



Pequeño teatro del dinero en la ciudad fantasma

Algo sobre la obra reciente de Ral Veroni

Roger Colom



*Pequeño teatro del dinero en la ciudad fantasma**
Algo sobre la obra reciente de Ral Veroni

Roger Colom

Edición especial para *Libro de Notas*

* Artículo aparecido originalmente en la revista *Lars* n° 9 , Valencia, Noviembre 2007.

De próxima publicación en Buenos Aires, Argentina, Editorial Cacahuete como parte del libro:
Teatrillo de entidades, el legado de un inmigrante a la comunidad europea.

Diseño Gráfico: Rosario Salinas

Valencia, viernes por la noche. El espectáculo de cabaret que dirijo va viento en popa. Durante el intermedio salgo a saludar a los amigos, y me entero de que Ral Veroni se ha colado sin pagar. En broma, en serio, lo regaño. En respuesta, él saca un billete de cinco y me lo da. Pero no puedo gastarlo; lleva un dibujo suyo, a lápiz, de un extraño personaje: un gordo desnudo, enmascarado, con manos que parecen guantes de boxeo y un martillo enorme. Sobre una nube a su derecha, un signo de interrogación con brazos y manos parece saludar.

Veroni me cuenta que este dibujo forma parte de su nuevo proyecto, que tiene más, con diferentes personajes. Días después, me paso por su estudio para verlos. Sobre la mesa me espera un montón de tarjetas blancas en las que Veroni ha impreso las imágenes escaneadas de los billetes dibujados. Esta extensa colección es lo que conserva de los billetes, que gasta y vuelve a poner en circulación.

Por esa misma época, la revista LARS me pidió un artículo sobre teatro y ciudad. Siempre he pensado que la intensidad de la vida teatral marca no sólo el nivel cultural de una ciudad sino también el de su libertad de expresión. El teatro es rápido y barato, se presenta en vivo y lo que se dice en una representación puede cambiar sin aviso. Por eso las autoridades lo temen; o intentan subvencionarlo para controlarlo. Ha sido así históricamente, y lo sigue siendo.

Pero yo tengo una idea muy amplia de lo que *teatro* significa. El vestido, el maquillaje, la forma de andar, los ademanes, lo que uno prefiere beber o comer, el coche que uno conduce, todo lo que hacemos y deci-

mos delante de los demás: es teatro. Y el teatro, claro, es comunicación. Todo en el teatro comunica, dice algo sobre la acción, los personajes o el contexto (el de la acción o el social y político). La ciudad es, para mí, el mejor teatro del mundo.

La palabra tiene la misma base etimológica que *teoría*, y si esta pertenece al campo de la contemplación y el estudio, *teatro* pertenece al de la visión. El teatro como instrumento para mirar al mundo no tiene por qué tener actores de carne y hueso, o títeres o piezas móviles. Se dice a menudo que el cómic es cine dibujado; el teatro también se puede dibujar, y desde que vi lo que Veroni estaba haciendo, supe que se trataba de una forma del teatro: un drama cómico, algo a medio camino entre el auto (con sus alegorías) y la mojiganga (con su placer en lo ridículo y la risa).

En su estudio Veroni me explicó el dibujo del billete de cinco euros que me había dado. El personaje del antifaz y martillo es el tiempo. Lo del martillo está claro, sirve para construir y para destruir, cualidades que nadie le negará al tiempo. El antifaz se basa en una figura giratoria que aparece en los ordenadores Macintosh y significa que la máquina está procesando una acción; el antifaz significa la espera. El signo de



interrogación que saluda desde la alta lejanía (en perspectiva) es el absurdo. Una de las figuras principales en la obra de Veroni, el absurdo siempre está ahí, en el escenario, como un regidor excesivo que hubiera decidido ocupar el puesto del actor principal.

2

4 Cuando viajo, y no me canso de hacerlo, tiendo a ir a ciudades. El campo, la naturaleza, la agricultura, me interesan durante breves instantes; luego, empiezo a buscar elementos de la civilización: ¿dónde está el teatro? Quiero teatro, quiero acción, quiero signos por todas partes. En el *Fedro*, Sócrates dice que el campo no le aporta nada, que de quienes aprende es de los hombres (pero accede a salir de la ciudad a dar un paseo, por el calor, y porque Fedro lleva algunos libros). Se puede objetar que la naturaleza también está llena de signos que no sé interpretar. Y estoy de acuerdo, con la salvedad de que esa es una interpretación interpretativa que ha llegado a la naturaleza desde lo humano, desde el reino de la significación. Es una humanización, una urbanización, de la naturaleza.

