

El rapto de la Odalisca

Marianela Balbi

El rapto de la Odalisca

Marianela Balbi

AGUILAR

© El rapto de la Odalisca, 2009

© De esta edición:

2009, Editorial Santillana, S.A.

Avenida Rómulo Gallegos, Edif. Zulia, piso 1
Sector Montecristo, Boleíta, Caracas, 1071,
Venezuela

Tlf: 58212 235 3033

Fax: 58212 239 7952

www.santillana.com.ve

Una editorial del Grupo Santillana que edita en:
Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Chile,
Ecuador, España, EE UU, México, Perú, Portugal,
Puerto Rico, Santo Domingo, Uruguay, Venezuela

ISBN:

Depósito legal:

Impreso en Venezuela – *Printed in Venezuela*

Edición y corrección: Enrique Parra

Diseño: Myrian Luque

Concepto y diseño de la cubierta: Jaime Cruz

Fotografía de la cubierta: Fran Beaufrand

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

ÍNDICE

Notas preliminares	11
La usurpadora	15
<i>Una drôle histoire de la Odalisca con pantalón rojo</i>	17
El noble origen de una esclava	21
Amanecer sin ella	27
Pasión y muerte	33
Un cascarón vacío	41
Trabajadores de los museos... Uníos	47
Retrato desde Miami	55
Vuelo directo a Collins Avenue	57
Un marchante muy especial	61
Odalisca en venta	67
Certificado de origen	73
Quietud en Caracas	79

Mutis en el MACC	81
La inquilina indeseada del MACC	85
Esa mala costumbre de robar arte	91
Inquietud en el mercado	99
Escándalo vía email	103
Un saludo, Genaro	105
La impostora habita en el MACC	111
Un delito a escala global	115
Sin señales de vida	123
Noticia de un siniestro	125
El museo quiere su Odalisca	129
Sin dolor ajeno	135

NOTAS PRELIMINARES

A veces el silencio resguarda el honor, y en su empeño por velar las sombras donde suele habitar la verdad, levanta los muros infranqueables de la indiferencia. Esta es una historia de silencios, de omisiones, de olvidos y sobretodo de una aguda impunidad que, esta vez, como en cualquiera de los ámbitos venezolanos, se encargó de arrebatarse a un país algo de enorme valor y le dejó en la boca el gusto amargo de la injusticia.

Ocurrió en el museo de mayor prestigio de Venezuela, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Le sucedió a una de las joyas de su colección, pero las verdaderas víctimas fueron todos los venezolanos a quienes le pertenece un patrimonio, un recuerdo colectivo, un orgullo nacional que se sintió mancillado cuando la *Odalisca con pantalón rojo* de Henri Matisse sencillamente desapareció.

El escándalo develó la pérdida de un patrimonio cultural valorado en casi 4 millones de dólares. El histrionismo de los actores distrajo por algunas semanas a los encargados de esclarecer el hecho: los detectives y fiscales en su trinchera jurídica y los periodistas y funcionarios en el terreno de las interpretaciones de la verdad. Pero al poco tiempo aquella sofisticada historia propia de

un thriller policial cayó en el más denso de los olvidos, en el más oscuro de los silencios, en la más cínica indiferencia, los cuales han sumado al expediente que reposa en la Fiscalía General de la República una capa de polvo de siete años de antigüedad.

La invitación a un Taller de Reportajes en Arte y Cultura, organizado por la Fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano y conducido por el periodista portorriqueño Héctor Feliciano — autor de *El museo desaparecido*—, fue la ocasión para tomar la punta del hilo que había dejado el trazo de la odalisca y comenzar a buscar el centro mismo de la madeja que envolvía la historia de su desaparición.

Al comenzar a recorrer el laberinto de hechos, coincidencias, fechas, nombres, surgieron las distintas hipótesis sobre lo que pudo haberle ocurrido a la tela de Matisse en los espacios del museo en Caracas, en Miami o en París, pero en cada intento por reconstruir alguna de las piezas había un palpable silencio que atentaba contra el empeño por iluminar las zonas oscuras de los sucesos y ganaba terreno un pacto de lealtad que le dejaba al tiempo y al olvido la minuciosa tarea de diluir las responsabilidades.

