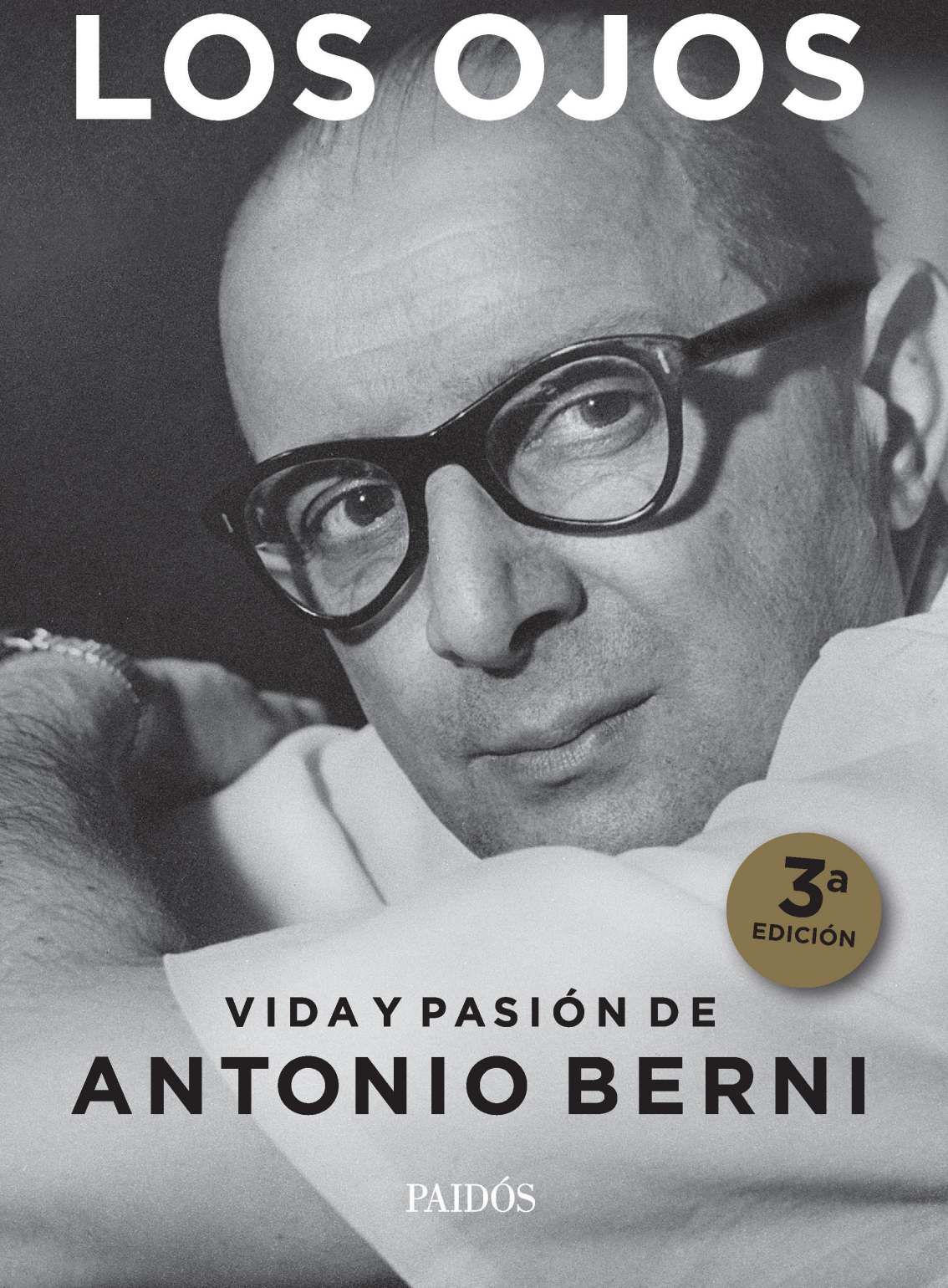


FERNANDO GARCÍA

LOS OJOS



3^a
EDICIÓN

VIDA Y PASIÓN DE
ANTONIO BERNI

PAIDÓS

FERNANDO GARCÍA

LOS OJOS

Vida y pasión de Antonio Berni

CAPÍTULO I

SIN TÍTULO

INCONCLUSO



—Repasemos el tema del cuadro inconcluso, vos me contaste que él te llamó muy asustado para decirte algo. ¿Adónde te llama? ¿Dónde estabas viviendo entonces?