De hecho, buena parte de nuestra relación con la naturaleza viene de nuestras relaciones entre nosotros, como humanos, que son primordialmente urbanas. Dice Jane Jacobs que la gran revolución neolítica de la agricultura es un fenómeno urbano. Según ella, primero fueron las ciudades y después, por necesidad, la domesticación de los animales y del grano. Incluso es de las ciudades de donde surgen las grandes innovaciones agrícolas. Como prueba, Jacobs alega que cuanto más lejos esté una granja de un centro urbano y de sus

circuitos de comunicación, más tardará ésta en adquirir los conocimientos y tecnología más modernos.

Me sorprendió leer que las primeras ciudades eran primordialmente centros de intercambio, de comercio, mercados. La idea tradicional es que las personas se juntaban por miedo, para protegerse unas a otras de los enemigos y de la intemperie: la primera ciudad es un ámbito cerrado. Pero la otra idea, la de que la primera ciudad existe como mercado, ofrece la posibilidad de un ámbito abierto. Abierto a los forasteros que vienen a cambiar, comprar o vender, y que con ellos traen toda clase de nueva información. Y también se la llevan.

Lo fascinante del comercio es que tiende hacia esa clase de apertura. Y no sólo se comercia con bienes y servicios, sino que también existe un vivo intercambio de ideas. La ciudad, ese teatro, es entonces un mercado libre de ideas. Las ciudades que no importan ideas nuevas tienden a estancarse. Disminuyen sus exportaciones. Y al final desaparecen. Se convierten en ciudades fantasma, o puramente ceremoniales.

3

Ral Veroni es un artista argentino, residente en Glasgow varios años, y luego en Valencia. En Buenos Aires empezó a hacer serigrafías sobre billetes sin valor, comprados en el mercado de libros, sellos y monedas del Parque Rivadavia. En Glasgow, viendo que no tenía entrada en el sistema de subvenciones para las artes (el mismo que convierte al arte en ceremonia y a la ciudad en fantasma), empezó a comprar billetes de lotería. Sobre ellos grababa o dibujaba sus

imágenes. Intentaba subvencionarse a sí mismo con una mínima inversión y una máxima esperanza en que le tocara el gordo. Cabe recordar que en Gran Bretaña, las artes se financian en gran medida gracias a los fondos captados por el sistema de loterías.

En Valencia, empezó a dibujar sobre billetes de euros, que luego gastaba en sus compras cotidianas. Dibuja sobre un billete, lo escanea, guardando la nueva imagen creada y lo vuelve a poner en circulación. Sus figuras representan un drama cómico cuyos episodios transcurren en el contexto iconográfico del papel moneda: el espacio de máxima concentración de la imaginaria patria, donde mejor y a diario se proyecta la propaganda del Estado, en este caso el super-Estado europeo. Sin embargo, igual que la mayoría de las personas al mirar un billete de cinco euros no sabrían decir a qué acueducto se refiere la ilustración del reverso, el drama-en-risa veroniano tampoco resulta interpretable a primera vista.

El comerciante en cuyas manos cae un billete dibujado puede disfrutar del dibujo unos instantes, luego lo devolverá a la caja, o lo dará como cambio. Varias personas, al conocer el proyecto, nos hemos quedado con algún billete de 5 euros. Decidirse a sacar de la circulación un billete mayor, de 20 o de 50 euros, es más difícil. Hay que tener acceso a las reproducciones, algo que el sistema artístico de la ciudad fantasma todavía no permite. Entonces, ¿qué sentido tiene este proyecto de reiconografización de los billetes, si pocas personas lo verán o entenderán?