La lealtad reunía en un mismo gremio a quienes escudaban fereamente a las antiguas autoridades del museo y a quienes adquirirían muy oportunamente su salvoconducto para convertirse en funcionarios de la nueva administración. En ese gremio no había aparentes fisuras, ni siquiera aquellas provocadas por los cambios políticos que ha vivido Venezuela en estos últimos diez años.

Sólo cuando pensaban que el olvido había hecho su laborioso oficio de enterrador, algunas voces indispensables, y siempre confidenciales, accedieron a revelar hechos que pudieron acercar esta historia lo más posible a una verdad, la verdad que ha negado

la justicia por mantener el caso en etapa sumarial y haber abortado su conclusión con sus investigaciones inconclusas. De esta manera, el tiempo que había creído que jugada en mi contra, viró a mi favor y comenzó a traer del pasado las certezas que sumaban elementos a la investigación.

Muchas veces me repetí una pregunta que suelen hacerse los periodistas que investigan casos de difícil o imposible resolución: ¿tiene sentido publicar una investigación de un caso inconcluso? La respuesta me la dio el periodista colombiano, redactor del *Miami Herald* y autor de la biografía no autorizada de Julio Mario Santo Domingo, *Don Julio Mario*, Gerardo Reyes, cuando calibrando sabiamente los límites del oficio dejó claro que en estos quehaceres no somos policías, somos periodistas frente a testigos, actores o presuntos implicados que sólo responden a su propia decisión de hablar con uno o no hacerlo, proporcionar sus propias visiones, confesar sus testimonios y relatar sus versiones de los hechos, casi siempre en el más viejo estilo del periodismo, sin grabador, al menos en mi caso.

«Ofrezco certezas, no pruebas», señala el periodista peruano Ricardo Uceda¹ al definir la diferencia entre la investigación periodística y la judicial. «La principal, naturalmente, es que el periodismo no es un brazo de la justicia, sino de la verdad. Ambas no siempre van de la mano».

El contraste, la confirmación, la revelación de detalles que a pesar del despliegue mediático que rodeó al escándalo de la *Odalisca con pantalón rojo* de Matisse en el año 2002 aún continuaban ocultos, e incluso los obstinados silencios de algunas fuentes que rechazaron la oportunidad de asomar su versión de los hechos o consideraron que sencillamente no tenían que explicar a los demás sus actuaciones institucionales, fueron reconstruyendo esta

historia hasta alcanzar la mayor cercanía posible con la verdad.

Es el momento de agradecer a quienes accedieron a conversar con nombre propio y fueron generosos y transparentes en sus relatos, especialmente a Wanda de Guebriant, la archivista y certificadora oficial de la obras de Henri Matisse, testigo de excepción en estos sucesos y quien compartió conmigo detalles imprescindibles de su propia cronología de los hechos. También a todos aquellos que ofrecieron sus confesiones a cambio del anonimato y a quienes me hicieron más corto el camino hacia documentos y reseñas hemerográficas.

No puedo olvidar la fe que demostró mi red de amigos solidarios que con su hospitalidad y diligencia contribuyeron a hacer posible cada viaje y los períodos de «sabático» que me exigieron hacer este libro, insuflando mi proyecto del aire de absoluta independencia que rodea a *El rapto de la Odalisca*. Tampoco olvido el compromiso que siempre me demostraron mis editores de Aguilar, las certeras palabras de mis primeros lectores que lograron sacudirme algunas inseguridades; y por último la guía luminosa y la sabia paciencia de Luis Alberto Crespo, Sebastián y Ezequiel Crespo Balbi, tres personajes protagónicos del intenso detrás de cámara de este libro.

Dicen que el miedo a veces silencia a la gente, pero no ocurrió así en este caso. Al menos no fue el miedo a las consecuencias establecidas en las leyes para castigar a los responsables por la pérdida de un patrimonio cultural. Fue más bien el horror al desprestigio, al deshonor, al señalamiento que prometían salpicar con saña a todos por igual y a manchar para siempre la esplendorosa historia de un museo y de quienes lo levantaron, lo consolidaron, contribuyeron a su caída, y muchos de los cuales aún hacen vida entre sus ruinas o viven del resplandor del pasado.

Por eso esta historia es también una historia de los excesos que produce perder de vista los límites de lo público y lo privado, lo político y lo artístico, lo ideológico y lo estético. Y como dije en las primeras líneas, es una historia más de la impunidad, un muro que ha logrado alcanzar dimensiones inimaginables y que, según cifras recientes reconocidas por la propia Fiscalía General de la República, alcanza el 97% de los casos judiciales en Venezuela. La odalisca, desde donde quiera que esté, mira ese muro cada día más infranqueable.