—Acá mismo, en el primer piso.

Pasaron veintitrés años y lo está contando con una urgencia tal que cada silencio se vuelve extraño y temerario. Bajo los techos altos de este departamento de estilo en el centro de Buenos Aires, da la sensación de que el murmullo asordinado de la cinta magnética que se impregna de esta historia puede romperse ya mismo con esa llamada que vuelve aquí, a su memoria, una y otra vez desde entonces, desde que la llamó.

—Me dijo que se sentía muy mal, que estaba pintando “mi cuadro”, él decía así pero en realidad el cuadro no era mío, era de él. Entonces dijo: “Estaba pintando tu cuadro y he sabido que no lo voy a terminar, que me voy a morir primero”. Él estaba muy asustado, muy asustado y nervioso.

—¿Cómo notaste eso?

—Porque la voz estaba crispada. Entonces yo le dije: “bueno, bueno, calmate porque voy para allá”. Pensé que esa era la mejor manera de calmarlo. Saqué el autito del garaje y lo fui a ver, llegué enseguida. Él estaba en la mesa del comedor, en el primer piso de Lezica, con las manos agarradas y tenía la piel fría, estaba helado... entonces yo lo agarré y empecé a hablarle para que se calmara. Y él se calmó pero quedó serio. Cosa que no era tan común porque yo le hacía chistes y él se reía, generalmente, pero quedó serio. Yo le dije: “Son tonte-rías, Antonio, no vas a creer que esas cosas que pensaste son ciertas, che”. Y él me dijo: “Lo sentí, lo sentí, lo sé, sé que no voy a terminar”. Entonces yo le dije que la solución era ponernos a trabajar en el cuadro para que eso no pasara. Y toda la semana siguiente posé para él porque después tenía que viajar a Corrientes por una serie de asuntos que tenía pendientes. Y apareció esa luz de la luna, color plata, sobre el cuerpo. Esa semana él empalideció el cuadro y le dio una luz muy nocturna, el cuadro no era nocturno, era diurno. Todo de día, y ese cuadro ahora no se sabe bien si es nocturno o diurno, está a la luz de la luna.

—¿El avión ya estaba?

—Sí, el avión estuvo desde el principio. Me acuerdo que me dijo: “mirá, voy a poner un avioncito, porque vos siempre estás distraída y nunca se sabe qué estás pensando”. Claro, él siempre me decía “enigmática Graciela” pero en realidad era que yo tenía una relación de mucha libertad con Antonio. Yo sentía que podía hacer con él lo que yo quería sin necesidad de tener una relación protocolar. Enton-

ces por ahí yo me ponía a pensar otra cosa y no sentía la necesidad de atender estrictamente a la conversación. Entonces, estaba con él pero a la vez pensando en mis hijas y por eso puso el avioncito.

“He sabido que no voy a terminar el cuadro”, le había dicho Antonio Berni, y eso era en 1981, poco después de que el pintor —largamente llamado “maestro” por los diarios, los semanarios de interés general y aun la televisión— hubiera estrenado su última y asombrosa serie de pinturas en la Galería Velázquez de Buenos Aires. Berni tenía ya setenta y seis años pero trabajaba como siempre, como si el día tuviera acaso cuarenta y ocho o setenta y dos horas, y una siesta, religiosa, ritual y reparadora en el medio. Llevaba más de un año viviendo en el mismo lugar donde pintaba, un taller de tres pisos en el cruce de las calles Lezica y Rawson, una esquina sepia en Almagro, rodeada de restos de la arquitectura de la vieja Buenos Aires, que da contra las vías del Ferrocarril Sarmiento. Llevaba más de un año allí Berni, solo, después de romper con su tercera mujer, la explosiva tucumana Silvina Victoria, a quien “aventajaba”¹ por cuarenta años.