Los dibujos forman un sistema alegórico, circular, en el que aparece una serie de figuras que Veroni ha inventado o recogido de la tradición. Haré aquí un breve catálogo. El Destino aparece como un círculo o

como un laberinto. El Tiempo es un gordo enmascarado, provisto de un martillo. El Olvido, un embudo y el Absurdo se muestra en forma de signo de interrogación. La Muerte es un hueso con piernas, el Dolor es un clavo y la Injusticia tiene forma de balanza, uno de cuyos platos se ha roto. Luego aparecen figuras más personales: el Carácter, que es una llama de fuego con piernas, brazos y cara, representa el soplo vital, el deseo y la conciencia; la Flor representa la vida, la primavera, cierta esperanza o la belleza; y el Tereso, que en alveserre, un argot argentino en el que las palabras se dicen al revés, es el sorete, la mierda. El último personaje es Al pedín. "Al pedo" en argentino significa mal hecho, hecho sin pensar. Alpedín quiere ser la acción irreflexiva, o algo peor, la futilidad de la acción.

Ese es el elenco del teatrillo alegórico de Veroni. Las figuras interactúan en los dibujos, se encuentran, discuten, se enamoran, se pelean, se alegran de verse,



comercian: toda una pequeña sociedad que vive en la ciudad fantasma que los billetes proyectan. En un billete de diez euros aparece la llamita del Carácter atrapada en lo alto de un poste coronado por el Tereso. Se ven varios postes similares, unidos uno al siguiente por una cuerda floja. En el cielo hay una nube negra de la cual, como un rayo, sale un brazo con el martillo del Tiempo, que amenaza a la llamita. El carácter, el deseo, atrapado en la mierda (de la vida diaria) está a punto de morir por un golpe del tiempo.

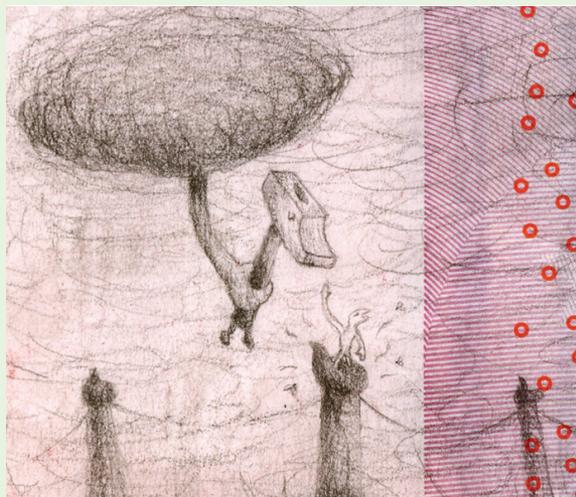
Existe un dibujo similar, en un billete de 100 euros, en el que la llamita intenta pasar de un poste a otro por la cuerda floja y se sorprende al descubrir la amenaza del tiempo. ¿Hace falta reconocer aquí nuestros miedos cotidianos? Al llegar a la edad mediana (que en Gran Bretaña llaman juventud mediana, ya que nadie quiere ser viejo y sólo hay jóvenes de distintas edades), lo cotidiano, el paso de un día de mier-

da a otro parece el único camino para nuestro carácter creativo, nuestra vida interior. Pero lo peor, claro, es la amenaza del tiempo. ¿Quién, al cumplir los cuarenta (y tanto Veroni como yo los hemos cumplido), no ha sentido ese terror. El dibujo lleva como título "Stuck", que en castellano significa "atrapado".

4

Un día, cruzando el puente de Calatrava, en Valencia, el cerebro me hace una de esas malas pasadas que, cuando son buenas, llamamos inspiración. Lo que se me acaba de ocurrir es que, de hecho, aunque todavía no lo reconozcamos abiertamente, hemos cambiado de religión. Nuestro nuevo dios es Hermes, el mensajero, el intermediario, que en su encarnación egipcia es Teut. Aquí está Sócrates, de nuevo en el *Fedro*: "Me contaron que cerca de Naucratis, en Egipto, hubo un dios, uno de los más antiguos del país, el mismo a que está consagrado el pájaro que los egipcios llaman Ibis. Este dios se llamaba Teut. Se dice que inventó los números, el cálculo, la geometría, la astronomía, así como los juegos del ajedrez y de los dados, y, en fin, la escritura". Podemos alegar que éste es el dios de las comunicaciones, de las finanzas electrónicas: el dios de la sociedad de la información.

