

## Ruptura y caos en *Timeball* de Joel Cano

### Laurietz Seda

Durante el transcurso de su historia como nación el pueblo cubano ha sufrido muchos altibajos. La década de los ochenta y lo que va de los noventa representan quizás los peores años de la crisis económica, social y política de la Revolución. Sin embargo, tradicionalmente el gobierno ha tratado de mantener buena cara ante las vicisitudes. En el arte, por ejemplo, ha intentado presentar una visión unilateral “orientada a promover los logros y transformaciones sociales de la revolución, más allá de las búsquedas formales y de lenguaje” (Correa 67). No obstante, muchos autores también han podido echar arena a los ojos de la censura y crear obras netamente cubanas, de gran calidad artística y que no necesariamente responden a los intereses del partido comunista de Cuba.

En la década de los ochenta estas dos corrientes (la oficial y la alternativa o no oficial) encuentran su espacio en la escena cubana:

El compromiso con el contexto, los estudios y juegos con el lenguaje, el panfleto y el discurso directo, la cita de la realidad y el afán crítico, la inconformidad y el reflejo de lo cotidiano o la evasión y la retórica distanciada son posturas disímiles que parecen marcar la dramaturgia de los años 80 (Correa, 67).

El Instituto Superior de Arte que abre sus puertas en 1977 pasará a ser uno de los lugares claves que permitirá el desarrollo de un nuevo grupo de artistas. Como producto de la más reciente generación del Instituto sobresale el joven dramaturgo Joel Cano.<sup>1</sup> Su tesis de grado en la especialidad de dramaturgia, obra titulada *Timeball*, resulta ser uno de los textos más importantes e innovadores de la dramaturgia cubana y de la latinoamericana en general. Con esta obra Cano desarrolla un nuevo tipo de teatro al cual llama “cartomancia teatral.” En éste se convierte al teatro en un juego de azar en el cual la obra pasa a ser un espacio abierto a un sinnúmero de significados, donde se eliminan los conceptos del margen, del centro y del

tiempo. Mediante las ideas básicas que propone la teoría del caos se demuestra aquí cómo esta obra rechaza toda estructura tradicional de orden, tiempo y forma a la misma vez que establece comentarios político-sociales con respecto a Cuba.

El único intento en el teatro latinoamericano, que yo conozco, anterior a Cano de convertir la obra de teatro en un juego de azar es *Tiempo de ladrones: La historia de Chucho el Roto* de Emilio Carballido escrita en 1979, en la que se cuenta la vida de un “Robin Hood” mexicano. En unos comentarios sobre la forma de la obra, el autor mexicano señala que la misma no tiene un orden específico aunque sí tiene un principio y un final. Además, *Tiempo de ladrones* consta de una sección titulada “Aventuras para sortear,” que contiene cuatro aventuras diferentes. Carballido sugiere que éstas se pueden presentar de distintas maneras:

Creo que sería muy grato hacer un sorteo cada noche para ver cuál de los cuatro episodios que sitúo después del final será visto. Dos actores podrán hacer sacar fichas al público. O pueden rotarse y cada noche cambiar. También pueden hacerse tres tandas. Y en la de en medio irán los cuatro episodios extra, o habría un cierto número de posibilidades en cuanto a los tres programas (255-56).

Otro aspecto sobresaliente de la obra de Carballido es que el autor sugiere que cada episodio puede tener vida propia ya que es posible presentarlos individualmente como obras de un acto.

*Tiempo de ladrones*, sin embargo, no se somete totalmente a las leyes del azar. El propio autor señala que existe un principio y un final, estableciendo de esta manera un marco. Este marco crea un límite en la obra de Carballido y la separa de la de Cano, porque al contrario, *Timeball* enfatiza que no debe haber un principio ni un final determinado en su obra.