Había aprendido a convivir con la sordera, Berni. Un infarto y una excursión al quirófano para poner a punto la próstata tampoco consiguieron arrancarle ni un segundo de sus más exaltadas pasiones: la pintura y la mujer. Vivía solo Berni, entonces, pero ahí estaba contra el ventanal que da a Lezica, por donde entra la luz desde la mañana, con los acrílicos y los pinceles tratando de redefinir la forma del deseo. De su deseo por “Graciela Amor”, la abogada de treinta y cinco años con quien llevaba una amistad de meses. Una profunda amistad de meses que Berni se empecinaba en torcer —como él había visto a la sudestada torcer los álamos en Rosario— hacia el amor, el amor real, el amor que si no se expresa con todo el cuerpo, ¿qué es? Ahí estaban mujer y pintura, la historia del arte y del deseo según Berni, confluyendo por última vez en una tela enorme a la que el pintor le dedicaba un largo rato día tras día. No había nada que dijera —ningún isopado, radiografía o punción— que Berni, el creador de Juanito y Ramona, el campeón latinoamericano de la Bienal de Venecia ’62, el “maestro”, el viejo pop que recibía a una procesión de jóvenes en su taller, el intelectual de izquierda, no pudiera terminar el cuadro que estaba pintando para sublimar su deseo por Graciela Amor.

No había nada, excepto el cuadro y más allá la pintura, la alquimia misma de los colores. Que hablaron, se despidieron de él, y él

así se lo hizo saber a la modelo llamándola por teléfono a este mismo lugar, un living a la calle bajo los techos altos de un departamento de estilo en el centro de Buenos Aires.

Atendió apurada, siempre parece apurada Graciela Amor y Berni le soltó la premonición en seco:

—Estaba pintando tu cuadro y he sabido que no lo voy a terminar, que me voy a morir primero.

Como si su imagen fuera manipulada desde una isla de edición remota, este es el exacto momento en que todos los movimientos del pintor comenzaron una microscópica cuenta regresiva. El cuadro inconcluso, este cuadro que quedó puesto en el caballete mientras el pintor agonizaba, y con el que su hija mayor, Lily, se encontró cuando subió presurosa por las escaleras del taller semanas después de su muerte, expresa ese momento crucial en que el pintor se desmaterializa frente a su propia creación.

La obra lo abandona, como la mujer turgente que descansa a orillas del mar abandona el avión que asoma en el horizonte del cuadro. Los pelos de marta del pincel se repliegan en saltos de milímetro de la tela y los dedos acatan el contagio de la contraorden; los ojos se disponen a dejar de captar, absorber, licuar y procesar la invisibilidad de las cosas y el pintor sabe que ha llegado el momento en que la obra, por primera vez, lo sobrevivirá.

Por detrás de la última obra —quedaron otras tantas sin terminar pero esta es la que quedó fijada al caballete esperando la luz de Lezica— está esta historia de Graciela Amor, que así la nombró él, y “Antón Perulero”, que así se enmascaró él para llegar lo más cerca posible de ella, como llega ese mar denso y oscuro en la obra, que se le acerca pero no llega, no la toca. Y está el avioncito ese, que en el tiempo que duró la escaramuza romántica de Antón Perulero y Graciela Amor habrá sido una alegoría de la “enigmática Graciela” —viajando con sus pensamientos a un lugar que el pintor no alcanzaba a vislumbrar— para luego, desde aquella llamada de alerta en adelante, volverse un vuelo chárter del misterio. Así, con los años, la función de este angustiante paisaje hecho de una mujer desnuda a orillas del mar, la luna traslúcida y el avioncito será devolver a Antonio Berni al misterio de donde había sido arrancado setenta y seis años y cinco meses atrás.

Primero lo vio su hija, tres pisos arriba en un taller que mantenía intacto el desorden legendario del artista, y pasaron más de quince años hasta que una multitud desfiló frente a *Sin título*, colgado en 1997 en el Bellas Artes de Glusberg.² La mayor exhibición de Antón Perulero,* ese pintor nuevo, adolescente a los setenta y cinco, alter ego de otro ya consagrado, máscara contra el retiro, el sedentarismo del espíritu y el deseo carnal. Antón Perulero, superhéroe entre zalamero y romántico, privado, hecho solo a medida de Graciela Amor, la morocha vivaz casi cuatro décadas más nueva.**

Antón Perulero firmaba y era Berni, al fin, el que se deshacía en cartas como esta, en plan de un descomunal Quijote del deseo: “Desbaratar una utopía es traicionarme, es apuñalarme. O disfrazarme de normal, de racional, de patético. [...] La utopía está más allá del estímulo, de las recompensas. Se nutre de ella misma: de sus sueños, de sus amores. La utopía es satánica, no se la debe humillar... (30/7/81)”.