Existe una gran tradición que alía la fundación de las ciudades, la invención del dinero y la de la escritura con el mal. Caín es condenado a vagar por la tierra y construir ciudades. San Pablo dice que la raíz del mal está en el amor al dinero. Y Sócrates nos avisa que la escritura tiene un aspecto maléfico, porque sustituye a la voz hablada, autorizada, responsable. Dicha autori-



dad proviene, como todos sabemos, del Dios padre, que con su aliento, con su voz, da vida. El mito no es sólo judeocristiano; Platón lo trae de Egipto, y existen variantes en otras civilizaciones del Medio Oriente.

El trabajo de la escritura consiste en sustituir a la voz. Y esto no es bueno, dice Sócrates, porque la escritura no responde por sus palabras, como sí lo hace el hablante: "la definición de la escritura es repetir sin saber". Jacques Derrida lo deja claro en su ensayo "La farmacia de Platón", donde explica que la escritura funciona como un fármaco: es medicamento, sí, pero también droga, veneno, poción mágica, placebo, etcétera. En otras palabras, no se puede contar con la absoluta bondad de la escritura, que nos puede traicionar en cualquier momento. De salvarnos la vida puede pasar a ser letal, incluso sin cambiar la dosis.

Derrida recalca que *pater*, en griego, significa simultáneamente padre, jefe, el bien, el capital. Y este padre es el mismo que autoriza con su aliento la palabra hablada, creadora. Y si Teut, dios de la escritura, sustituye a Amón-Ra, el padre, estamos hablando de un parricidio, de un pecado original de la tinta contra la voz. El dinero es el sustituto del capital en lo cotidiano. Es la escritura que sustituye al capital creador. Mark Taylor, al discutir los aspectos religiosos del dinero, concluye: "Dios, en suma, muere y renace en forma de dinero".

5

El dinero siempre es un sustituto. Primero está el objeto, la vaca por ejemplo, en una situación de trueque. Luego está el oro, que sustituye a la vaca, y a par-

tir de ahí, puede sustituir a cualquier mercancía o servicio, y es sustituido por el papel moneda, por el cheque, la tarjeta de crédito y los unos y ceros de la operación virtual.

En un ensayo sobre la naturaleza del mal, Alan Mcfarlane cuenta que el dinero, con su capacidad de intermediar entre un objeto y otro, que de hecho abre la posibilidad de cambiar un objeto por otro, de convertir un objeto en otro, se encuentra en la raíz del mal. El dinero es indiferente. O se podría decir que el dinero es esa diferencia diferida que tanto obsesionó a Derrida: un tipo de diferencia, la *différance*, que posibilita cualquier tipo de comercio.

El dinero permite convertir un piso grande, en dos más pequeños y un coche, por ejemplo. O una hora de trabajo en dos paquetes de tabaco. Uno de nuestros grandes mitos es que el dinero puede convertir una vida en otra. El dinero es un mal que puede



servir para hacer el bien, un bien que puede servir para hacer el mal, que se puede convertir, con otra inversión, en otro bien. El dinero es circulatorio.

Como neutralidad absoluta, sirve para establecer diferencias de valor y también para borrarlas. Cuando todo es convertible en dinero, las diferencias entre una cosa y otra no desaparecen, siguen existiendo: una cosa no es otra. El dinero lo que permite es la convertibilidad para que podamos compararlas. Esta convertibilidad borra las diferencias entre un objeto y otro, claro, pero en el plano del dinero, no en el de los objetos. Es en este plano donde se da la fluidez que permite la circulación de mercancías en un mercado. Y junto con las mercancías van los servicios - y las ideas.

Pero detengámonos en el papel moneda, símbolo del dinero por excelencia, símbolo de un símbolo. Cuando todavía se usaba el oro como instrumento de cambio, existía la sensación de que algo real, con valor y verdad, sostenía la economía; incluso cuando se pasó al papel, éste representaba oro. El oro se asociaba con el sol, que todo lo ilumina, y éste, con el dios creador, padre, bien, absoluto, capital. El oro es al papel moneda lo que la voz creadora y autorizada es a la escritura. Pero al retirarse la mayoría de los países del patrón oro mucha gente vio claro, de repente, la función del dinero como ficción de ficciones. Y eso resultaba insoportable.