1. Ricardo Uceda, *Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del Ejército Peruano*, Editorial Planeta, 2004. Pág. 12.

LA USURPADORA

Una *drôle histoire* de la *Odalisca con pantalón rojo*

La mañana no sería nada fácil. En el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber nada sería normal. Ese día, 30 de abril del año 2002, iba a ocurrir una escena absolutamente inédita. A pesar de que habían transcurrido un año y tres meses de la bochornosa ocasión en que el presidente de la república, Hugo Chávez, despidiera a través de su programa radial *Aló Presidente* a la directora y fundadora del museo, las heridas aún sangraban, azuzadas por las intrigas que enrarecían el ambiente.

Por primera vez en veinticinco años, Sofía Imber entraría como la ex directora al museo que aún llevaba su nombre. Se había levantado muy temprano, como siempre, se había puesto uno de sus inconfundibles *tailleurs* y había ido a cobrar su liquidación por concepto de los servicios prestados como empleada pública.

Era el primer pago que la administración del museo elaboraba para una ex directora pues nunca, en los años que tenía de fundado, nadie más que ella había sido la fundadora-directora-presidenta de la Fundación Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber¹, como había sido bautizado bajo algunas pocas críticas y un silencio cómplice años atrás.

La visita debía revestir la formalidad del caso. La nueva junta directiva seguiría sus pasos en un intento por recobrar ciertos ademanes protocolares que suavizaran la brusquedad de su des-

pido en plaza pública. Los empleados se alinearon para darle la bienvenida a la «señora Sofía», presididos por la nueva autoridad del museo, Rita Salvestrini, a quien habían nombrado su sucesora por haber sido durante más de dieciocho años su empleada predilecta y quien mejor conocía la institución, a pesar de la histórica rencilla que habían protagonizado ambas mujeres en tiempos pasados.

En su trayecto por los asépticos espacios del museo, las damas sortearon toda gama de miradas. Las de quienes, altivos, habían ingresado con Rita Salvestrini y disfrutaban de los aires de cambio que prometían los nuevos tiempos. Las de quienes inclinaban la cabeza confesando la quejosa incomodidad que provoca la resignación. Las ingenuamente festivas que pensaban que aquello sólo sería una etapa sombría y que la señora Sofía regresaría para restituir la normalidad. Y las miradas pragmáticas de quienes interpretaron los hechos como meros sucesos en la evolución de las instituciones, convencidos de que las personas pasan pero el museo permanece. Ellos seguirían en la nómina para probar esa irrefutable verdad.

Hacia algún tiempo que Sofía Imber no se detenía a mirar las exageradas orejas del gato de Fernando Botero, las esculturas de Marisol Escobar, o las lúdicas formas de las muñecas de Niki de Saint Phalle. Recorrió con la paciencia de la última vez cada espacio de su museo y, cuando entró a la sala donde estaban las «Joyas» de la colección que construyó con 4.630 obras y que alcanzaron el valor de 30 millones de dólares, tomó del brazo a su sucesora y se detuvo frente a la *Odalisca con pantalón rojo*, de Henri Matisse, que había comprado a la galería Marlborough de Nueva York en 1981 por 480 mil dólares.

—Un día te contaré una *drôle histoire* sobre ese cuadro —le murmuró a Rita Salvestrini

—¿De qué se trata, Sofía? —le respondió.

—Tengo algo grave que decirte con respecto a esta obra.

Y sin más, Sofía Imber agregó:

—No, esto es bueno conversarlo con tranquilidad.

1. En 1990 se cambió el nombre oficial a Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber y, posteriormente, en 2006, volvió a denominarse Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC), como se nombrará en adelante en este libro.

El noble origen de una esclava

Nada parecía perturbar el solaz de la mujer de boca diminuta y roja, tan roja como su pantalón de seda, que muestra sus generosas formas a quien se detiene frente a ella. Allí estaba, en reposo, con los ojos azabaches y esas facciones más esclavas que moras. Quieta, erguida, sentada sobre sus pantorrillas, exudando la impúdica libertad que le concede un oficio de atávicas maneras.