Y Graciela Amor era la utopía de Antón Perulero, avatar que intercedió ante el consagrado pintor Berni para arrancarle de sus

* Aunque popularmente se lo conoce así, en realidad es Antón Pirulero o Antón Perulero. Diccionario María Moliner: “*Antón pirulero o Antón perulero* m. Cierta juego de prendas que consiste en que el que lo dirige, acompañándose con una cancioncilla que empieza con las palabras «Antón pirulero [o perulero], cada cual atiende a su juego», va simulando las acciones correspondientes a distintos oficios asignados a los jugadores, los cuales tienen que apresurarse a realizar ellos mismos los mismos movimientos y, si no lo hacen oportunamente, pagan prenda”.

** Toda la correspondencia entre Berni (Antón Perulero) y Graciela Amor se fue convirtiendo en una suerte de fanzine punk amoroso en el que el pintor le dedicaba collages y dibujos a la que fuera su última musa. En la primera edición de este libro se mostró por primera vez uno de estos collages que la abogada guardaba como un tesoro íntimo. Treinta y seis años después, se decidió a revelar todo ese material de deseo erótico incandescente en una muestra multimedia llamada *Graciela Amor y Antón Perulero*. Se pudo ver y leer en la galería Jacques Martínez entre el 31 de julio y el 1º de setiembre de 2017 con visita previa. Era un ambiente oscuro que buscaba emular la clave de ese romance no del todo consumado. Al día de hoy, Graciela Amor prefiere seguir sin revelar su identidad ni editar el cuadernillo de impronta adolescente como libro a pesar de haber recibido varias propuestas para hacerlo.

manos dos espléndidos retratos. Una carbonilla, de dos metros por uno setenta y cinco, fechada acaso en el corte de pelo varonil de la modelo que marca el advenimiento de los años ochenta. El otro, un pastel, con un secreto en clave: la lustrosa clavícula de Graciela que sirve de pared a un graffiti casi invisible. Dice allí, porque quedó pintado: "Antonio te quiere".

Y Graciela Amor vuelve ahora la vista hacia el minuto cero de la obra.

"En los primeros días de marzo me pidió que posara porque quería pintarme. Y pintó este cuadro en el que estoy parada en el tercer piso de su taller, estas son las ventanas que dan al balcón. Siempre que miro este dibujo pienso en qué fue lo que vio. Porque en el momento en que él me conoció, yo me presenté bajo el aspecto de una abogada exitosa que había logrado varias victorias. Pero cuando él pintó esta muchacha que está acá en carbonilla, pintó otra cosa. Ahí, en el fondo, se ve a una muchacha provinciana un poco asustada y vulnerable: yo cuando lo vi pensé: «¡pero cómo Berni se dio cuenta de esto!». Cuando él me sugirió que posara nada más que en bombacha y con la blusa desprendida, yo le pregunté un poco en broma: «Bueno, y atrás qué vas a pintar, ¿una cama?». Y entonces él me dijo: «No, eso sería demasiado obvio. Voy a poner una camisa». Y puso esa camisa rayada, de modo que sugiere que hay un hombre o que lo hubo pero no se lo ve. Tardamos quince días, más o menos. Yo posaba todas las tardes. Mientras tanto él hacía muchos retratos. Pasaba que muchas veces yo no iba, o le decía que iba a ir y después no aparecía. Entonces él llamaba a alguna vecina para que posara. Y después me contaba, «Che, mirá a quién pinté», a ver si yo me ponía celosa. «Mirá, pinté a otra», me decía.

"Todo empezó como un juego, con unas poesías en el mes de marzo, donde él escribía como «Antón Perulero» aparentemente sobre el amor y no sobre mí, y tiraba onda... Lo que pasaba es que yo tomaba mucha distancia sobre eso y al mismo tiempo era una cosa como de coquetería porque yo me sentía profundamente halagada de que él, que era un gran artista, quisiera pintarme. No podía resistir la tentación realmente... Alguna vez me persiguió alrededor de una mesa pero fue una sola vez porque yo le mostré que si seguía por ese lado no me iba a ver nunca más."

*

Los hijos del pintor —Lily, la mujer, de su relación con la escultora francesa Paule Cazenave; José Antonio, el varón, de su vida junto a la empresaria Nélida Gerino— se llevan veinte años de diferencia y mantienen una relación cordial pero distante que ha sabido de tensiones a lo largo de más de dos décadas de vida de herederos. Lily, que es una composición femenina de los rasgos del viejo, se reencontró afectivamente con Berni no mucho tiempo antes de que muriera, y a ella le tocó, en principio, organizar la sobrevida de la obra. José Antonio, un tipo de perfil bajísimo, aprendió acaso a vivir lejos de su padre y se metió de lleno en el tema recién a partir de los años noventa, tras quince años de residencia en París y Madrid junto a Inés, su mujer, y sus dos hijas. Lily, en cambio, no ha tenido hijos y le ha dicho a esta historia que no la educaron para eso.