Porque parece lo más difícil: darse cuenta de que todo lo real, todas nuestras relaciones económicas y muchas de las sociales y personales se sustentan en mentiras sobre mentiras, en teatro. Mark Taylor escribe que esta ficcionalización implica una estetización de la realidad. De nuevo el dinero en acción cir-

cular: la realidad se vuelve estética, el arte se vuelve real. La convertibilidad que hace posible la circulación borra las distinciones entre opuestos. Entre realidad y ficción, entre bien y mal. Es el todo vale que tanto acuita a nuestros críticos. Hoy, por ejemplo, la publicidad es arte y el arte es publicidad, el dinero permite esa conversión, esa inversión. Andy Warhol tenía razón: el arte es negocio y viceversa.

6

El contenido iconográfico de los billetes europeos fue decidido por una comisión para evitar herir sensibilidades nacionales. Se buscaba consenso, que los billetes representaran a todos los países de la Unión Europea. En los billetes no aparecen próceres patrios porque Europa todavía no es patria común. Tampoco aparecen alegorías de ninguna historia nacional, ni de ningún momento fundacional. Aparecen edificios vacíos que otros tendrán que habitar.

En los billetes aparecen diversos estilos arquitectónicos que representan sucesivos estadios de la cultura europea. En los de 5 euros, la arquitectura clásica; en los de 10, el románico; en los de 20, el gótico; en los de 50, el Renacimiento; en los de 100, el barroco; en los de 200 el hierro y el cristal del siglo XIX; y en los de 500, la arquitectura moderna. En el anverso de cada uno aparece un detalle arquitectónico: un arco romano, la ventana gótica de una catedral. En el reverso, un acueducto, en el billete de cinco, y en el resto, puentes. Pero ni rastro, de personas, figuras humanas, o cualquier otra actividad que no sea la construcción, o lo ya construido. La iconografía de

nuestros billetes parece un catálogo de los monumentos de una ciudad fantasma junto a un río, con seis puentes y un acueducto.

Se intentó, al diseñar los billetes, crear una especie de unificación cultural que, al no querer entrar en discusiones sobre la diversidad europea, acaba anulándola. La ciudad fantasma que proyectan, al carecer de tráfico, de ajetreo, de comercio (que tanto necesita de la diversidad, de la constante diferenciación, para florecer), es una ciudad ceremonial, vacía: una ciudad sin mercado: sin mercado libre de ideas - por lo menos, iconográficamente. En el teatro patrio que suele ser todo billete, no hay actores, no hay nadie que diga el texto. La ciudad fantasma es un teatro vacío, sin actores ni personajes, y poca cosa que al público interese aplaudir.

(Como aparte - y los apartes son muy teatrales - me atreveré a decir, en plan gracioso calderoniano, que quizá el rechazo a la Constitución europea sea también un rechazo a la falta de libertad en el verdadero mercado, el de las ideas).

Los actores del Renacimiento, las compañías de la Commedia dell'Arte trabajaban a menudo en las ferias, los mercados, donde estaba la gente y el dinero. La primera compañía de la que tenemos noticia se estableció como tal en 1546 con un contrato que marca las obligaciones y derechos de los miembros de dicha sociedad. Es una compañía en el sentido de empresa. Los actores que la conforman son concientes de que lo suyo es el comercio. Son agentes en el mercado libre de ideas. Por eso asocio a la ciudad con el teatro, al teatro con el mercado, al mercado con la circulación de las ideas y a la circulación de ideas, de mercancías, de personas con la ciudad. Es una asociación circular

que se refiere precisamente a la circulación. En la ciudad fantasma no hay circulación.

7

La obra de Veroni está llena de círculos. Tengo un billete en la mano en el que aparece la llamita del carácter soñando con su liberación del tiempo. La llamita duerme, en posición fetal, y por encima de ella, rodeado de las zzzz del dormir, flota el círculo de su sueño. En él, aparece la llamita, mucho más grande de lo que en realidad es, de pie sobre la cabeza del martillo del tiempo, y con el mango, separado de la cabeza, en su mano. Su postura es triunfal, como la del gran cazador blanco en el África colonial. El martillo del tiempo está muerto: tiene los ojos cerrados en forma de X, recurso típico de los tebeos, y la lengua afuera.