*Timeball* (1990) está diseñada a manera de juego de cartas, por lo que es clasificada por el propio autor dentro del género de la “cartomancia teatral.” La misma contiene cincuenta y dos cartas (entiéndase por ello escenas o fragmentos en el sentido tradicional). En las páginas iniciales de la obra se establecen las reglas del juego y se dan las instrucciones, que son las mismas que se utilizan para un juego de cartas. Como consecuencia, las posibilidades de representación de la obra son infinitas. Las instrucciones del juego son las siguientes:

- Baraje las páginas-cartas, desordenando, así, los nexos habituales del drama.
- Reparta las cartas-páginas entre los jugadores-directores-actores.

-En el orden que decida, coloque las páginas cartas al centro de la mesa. Al hacerlo, éstas deben ser leídas. La disposición final de las cartas-páginas será la estructura del montaje del juego. Para ello directores y actores deben hablar la propia lógica interna del caos.

- Los cuatro jugadores-directores-actores pueden distribuirse equitativamente las páginas-cartas y hacer cada uno un espectáculo independiente. Después de terminado se confrontará en el escenario con los demás, entonces la mesa de juego tendrá público. Los directores y actores asumirán el montaje y los personajes de formas muy distintas.

- En época de adiestramiento se puede jugar todos los días a hacer un nuevo espectáculo. Es un reto. Para ello es preferente un solo director, que sepa mover a su antojo la historia, buscando cada día nexos nuevos (1418).

De acuerdo a las características ya mencionadas (obra sin principio ni fin y estructurada como un sistema de azar) está patente la imposibilidad de resumir la acción dramática de la obra. Hacer esto sería imponer una linealidad donde no existe. Ahora bien, sí se pueden señalar ciertos nexos o elementos constantes en el drama.

*Timeball* consta de cuatro personajes: Beata, la extranjera polaca; Comodín, el payaso; Francis, el inventor y Pedro Jiménez, alias el Charro Jiménez, el músico. También existen cuatro lugares en los cuales se desarrolla la acción: La Caballeriza, donde los personajes tienen sus “diálogos tradicionales”; el Parque, donde se lleva a cabo la boda interminable y donde aparecen las sombras; el Circo, es el lugar del encuentro, despedida y regreseo de Beata; y la Tribuna, “aquí los personajes, desnudos, exponen sus soledades; amparados en la oportunidad irreal del no tiempo” (1417).

Cano ha escogido dos fechas fundamentales para la historia de Cuba: el 1933 y el 1970, y a ellas ha añadido el concepto del “no tiempo.” Los personajes existen en las tres épocas sin que haya un cambio visible que indique el paso del tiempo en ellos. Es decir, los personajes tienen la misma edad a través de toda la obra, a pesar de que aparecen en las escenas indicadas como 1933, 1970 y “no tiempo.”

Por tanto, esta obra debido al concepto de no linealidad y no tiempo, constituye un reto para todo el que se enfrenta a ella — actores, directores, espectadores y lectores. Ya Cano anuncia en las instrucciones que los directores y actores deben conocer la “lógica interna del caos.” Este dato que fácilmente puede pasar desapercibido es uno de los puntos claves que apunta hacia un mayor entendimiento del texto. Es mi propósito determinar

cómo *Timeball* es una obra que asume las características de los sistemas caóticos y establece un comentario hacia toda modalidad basada en un conjunto de reglas determinadas, ya sea un sistema estético como lo es el teatro o uno social y político (en este caso el pueblo cubano).

Puede decirse que la teoría del caos es relativamente nueva. Sin embargo, el caos como tal siempre ha existido. El concepto del caos nace en el siglo XIX cuando Henry Poincaré (al que muchas personas consideran el padre del caos) se dio cuenta de que pequeñas causas podían desencadenar efectos a niveles superiores. También William Kelvin en 1852 y James Clark Maxwell en 1859 hablan sobre los sistemas caóticos, las leyes de termodinámica y la entropía. Más tarde, en 1961 Edward Lorenz al hacer sus estudios sobre el clima, determina la imposibilidad de predecir cualquier sistema físico no periódico, ya que bastaba un pequeño error de aproximación, o en el caso del clima una condición variable para que hubiera resultados catastróficos.