En esa posición la colocó Henri Matisse, como una sugerente muñeca que completa la exótica escenografía de su personal evocación del Oriente. Ella era una más de las muchas odaliscas que pintó el artista del fauvismo con el rostro de Henriette Darricarrère, la modelo predilecta de su estudio en Niza, o más bien de Lydia Delectorskaia, su amante rusa. Ella, al igual que las otras, era el cuerpo desnudo que buscaba recurrentemente para estudiar su signo y delinear sus límites en su obsesiva entrega al dibujo como acercamiento a las formas definidas.

«Hago odaliscas para hacer desnudos. Pero ¿cómo hacer desnudos sin ser artificioso? Y luego, las hago porque sé que existen. Las vi cuando estuve en Marruecos»¹. Necesitó hacer muchas de ellas en su afán de reinventarse Oriente. Las convirtió en el centro femenino de sus escenografías argelinas y las representó hasta el agotamiento como elemento protagónico de su ambientación de interiores. En esa tarea a la que se entregó en su fase clásica —que

según los críticos de arte abarca entre 1919 y 1928— les hizo perder su presencia figurativa y las transformó en puro pretexto para reconocer las relaciones entre colores, espacios, corporeidad de la figura y de los objetos y para emprender la desmaterialización decorativa.

Nunca como en esta época Henri Matisse transitó con mayor fervor los terrenos de la irrealidad. Como dice el crítico Walter Guadagnini: «las Odaliscas son una representación, una puesta en escena cuyo objetivo es crear una situación en la que puedan emerger de lleno los elementos portadores de su poética: lo colorístico y lo decorativo. No es un tema de invención pura, ni de significado simbólico, ni de tradición realista. Es un tema exótico que se halla vacío de cualquier otro sentido que no sea el estrictamente pictórico»².

Entre todas ellas destaca una que realizó en 1921, la *Odalisca con pantalones rojos* (óleo sobre tela 67 x 84 cm) que se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, conocido como el Centro George Pompidou, y fue la primera adquisición que hiciera un museo francés de un obra de Henri Matisse. Otra de ellas, *Odalisca con seda moruna*, realizada en tinta, en 1928, pertenece al Museo de Arte Moderno de Nueva York. Y entre ambas, mientras realizaba obras en modestos formatos que revelaban su vida sin sobresaltos, pintó una cuyo destino sería aterrizar en los calores del trópico, en un museo de Caracas, donde le aguardaban un reinado de casi dos décadas y un oscuro y misterioso final.

La *Odalisca con pantalón rojo* que pintó en 1925 no era de sus mejores obras ni producto de un momento genial. Dicen sus críticos que durante esos años en que Henri Matisse pintó las odaliscas decía soñar «con un arte de equilibrio, de pureza, de tranquilidad... la felicidad conquistada», mientras el viejo de barba cana y pasado de contador invocaba temas inofensivos y un realismo convencional. Sus admiradores le perdonan el momento

de cordura diciendo que fue una pausa, una transición en la que hasta las mejores pinturas plenas de encanto y «sosegada alegría» estaban lejos de contener la maestría de sus obras fundamentales realizadas de 1905 a 1916, como tampoco se acercaban a las mejores obras que pintó luego de 1926 cuando inició nuevas formas de expresión que lo despojaron del cuerpo y lo entregaron con maestría a la línea pura.

La aguda mirada de Roland Barthes nunca perdonó su creación en momentos de su apacible existencia. Enjuició «la felicidad de vivir» que cantaba Henri Matisse en plena turbulencia de la entreguerra y desde su altura de auténtico mito francés sentenció a otro monstruo del arte cuando sin piedad escribió «la felicidad sale armada con la claridad de los colores y con la redondez de las líneas, como si lo redondo y lo claro poseyesen por naturaleza la ciencia de la felicidad». De hecho, la «felicidad esencial de las formas no puede ser más que una verdad de orden decorativo... En el caso de Matisse, lamento que el aspecto decorativo de su pintura y su ethos más soleado que solar hayan podido alimentar el mito calmante de la “felicidad de vivir”, tan querido por extraordinario, por la revistas *Match* y *Realites*, en las que no se suele despertar a los hombres de su sueño prudente»³.