La imagen es alegre, por el triunfo de la llamita, y a la vez, patética: sólo sueña con vencer al tiempo. Como cualquiera de nosotros. Pero, ¿quién puede lograrlo?

La autoridad detesta que sus edificios blancos, su ciudad ceremonial, perfecta y fantasma (pensemos en Brasilia, en la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia) acabe cubierta de los dibujos de artistas no autorizados. El billete cubierto en parte por los dibujos de Veroni padece de esta enfermedad urbana, o disfruta de esa salud urbana, según quien lo mire. Yo diría que el billete cobra un nuevo atractivo, como tantos vagones de metro personalizados por artistas sin autorización. Con todo y su nueva pintura, el metro sigue circulando, igual que vuelve a la circulación el billete con los dibujos a lápiz de Veroni.

La circulación es tránsito, movimiento, en fin, comercio; y es inevitable volver de la circulación al círculo. Como uno que aparece en un billete de 20 euros. En ese círculo hay cuatro triángulos cuyos vértices parten del centro y que se abren hacia los cuatro puntos cardinales en recuerdo de la figura giratoria que aparece en los ordenadores Mac para señalar un tiempo de espera. En el triángulo que se abre hacia el norte aparece el signo de interrogación que en la comedia veroniana representa al absurdo; el punto de dicha interrogación es un círculo que ocupa el centro del círculo que incluye a las demás figuras. Es fácil interpretar que se trata de un círculo giratorio, una especie de remolino que atrae a las figuras hacia el sumidero central, el punto del absurdo. Las figuras son un embudo (en el papel del olvido), un culo con una nube flatulenta que sale de su ano (al pedín, que advierte que todo lo que está "al pedo", en argentino, siempre, por más que intentemos evitarlo, sale mal),

un hueso (la muerte), y un zurullo de mierda (el tere-so, en alvesrre, figura que representa lo desechado, lo consumido, lo que sigue en circulación pero transformado). Este círculo lleva como título: "Quieren volver a la nada a través del absurdo".

8

La obra de Veroni puede ser críptica y no queda abierta a cualquiera, aunque pueda llegar a sus manos y a sus ojos. El arte de Veroni es hermético, funciona (aun siendo figurativo) igual que el arte abstracto, el poema difícil o el tratado de matemáticas; lo es también porque opera en el terreno de Hermes, alias Mercurio, alias Teut.

El espectador no iniciado, entonces, no puede profundizar, se queda sólo con el juego de superficies. Igual que una ONG que intentara descifrar un problema económico - la permanente crisis de África, por ejemplo - sin tener en cuenta que los paraísos fiscales atesoran la mayor parte del capital africano, extraído del continente por líderes corruptos y empresarios dudosos con ayuda de la banca internacional. Pero aún sabiéndolo, ¿qué podría hacer? Es posible paliar algunos síntomas de la crisis, pero resolverla no. Es un juego de superficies. Sin embargo, esto no resta validez al trabajo de la ONG, ni se lo restará al del espectador de la obra de Veroni. Muchas veces el juego de superficies es lo único que nos queda, la única posibilidad de extraer sentido de una situación, o de una obra de arte.

En *El arte de resistir*, documental de Eduardo Orenstein, Veroni pone cara de serio y afirma: "Para nosotros el dinero es inexplicable como para el hom-

bre primitivo era inexplicable la lluvia”. Nuestra información es escasa, pero ¿qué podemos hacer con ella? Al dibujar sobre un billete, Veroni nos pide que prestemos atención al billete, al juego superficial de sus símbolos, a la superficialidad del dinero, del signo que sustituye a otro signo. El dinero carece de profundidad. Su función está siempre en la superficie, y su trabajo consiste en sacar las cosas a flote, a un lugar donde las podamos ver. En la economía sumergida, lo más importante es el blanqueo de dinero. La obra de arte robada siempre sale a la venta, a la superficie, gracias al dinero.