Recientemente Catherine Hayles en su libro *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science* estudia el concepto del caos. Ella señala que esta ciencia es nueva no en el sentido de que no tenga antecedentes científicos, sino en su propósito de establecer una revisión del mundo. El caos sugiere que el mundo es dinámico y no lineal, predecible en su propia impredecibilidad. Por lo tanto, esta teoría cambia la visión que se tiene del mundo y pone en cuestión los conceptos de margen y de centro, de la norma y de lo excepcional.

Dentro de la teorización del caos, según Hayles, prevalecen dos tendencias diferentes. Una de ellas establece que del caos se deriva orden ("order out of chaos"), la otra señala que los sistemas descienden hacia el caos de una manera ordenada ("strange attractors"). A pesar de que estas dos tendencias son opuestas, existen en ellas algunas características en común. La primera corresponde a la "no linealidad," donde pequeñas causas pueden crear grandes efectos. La segunda característica es la de las "formas complejas," la que alerta hacia la importancia de la escala, es decir que una fluctuación en pequeña escala puede causar grandes cambios a otros niveles y de esta manera lanzar el sistema en una nueva dirección. En tercer lugar se encuentra la "sensibilidad a las condiciones iniciales." Esto significa que en un sistema caótico un mínimo de variación puede conducir a efectos diferentes. Finalmente, los sistemas caóticos contienen "sistemas de retroalimentación" que crean circuitos en los que la información que se produce regresa y se convierte en nueva información.

El factor principal que une estas cuatro características es el de la repetición. La repetición y los cuatro elementos mencionados arriba son

componentes que sobresalen en *Timeball*, lo que hace posible que la obra pueda clasificarse como una que asume las características de un sistema caótico. Como consecuencia se sugiere con ello el deseo de establecer una revisión del mundo cubano y de la estética teatral. El siguiente ejemplo de “forma compleja” (donde una fluctuación en pequeña escala puede lanzar al sistema en una nueva dirección) pertenece a la escena titulada “Un día de todos felices,” año 1970:

Comodín afila una mocha.

Charro Jiménez afila una mocha.

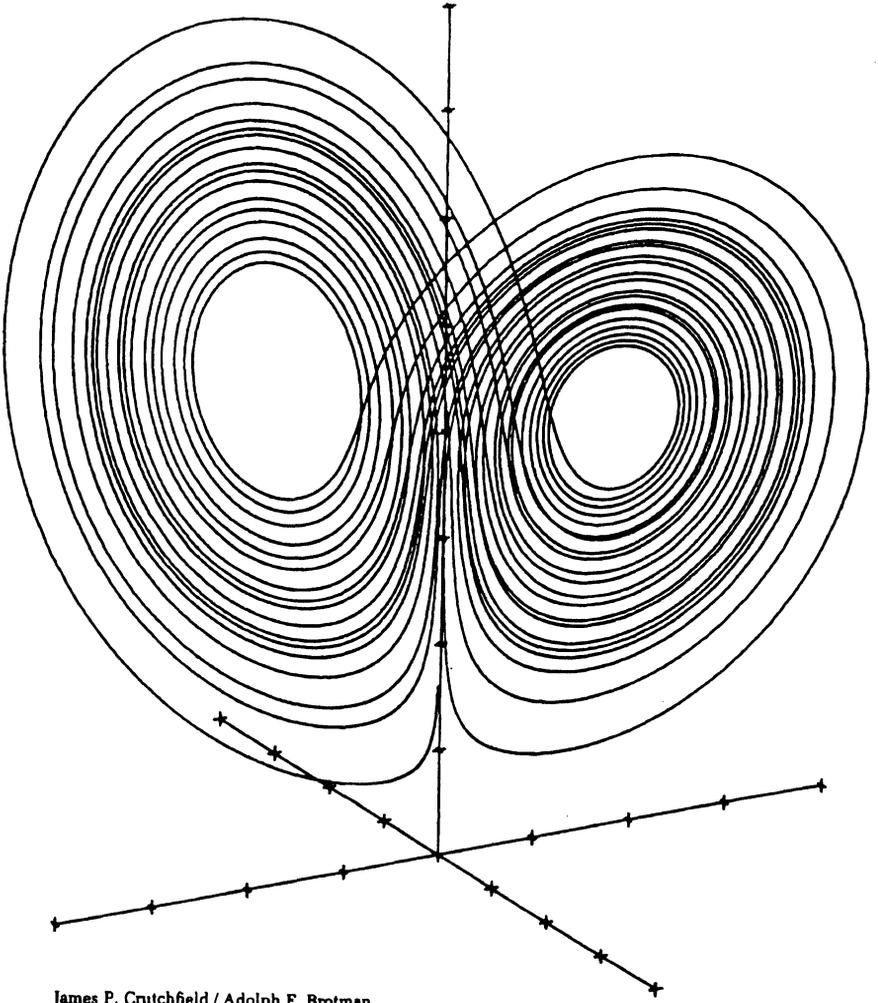
Beata afila una mocha.