Matisse había abandonado la poética *fauve* y comenzaba a trabajar en la recurrente demarcación lineal de los límites de la figura, en la explosión de los colores planos y en los desnudos que anunciaban los trazos absolutos de los contornos —como en *Alegría de vivir*, su obra más célebre junto con *La danza*— cuando apareció en su estudio de Niza la *Odalisca con pantalón rojo*, un óleo sobre tela de 60,5 x 73,5 centímetros que, luego de pintarla, había pasado por pocas manos antes de llegar a convertirse en una de las obras clave de la colección del MACC.

Sofía Imber siempre recuerda cuando la vio por primera vez en la galería Pierre Levai-Marlborough de Nueva York. Había pertenecido a la Casa Matisse, en París.

«En el museo trazamos una línea de colección a medida que se iba formando y buscábamos piezas para la colección de un país que carecía de obras de calidad, aquellas que podíamos comprar del período *after war*. Pero si había alguna que, sin tener mucho dinero para hacerlo en subasta, podíamos comprar, la comprábamos. Con el Matisse no lo teníamos pensado. Estaba en la galería Marlborough viendo cuadros con Carlos Rangel y le pregunté a Pierre Levai por el cuadro de Matisse. “Es muy caro para ti”, me dijo. Logré que me lo bajara a 480 mil dólares. Además pedíamos crédito y así salía hasta más barato. Tenía el marco original y era bellissimo. Fue una gran adquisición»⁴. Sofía Imber y Carlos Rangel lo compraron para el MACC el 17 de marzo de 1981.

Cuando la *Odalisca con pantalón rojo* llegó a Caracas para unirse a las «Joyas» de la colección del MACC, despertó la sensible curiosidad de un periodista y escritor quien dijo de ella lo que quizás muchos visitantes del museo sentían al mirarla allí, naturalmente impúdica, expuesta a las miradas poco expertas de sus admiradores:

«Al final de todo el recorrido, después de ver cómo cambió el mundo visual con la acción de tantos artistas determinantes como Picasso, Miró, Moore, Bacon, Braque, Chagall, Léger, Kandinsky y otros, surge un pequeño cuadro que parece iluminado desde su interior. Es la *Odalisca con pantalón rojo* (1925), una de sus odaliscas del período de Niza. Lo que se siente ante ella puede considerarse como una de las experiencias más sutiles y extrañas, porque su luz se impone a la iluminación artificial y a la luz natural que se introduce en el laberinto sentimental del museo. El espectador que se queda hasta el recodo final se queda pasmado (...). Después viene el interés por saber qué virtudes hacían de Matisse un pintor tan especial, y por qué razón es tan condenadamente interesante una mujer con rollitos en la cintura, boquita de cereza y una habitación a punto de esfumarse. La odalisca no está enamorada de los objetos y ni siquiera vive en el centro del cua-

dro. Sin embargo, permanece sentada en el lugar donde el cosmos encuentra su equilibrio. El espectador entiende de repente lo que ocurre: ella está esperando el regreso de Matisse y le ilumina el camino con sus tetas de luz... Adoró los desnudos femeninos como un sultán. Pintó odaliscas, paisajes y reflejó la opulencia en sus naturalezas muertas. No había comunismo en su corazón. La palabra turca *odah liq*, significa, según el Diccionario de la Real Academia, “concubina, esclava dedicada al servicio del harem del gran turco”. Generalmente el gran turco tenía tantas mujeres que la mayor parte del tiempo solo podía contentarse con mirarlas. Las odaliscas de Matisse parecen extraídas de *Las mil y una noches* con el único objeto de ser contempladas a través del tiempo por todos los hombres que no han podido ser sultanes ni grandes turcos y por todas las mujeres que han tenido la libertad de escoger en el amor»⁵.

La *Odalisca con pantalón rojo* atrajo durante veinte años la lujuriosa mirada de centenares de visitantes, viajó con las otras obras maestras a exposiciones exclusivas, ilustró las mejores publicaciones de arte del MACC, hasta que el imperioso deseo de poseerla acabó con su privilegiada permanencia en Venezuela. Un día, sencillamente, desapareció.

1. Walter Guadagnini, *La vida y la obra de Matisse*, Grijalbo Mondadori, 1991, p. 186.

2. Ídem.

3. Roland Barthes, *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Paidós (Comunicación, 124), Barcelona, 2001, p. 15.

4. Entrevista con Sofía Imber realizada por Marianela Balbi en noviembre de 2004.

5. Reseña del periodista y escritor José Pulido escrita en *El Universal*, citada por Yasmín Monsalve en el mismo diario el 15 de diciembre de 2002.