Al recalcar esa superficialidad, los dibujos de Veroni (también aparentemente superficiales porque el espectador pasajero sólo llegará a ver uno cuando un billete pase por sus manos), producen esa extrañeza que Ezra Pound le pedía a la poesía de su tiempo: *Make it new*. Al renovar el billete con sus dibujos, Veroni produce sentido, lo saca a flote, y lo que sale a la superficie es precisamente la superficialidad de esa superficie.

En nuestra escala de valores, lo profundo vale más que lo superficial. La palabra “superficial” se usa incluso como insulto, como juicio del escaso valor de lo juzgado. El dinero padece un juicio parecido. Cuando hacemos las cosas por dinero, se considera que tienen menos valor que cuando las hacemos de acuerdo con nuestras convicciones “más profundas”. A menudo consideramos que las horas que pasamos trabajando - por dinero - valen menos que las horas que tenemos libres, en las que tenemos la opción de perseguir, con cierta profundidad, nuestros gustos, nuestras alegrías, nuestras vidas verdaderas.

Cuando profundizamos en el juego de superficies propuesto por Veroni, las cosas cambian. Cambian los

sentidos. Podemos empezar a ver un juego de profundidades, o de superficies superpuestas. Aquí empieza el juego alegórico, que siempre es un juego de máscaras que se superponen, dando la sensación de profundidad. Pero vale la pena recordar que la máscara (elemento esencial de la *Commedia dell'Arte*) es siempre superficial. Y el juego de superficies tiende a la circularidad.

9

Uno de mis dibujos favoritos pertenece al reino de los tebeos: el clavo del dolor circula por un camino en un billete de 20 euros cuando, de repente, se encuentra con el martillo del tiempo, con su alargada sombra. Todos sabemos lo que los martillos le hacen a los clavos. El humor es uno de los aspectos fundamentales de la obra de Veroni. El humor tiene característi-



cas parecidas a las de la escritura, el fármaco, el dinero y la ciudad: no se sabe si va o si viene, si es bueno o malo. Se le acusa de superficialidad. También es capaz de destruir o curar - con la misma dosis. Practicamos la risoterapia y censuramos a los caricaturistas que se meten con el Islam. Octavio Paz decía que en la alta poesía no cabe el humor porque éste es superficial, pasajero, contingente. Se le resta importancia porque carece de las características de lo Verdadero: la paternidad, la autoridad, la profundidad. Al contrario, es astuto y traicionero como un comerciante levantino de película antigua.

Pero al mismo tiempo, promueve la vida, la risa es de lo más saludable para el cuerpo y para el alma, es buena para la circulación. En la ciudad fantasma nadie se ríe. Veroni, con su juego de superficies, lleva la risa

a esa ciudad. Sus figuras parecen nacidas de la tristeza y, a la vez, vienen del humor, traen un soplo de aire fresco a la habitación estanca de lo serio, lo eterno. Son figuras de una comedia artística que se encarama al escenario en medio de la plaza del mercado y proclaman su afirmación. Tanto de lo que nos pasa es doloroso: riámonos de una vez y sigamos adelante.

Los temas de Veroni pertenecen a la categoría de lo serio, pero su manera humorística de representarlos permite sacarlos de la profundidad a la superficie donde se puedan ver y disfrutar, donde puedan respirar. Esto es una forma de liberación. En la ciudad fantasma, tan seria y sin aire, que aparece en nuestros billetes, el teatrillo veroniano introduce la circulación de las ideas. Por medio de la risa, es posible llegar a la libertad que, por cierto, también es un fármaco.

Índice de imágenes

Página 3	12-06-05 <i>Adivina adivinador / Entre el Destino y el Absurdo / ¿Quién es el mejor?</i> , billete del 12 de junio. Valencia, 2005
Página 5	28-09-05 <i>Tiempo gordo y viejo</i> , billete del 28 de septiembre. Valencia, 2005
Página 6	30-11-05 <i>Stuck</i> , billete del 30 de noviembre. Valencia, 2005
Página 7	28-11-05 <i>El Dolor se presenta</i> , billete del 28 de noviembre. Valencia, 2005
Página 9	31-10-05 <i>La Llamita del carácter sueña con que todo lo puede</i> , billete del 31 de octubre. Estambul, 2005
Página 11	02-08-05 <i>La Llamita lleva el Hueso adentro (a veces sin saberlo)</i> , billete del 2 de agosto. Valencia, 2005