Francis afila una mocha (1436).

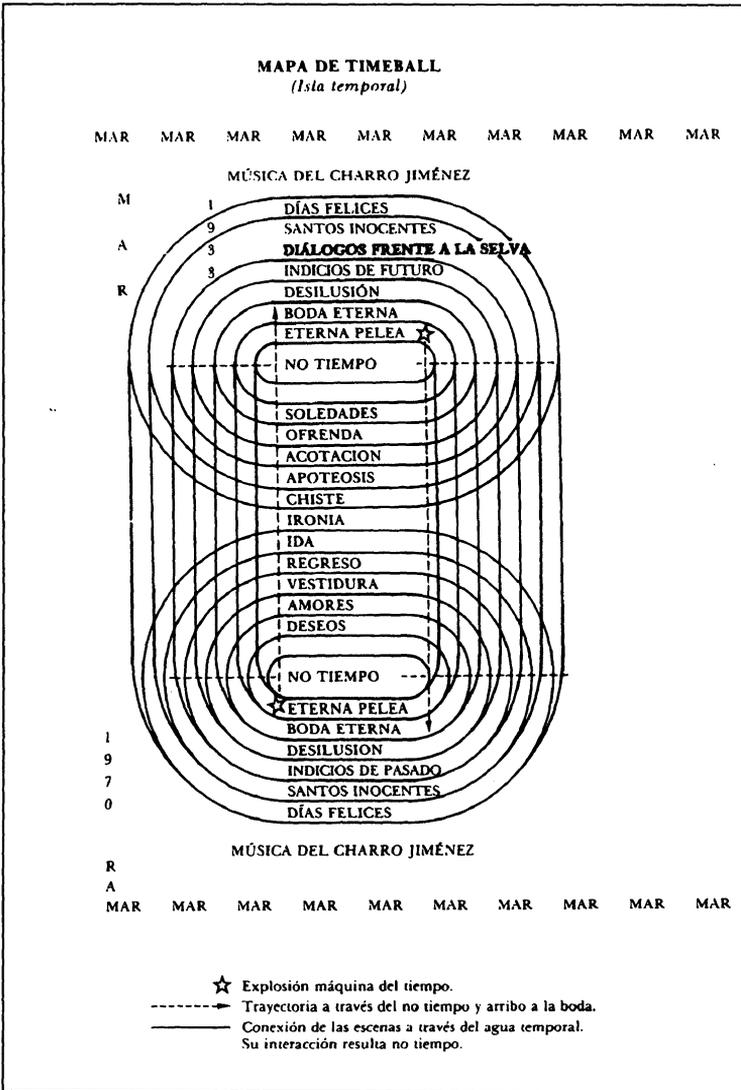
La repetición es aquí el elemento primordial. Solamente cambian los nombres de los personajes. Arriba se ha señalado que Comodín es el payaso, Charro es el músico, Beata es la extranjera y Francis es el inventor. Aunque en todos está implícito el elemento de la creatividad, cada uno tiene una personalidad y una función diferente. De acuerdo a la caracterización individual de los personajes, el simple acto de afilar la mocha puede cambiar la interpretación del suceso y tal vez de la obra misma. La repetición no sólo se da a nivel interno en las escenas sino que también se repiten algunas escenas completas. Sin embargo, antes de entrar con más detalle en este concepto, es necesario establecer otro paralelo con los sistemas caóticos ilustrados en los diagramas de las páginas 10 y 11.

