge Aníbal (Buenos Aires, Argentina, 1905 – Buenos Aires, Argentina, 1989)*. <https://bit.ly/429FQc7>
- Tello D'Elia, C. (2019). La question mal posée. Jorge Romero Brest y la historia del arte en Uruguay. *Armiliar*, 3(11), e011. <https://doi.org/10.24215/25457888e011>.
- Tiempo (1950, junio 30) México triunfa en Venecia. *Tiempo: Semanario de la vida y la verdad* 17, (426): 24-27.
- Tomeo, D. (2010). *Fernando García Esteban: entre la crítica y la historia del arte*. Colección Avances de Investigación. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. <https://bit.ly/3DZgXaW>