Amanecer sin ella

La mujer con rostro de Henriette o de Lydia desapareció de los fríos espacios del MACC sin dejar rastros, sin levantar sospechas. Su raptó ocurrió con el sigilo de quien conoce las costumbres de sus víctimas y bajo la mirada negligente de sus custodios.

La *Odalisca con pantalón rojo* fue desmontada muy probablemente en el Laboratorio del Departamento de Registro, enrollada y sacada del museo. En su lugar, engraparon en el marco original —con esas herramientas que sólo pueden estar en el especializado recinto— una copia de dudosa calidad que reproduce con descuido el sobrio decorado imaginado por Henri Matisse, de piso de esterilla y tapizado de líneas verdes pero con sombras irreconocibles en el óleo pintado por el artista, un baúl abierto mostrando una tela desbordada y un florero cuyo color difiere burdamente del original. En el centro de esa escenografía posa la odalisca vistiendo un estridente pantalón rojo, más naranja y menos carmesí que el que cubre a la verdadera, cuya raída melena y tímidos rasgos faciales atentan contra los trazos seguros que Matisse convirtió en señal de autenticidad, rendido definitivamente ante el protagonismo del dibujo de la figura humana.

Esta intrusa, protegida por el marco original, pasó desapercibida para todos durante el tiempo que transcurrió entre el momento en que fue cambiada por la pintura verdadera y el instante en

que se supo de su innoble origen, cuando se comprobó —muchos meses después— que la obra que estaba en la bóveda del museo no era el óleo pintado por Henri Matisse¹.

Cuatro años antes de su desaparición, la *Odalisca con pantalón rojo* había sido protagonista de la exposición «Joyas de la Colección» que el museo venezolano había llevado a la Caixa de España, Madrid, para ser exhibidas en el Salón de Las Alhajas. Entre septiembre de 1996 y enero de 1997 fue la última vez que el óleo salió a una muestra fuera de Venezuela y del museo.

Sofía Imber se detuvo en ese glamoroso episodio cuando, intentando dar una explicación sobre la pérdida del cuadro, lanzó al aire la sospecha de que podría haber sido robada en España, justo en esa oportunidad². Si así hubiese sido, resultaba sin duda una tranquilidad saber que la odalisca había sido víctima de una experta banda de ladrones de arte, de las que abundan en Europa, y no de los descuidados sistemas de seguridad del principal museo de Venezuela, el mismo de nombradía universal que ella regentó durante veinticinco años.

Las medidas de seguridad que existen para los traslados de obras de arte hacían si no imposible, al menos improbable que esta hipótesis, tempranamente descartada por los investigadores de Interpol, ganara cuerpo. César Rodríguez, representante de Sudnaca, la empresa que realizó las gestiones aduanales y el envío y recepción de las obras de la colección del MACC a España, no escatimó en detalles al explicar el procedimiento de registro, embalaje, traslado y tramitación de permisos que antecedieron este último viaje de la *Odalisca con pantalón rojo* en 1996.

La lista de procedimientos y requisitos es excesiva. A saber: permisología para exportación temporal de las obras, documentos de propiedad, valor para efectos de contratar un seguro, exoneración de tasas ante el Seniat (Servicio Nacional Integrado de Administración Aduanera y Tributaria), certificación de funcionarios de comisión antidrogas, declaración de la legítima pro-

cedencia de las obras, embalaje en el almacén autorizado por el Seniat con papel antiácido, papel bond y plástico de burbujas, flejamiento con bandas de metal, paletizamiento de las cajas con aluminio templado y cobertura de plástico en el avión de carga para mantener una temperatura de 8°, mallas para fijar la carga, todo ello ante la presencia permanente de la representante del departamento de Registro del MACC, un oficial de seguridad del aeropuerto, un representante de la línea aérea (Viasa en aquella oportunidad) y un funcionario de aduana.

La propia Sofía Imber, acompañada por su personal, el curador de la muestra y personal del departamento de Restauración, estuvo presente en el procedimiento que culminó con el envío de las obras en tres vuelos diferentes. En cada uno de ellos iban empleados del departamento de Registro del museo.