El inventario de la obra de Berni resultó de veras interminable y agotador para Nélida Gerino y Lily, que trabajaron juntas dejando de lado viejos recelos. Allí esperaba su destino *Sin título*, jugado como en una lotería hogareña.

Lily Berni: “Empezamos naturalmente con la sucesión. Acá estaba la mamá de José Antonio y, bueno, lo hice con ella. Tardes y tardes en el taller... Meses estuvimos... Clasificando los grabados, yo me encontré en un momento medio desesperada, al punto que terminé poniendo todos los grabados en el piso para compararlos, porque había uno al que le había puesto cinco títulos, como para saber cuál era cuál, ¿no?”

José Antonio Berni: “Decidí que como yo tenía el sostén económico asegurado, la proporción fuera de dos obras para mi hermana y una para mí, ya que ella era la que tenía mayores dificultades de dinero”.

Lily Berni: “El criterio fue poner tres papelitos en una bolsa de nylon y sacar. Dos eran para mí y uno para José Antonio, que estaba afuera. Así armamos lotes por época o tamaño”.

Y así, *Sin título*, la oda inconclusa de Antón Perulero a Graciela Amor, fue a parar a la colección de Lily Berni —lo había visto ya, inconcluso, el primer día del taller sin el viejo—, que a partir de 1986 tomó como representante a la hábil galerista Ruth Benzacar.

*

Graciela Amor, de nuevo, y más sobre el artista conocido solo por ella como Antón Perulero: “Lo que pasa es que él se resistía de todas maneras a ser rechazado, ¿no? Entonces trataba de provocarme hablando de lo que le parecía que pasaba. Yo trataba de no contestarle directamente sino de entusiasmarlo un poquito nada más para que él siguiera pintando. A mí me encantaba verlo pintar, pero sobre todo dibujar y usar el pastel. Cuando él utilizaba el pastel o la carbonilla, era magia pura que le salía de las manos. Porque él sentía amor por ese material. Él tenía las manos casi cuadradas, unas manos gorditas, de dedos gordos y casi cuadradas. Unas manos de trabajador, no de pianista, aunque muy suaves, manos muy grandes para su tamaño, lo que se diría manos de hombre práctico. Y de dedos relativamente cortos y manos gruesas. Manejaba con mucha agilidad el material, él y el material eran una sola cosa cuando pintaba. Era bien divertido porque él siempre hacía chistes cuando pintaba y hacía reflexiones sobre las cosas”.

*

¿Qué destino le tocó a *Sin título*, a este retrato del deseo como artista? No forma parte de las obras más cotizadas de Berni y para la historiografía del arte argentino es un eslabón perdido. Sin embargo, se puede leer en el tema y el recorrido que hizo este cuadro tras la muerte de Berni una metáfora de lo que le pasó al artista cuando la obra estaba lista para sobrevivirlo. Berni pintó —se ha dicho que siguiendo a un vulnerable héroe romántico de Almagro llamado Perulero— sobre la imposibilidad de atrapar algo, y su obra, a partir de su muerte, ha estado signada por un juego de apropiaciones que nace en la bifurcación de la colección de la familia, sigue con la aparición fuerte de Benzar comománager de la obra en el mercado internacional y culmina ahora en un auténtico *thriller* judicial que enfrenta a la hija mayor de Berni, Lily, contra el curioso astrólogo Waldo Casal.

Solo así *Sin título*, por fin, encontró un destino de conjunto. Una serie que nada tiene que ver con épocas, estilos, técnicas o temas que haya abordado Berni en su obra.

No.

Sin título forma parte ahora de la prueba documental inciso “J” archivada en la demanda que Lily Berni le inició a Casal —director de un centro de parapsicología en el barrio del Once, horoscopista de una revista de cable— por “defraudación por retención indebida”, según la denuncia presentada el 28 de mayo de 2003 ante el juez Eduardo Daffis Niklison. En ese expediente, le toca ser la obra número 33 de las 46 que uno de los herederos de Berni le reclama al astrólogo que fuera su representante tras la temprana muerte de Benzacar en mayo de 2000.