Al llegar a Madrid, una empresa aduanal, corresponsal de Sudnaca, realizó el procedimiento de ingreso de la especial carga. Llevaron las obras embaladas al museo (ni siquiera fueron abiertas por razones de conservación), las dejaron dos días para que se aclimataran a la humedad y temperatura de este nuevo recinto y finalmente abrieron las cajas en presencia de los representantes del MACC y de la Caixa de España. La carga regresó con la línea aérea Viasa. En esta oportunidad ninguna caja fue abierta y luego de subir hasta Caracas, protegidas por una caravana de seguridad, pasaron directamente a la bóveda del museo para el necesario proceso de climatización³.

Basta que a un detective le afirmen con demasiada vehemencia una determinada hipótesis para que, por reacción innata y su natural olfato, la coloque a un lado y comience a indagar en otros recodos. Además, cierta lógica que suele imperar en las compras de bienes ilícitos hacía impensable que los culpables pudiesen hacer desaparecer una obra original de Henri Matisse con la intención de enfriarla durante casi cuatro años antes de ofertarla en el mercado del arte, apreciación que comparte la experta en

arte María Luz Cárdenas, quien trabajó como curadora del MACC durante veintitrés años.

«Yo fui a España a realizar el montaje de la exposición pero no participé en el envío, pues de eso se ocupaba la gente del departamento de Registro, es decir, Sonia Chacón. Estoy segura de que el cuadro que fue a España era el original y pienso que el que regresó también porque alguien que se roba un cuadro no espera tanto tiempo para ofrecerlo en el mercado del arte. Sería demasiado que hayan pasado cuatro años con el falso en el museo»⁴.

Pero la propia Rita Salvestrini también alimentó esta duda cuando al entregar su cargo como directora del MACC, en el año 2003, a pocos meses del escándalo por la desaparición de la obra, intentó aclarar los rumores según los cuales ella misma habría afirmado que el cambio, copia e intento de vender el Matisse se habían producido en España cuando el cuadro fue exhibido en 1996. Aclaró que el único dato que manejaba era la posible presencia en ese país de alguien que estuvo interesado en adquirir el lienzo y que, por haberlo visto en Estados Unidos, podría atestiguar en las pesquisas, información que le comunicó a las autoridades españolas en Caracas⁵.

La emisión de un programa en Discovery Channel, que incluía la desaparición de la *Odalisca con pantalón rojo* entre los casos de robos de arte más recientes y más sonados, adelantó una segunda hipótesis sobre lo que pudo haber sucedido en el museo. Muestra en la «dramatización» a una mujer ataviada con un pañuelo desmontando la obra de la pared y saliendo con ella de la sala de exposición. Nada parece comprobar la exactitud de una imagen similar en el registro de las cámaras de seguridad pues la casualidad hizo que los equipos estuviesen dañados justo en el lapso cuando pudo haber ocurrido la desaparición de la obra de Matisse.

La lectura más inmediata de esta suposición es que esta casualidad involucraría como cómplices a los eslabones de más bajo nivel en la cadena de mando que estructura el organigrama del museo,

y no así a quienes por la naturaleza de su responsabilidad tenían mayor contacto con las obras de arte de la famosa colección.

El desmontaje de un lienzo de 1925 de su marco original obligaba, al menos, a una cierta discreción muy poco probable en los espacios abiertos de una sala de exposición, más aún tratándose de una de las «Joyas de la Colección» del MACC. Por lo tanto, el lugar adecuado para poder emprender el laborioso y cuidado cambio era la propia bóveda, con sus exigentes normas de conservación y sus blindados mecanismos de seguridad para el ingreso y salida del recinto. Este nuevo escenario del crimen convidaba sin duda a unos nuevos sospechosos: los empleados del departamento de Registro del museo, quienes poseían mayores libertades y esas costumbres cotidianas para convivir con las obras maestras del museo y, entre ellas, con la *Odalisca con pantalón rojo*.

1. El 1º de diciembre de 2002, según la cronología oficial elaborada por Rita Salvestrini.
2. Sofía Imber asomó la hipótesis de que el cuadro habría sido cambiado en España en ocasión de la exposición en la Caixa de España.
3. Entrevista a César Rodríguez, directivo de la empresa de transporte de obras de arte, Sudnaca, realizada por Marianela Balbi el 26 de enero de 2004.
4. Entrevista a María Luz Cárdenas realizada por Marianela Balbi en junio de 2004.
5. Declaraciones publicadas por el *El Nacional* el 24 de junio de 2003.