33. *SIN TÍTULO*, 1981

ACRÍLICO SOBRE TELA, 160 X 200 CM

La relación entre Casal, un hombre que dice tener treinta años pero cuya edad resulta realmente difícil de calcular, y Lily Berni, una mujer soltera de más de setenta, con parte de la herencia de la obra argentina mejor cotizada en el mercado internacional de arte, queda expuesta de manera cruda en la cédula de denuncia. De veras que Agatha Christie lo hubiera empujado a la literatura.

“[...] Conocí al señor Waldo Daniel Casal el día 12 de mayo de 1998 cuando concurrí a su Instituto de Astrología y Parapsicología con sede en la calle Tucumán 2060 de esta ciudad, que dirige junto a su madre —Elena Casal—. Fue Ruth Benzacar, galerista de mi confianza hoy fallecida, quien me recomendó dicho centro. En la primera oportunidad el señor Casal me ofreció «tirar las cartas» del tarot, algo a lo que accedí, refiriendo que yo tenía mucha energía negativa, provocada por personas que intentaban dañarme, y que había que sacar de mi entorno. [...]

”Casal me propuso realizar un viaje a Israel con el propósito de que una vez en el mencionado país, los «Rabinos de la Cábala» aceptaran protegerme. Todo eso a pesar de no pertenecer a la colectividad judía. Incluso, según lo que me explicaba Casal, ellos me llamaban «Yael» y me protegerían con la condición de que una vez por año enviase cien mil dólares. Ese envío, en un contexto, como dije, de dominio absoluto de mi sentimiento y espiritualidad, fue realizado en una sola ocasión, a pesar de los permanentes pedidos de Casal para que mantenga la frecuencia de dichas entregas injustificadas de dinero. [...]

”En febrero de 2002 me solicita que le extienda un poder general amplio de administración, gestiones administrativas, adquisición y enajenación de bienes, especialmente para actuar en todos los asuntos vinculados a la obra de mi padre Antonio Berni. [...]

”No conforme con ello, y a pesar de encontrarme en perfecto uso de mis facultades, me «sugiere» que lo nombre Curador, para ejercer el derecho de «autoprotección» para el eventual caso que en el futuro no tuviera aptitud para dirigir mi persona o administrar mis bienes. [...]

”Con el transcurso del tiempo el señor Casal comenzó a llevarse de mi domicilio gran parte de los cuadros de mi padre, casi cincuenta de los mejores cuadros, además de un número indeterminado de grabados, dibujos, témperas, acuarelas, archivos, fotos de cuadros, que se encuentran hoy en su poder sin que pueda yo recuperarlos.”

*

—¿Para qué tenés todos estos cuadros, acá?

—Es parte del trabajo, si la gente de Christie’s o Sotheby’s vienen a ver obra para sus remates de arte latinoamericano, este es un lugar lindo, les doy de tomar un té, vos viste que donde está Lily, en el Once, no es lindo lugar para ver cuadros...

Casal demoró más de media hora en atender al periodista, que ante la morosidad del dueño de casa dio una vuelta alrededor del ejemplar living construido en los años veinte por el gran arquitecto Alejandro Christophersen.³ Era febrero de 2003 y el lugar, así como estaba esa tarde, ostentaba la colección más completa de Antonio Berni a la vista en Buenos Aires. Trece obras dispuestas desde la puerta que separaba el anteliving del palier hasta el ampuloso escritorio en el que Casal finalmente dio esa entrevista. Cuadros y objetos que recorrían en esa selección la espina dorsal del *Bernismo* —desde las tempranas pinturas surrealistas ejecutadas en París hasta una *Ramona cantando* nunca vista en Buenos Aires, y clásicos de sus períodos de Santiago del Estero y Nueva York, por caso— en un abrir y cerrar de ojos. El museo Berni que no está, pues, estaba ahí, esa tarde, tras las puertas de un piso en Barrio Norte.

Luego de explicar cómo y por qué su tarea como astrólogo, tarotista y parapsicólogo había sido relegada en pos de la “operación

Berni”, Casal invitó a recorrer otros rincones del piso florecidos de obra. Hacia el final de un pasillo, se distinguía rápidamente el cuadro *Wedding Cake*, una obra de 1977 que Berni pintó para una muestra en la sucursal de la galería argentina Bonino en Nueva York.

Poco antes de aproximarse al celebrado cuadro en el que la novia estadounidense (en color) se distingue del novio inmigrante (en gris) —como si las reglas sociales se aplicaran a la paleta directamente: ciudadanos technicolor versus ciudadanos grises—, el rubicundo astrólogo y tarotista sugirió visitar un cuarto que daba sobre la izquierda del pasillo.

Apenas asomado, sobre el cabezal de la cama —cubierta por una colcha dorada—, el periodista alcanzó a ver el contorno de la obra. Una luz trémula, azules ennegrecidos, la aparición luego de una luna color plata y el paso rasante de un avioncito (menos “avioncito” por el tamaño que por su forma raramente tierna), y bajando la mirada, el mar, una mole de agua densa, oscura y sigilosa servida a las orillas de una mujer turgente y berniana de los pies a la cabeza.

Desde el ventanal que absorbía el sol de la calle Lezica hasta este cuarto en penumbras, tal había sido el camino de *Sin título*, el cuadro inconcluso o la escenografía de un amor no consumado.

—¡Pero este es el último cuadro?!

—Sí... es magnífico, ¿no?

De hecho, así como se veía en febrero de 2003, el cuadro inconcluso parecía parte de una instalación conceptual. A los bordes de la mujer se extendía una cama expectante, la cama que Antón Perulero le cambió a Berni por retratos y por esta obra de veras magnífica. Toda esa habitación, decorada con cierto gusto camp por Casal, quieta y a oscuras, parecía, sí, una abstracción sobre la pulsión que alimentó la pintura y a la vez sobre el destino que le esperaba. No era cualquier obra —aunque en valor de mercado muchas de las que Casal mostraba ahí la superaban ampliamente— ni era cualquier lugar de la casa.

Habría que decir que la obra inspirada a Berni por Graciela Amor (por Graciela Amor y Antón Perulero sería más justo decir) no estuvo en ese cuarto ni en ninguno de los cuatro lugares allanados más tarde, el 2 de julio de 2003. Como tampoco estuvieron *Ramona cantando* (años setenta), *Lily* (1945), *Juanito en la laguna* (1974), *La calle* (1955), *Objetos en la ciudad* (1931), *Paisaje de París* (1927), *La comida* (1953), *La torre Eiffel en la pampa* (1930), *La casa del crimen* (1927),

Los maestros de Villa Piolín (años sesenta), *Wedding Cake* (1977) y *Ley marcial* (1964), entre otros de un conjunto valuado por la heredera Berni en cinco millones de dólares.

Sobreseído por falta de mérito en primera instancia, Casal alegó en su declaración indagatoria del 9 de octubre de 2003 que la heredera le cedió los cuadros. “Waldo, ya esas obras son como tuyas, son tu seguro”, declaró Casal que le confió Lily Berni. Tan sorprendente como la estrategia de la defensa de acusar a la querellante de haberse quedado con las mismas obras que ahora reclama a través del sistema judicial. Dice: “El declarante para la segunda quincena de enero de 2003 viaja a Punta del Este [...], y ante ello Lily le dice que como se iba y nadie quedaba en su casa para cuidar la obra, prefería llevarse la obra. El declarante le dijo que no era necesario porque tenía alarmas pero ante la insistencia de la misma le dijo que no lo hiciera. Así fue que en su ausencia, porque Lily tenía las llaves de su casa, retiró cerca de treinta obras que Lily le había cedido. [...] Al volver a Buenos Aires viendo que su casa estaba totalmente vacía comienza a pintar las paredes, antes de ello como aún quedaba obra en su casa, Lily le dijo que como temía que por la pintura los cuadros se mancharan le propuso llevarlos a su casa, lo que así hizo. Los retiró la segunda quincena de febrero de este año”.

Eran los días en que esta historia entrevistó a *Sin título* brillando en el cabezal de la cama de la habitación del piso de Waldo Casal construido por Alejandro Christophersen.

*

¿Dónde está *Sin título* ahora? ¿Qué pasó con la única e inconclusa obra maestra de Antón Perulero? Habrá que seguir viéndola a través del relato de Graciela Amor, que lo está contando como solo se cuentan los momentos preciosos y más queridos de una vida, antes que encontrarla hecha una torpe fotocopia color en una prueba judicial o en la página web de Interpol Argentina.⁴ Así fueron las cosas con un cuadro que nació para sublimar un deseo insatisfecho, que quedó inconcluso por la muerte del pintor y que se volvió ahora inhallable e invisible, envuelto en un juicio que vuelve a situar a la obra de Berni como una esmeralda radiante, atractiva al punto de la codicia.

Fuera de las complicaciones legales, hay que decir lo que este cuadro y su propia historia representan. Es una pieza solitaria porque su importancia es única: llegó hasta aquí para decir, a los gritos, que Berni, simplemente, nunca se acabó, porque ese cuadro quedó, sí, inconcluso.

*

La modelo habla por los dos, por el pintor y la modelo, por Antón Perulero y Graciela Amor, salvando para siempre, en un relato que siempre la conmueve, que nunca se le hará rutina, el principio de esta historia.

—Volvamos al asunto del cuadro, cómo empieza...

—Bueno, él me pintaba siempre como te digo... Pintó mi cara en muchas obras, tal es así que mucha gente me dice: “Ah, salió a remate un cuadro de Berni que la cara eras vos”. En el mes de julio, él me dijo: “¿Vos posarías desnuda?” Y yo le dije: “Bueno, si ponés una estufa”. Entonces, él se rió. Y dijo: “Sí, claro”. Y yo, te digo de verdad, no sabía qué hacer. Pero apareció una cosa como narcisista que no me pude negar.

—Pero lo pensaste...

—Claro, yo pensaba “qué van a decir en el colegio de abogados”, y al mismo tiempo me decía “nadie me va a descubrir”. Bueno, tuve todo ese planteo interno pero ganó la tentación de ver cómo me iba a pintar Berni. Bueno, entonces, empezamos a trabajar en el último piso del taller. Él puso una especie de tarima, una cosa más “sobreelevada”, y ahí puso algo, no recuerdo si una manta. Entonces dibujó un fondo que era esa playa y después dibujó el avioncito y después la luna. Y lo pintó muy despacio ese cuadro...

—¿Cuántas veces posaste desnuda ahí?

—Muchas...

—¿Siempre en esa posición?

—Sí.

—¿Y te pedía algo?

—No, se hacía mucho silencio en esa obra. Ni él hablaba, como solía hacerlo, ni yo... Digamos que andaba perdida en pensamientos, eran como cuarenta minutos. A medida que volvía, veía avanzar el trabajo, cosa que me daba una enorme curiosidad. Hubo dos cam-

bios grandes en el cuadro. En el primer dibujo que él hace, la figura tendida, la figura era mucho más alegre, inclusive con tonos rojizos que deben estar debajo de la otra pintura. Después, en algún momento la figura cambia y se hace como más serena. Y después en el tercer cambio, a partir de que él tiene esa sensación, platea todo el cuadro, con esa imagen plateada de la muerte. El cuadro tuvo esas tres etapas: en la primera con esos tonos rojizos, yo creo que quiso pintar algo más silvestre, simplemente una soledad en la playa. Y ese cuadro fue cambiando... Y lo que a mí me emocionaba mucho de la figura era la sensación de vulnerabilidad que tiene la carne en ese desnudo. No hay más nada... Podés sentir esa fragilidad, y para mí en el cuadro aparece eso. Pero al final ya no está. Lo último que Antonio hace con ese cuadro es algo más distante. Como si el hecho de pintarlo lo hubiera alejado a él del cuadro. Es como una despedida... Es cierto, es su despedida de la vida.

NOTAS

¹ “Sí, me lleva como cuarenta años, pero de ventaja.” Silvina Victoria en José Viñals, *Berni. Palabra e imagen*, Buenos Aires, Galería Imagen, 1976, p. 8.

² Realizada entre el 8 de julio y el 3 de agosto de 1997, fue la segunda muestra retrospectiva de Berni en el Museo Nacional de Bellas Artes. En menos de un mes la vieron 330.000 personas. La anterior se había realizado en 1984. En ambas fue colgado este cuadro. Recuperada por Lily Berni, la obra volvería a verse en el Bellas Artes de Neuquén en 2006 en la muestra *Sucesos argentinos* y luego en el stand de la galería Sur (Montevideo), en la edición 2016 de Arte-Ba, donde salió a la venta.

³ Establecido en Argentina desde 1887, cuando tenía veintiún años, Christophersen estudió en la École des Beaux Arts de París y contribuyó a definir el estilo arquitectónico de Buenos Aires. Entre sus obras, que oscilan entre el academicismo y brotes de eclecticismo, están el edificio de la Compañía Nuevo Gas, la Bolsa de Comercio, el Palacio Anchorena y la fachada del Café Tortoni.

⁴ En marzo de 2005, el juez Dafflis Nikilson libró un exhorto a los principales museos del mundo, las casas de subastas Christie's y Sotheby's y los museos y galerías nacionales para que informasen sobre la aparición de estas obras.