Los dos diagramas que aparecen aquí son muy similares. No obstante, pertenecen a diferentes autores nacidos en diferentes países y épocas, pero que tienen una misma idea en común: el caos.<sup>2</sup> Ambos dibujos representan una espiral caótica en las cuales (vistas en tercera dimensión) Olas vueltas nunca se intersectan y lo que indica que el sistema en el primer caso, y las escenas en el segundo, nunca se repiten exactamente. El primer diagrama pertenece al concepto de “strange attractors” y del “butterfly effect” desarrollado por Edward Lorenz.<sup>3</sup> El segundo esquema es el “Mapa temporal de *Timeball*.” El mismo consiste de una representación gráfica de las escenas de la obra. Se puede apreciar cómo a la misma vez que cada escena es autónoma, interactúa con las demás. De acuerdo al caos, esta interacción sugiere una gran diversidad de diferentes representaciones, lecturas e interpretaciones.

La obra se abre a un espacio infinito que sugiere y acepta la repetición “Mapa temporal de *Timeball*,” el sistema no se repite exactamente, ni las líneas se entrelazan. En el diagrama del “Mapa temporal de *Timeball*” dichas repeticiones se aprecian mediante los títulos de las diferentes escenas.



James P. Crutchfield / Adolph E. Brotman



(Timeball 1441).

Sin embargo, cuando se regresa al texto con ciertas variaciones, lo que va de acuerdo con el concepto de “sensibilidad a las condiciones iniciales.” Al igual que en los diagramas de Lorenz en el escrito, se percibe que en estas escenas dobles hay algunos elementos que han sufrido cambios. En ellas se han diversificado parlamentos, acotaciones, el nombre de alguna persona, el año de algún acontecimiento o cualquier otro aspecto que pueda parecer insignificante a simple vista.

Las escenas que se repiten tienen variaciones mínimas que pueden manifestar implicaciones literarias, sociales o políticas. Un ejemplo de ello consiste en las dos escenas tituladas “LIMITE.” Ambas se desarrollan en la Caballeriza, una en el año 1933 y otra en el 1970. En la que se lleva a cabo en 1933 “Francis enciende un proyector y sobre una sábana aparece una foto en la que se encuentran Francis, Beata, Comodín y Charro en un corte de caña en el año 1970” (1433). Esta es una foto del futuro por lo que Francis señala que los de la foto no son ellos sino otras personas o ideas que viven en sus cuerpos. Aquí Comodín responde: “¿entonces no seremos los cuerpos de las ideas que surjan dentro de cuarenta años?” (1454) Por otro lado en la escena que toma lugar en 1970, aparece una foto de ellos pero esta vez en una manifestación estudiantil en 1933. Francis dice que los que aparecen en la foto no son ellos, pero sí los cuerpos de otra época a los que ellos les están dando vida con sus ideas. A esto Comodín responde: “¿entonces no seremos las ideas que habitan en los cuerpos de hace cuarenta años?” (1434).

En ambas escenas se juega con el concepto del tiempo: las ideas del futuro son previstas en el pasado y el futuro recicla las viejas ideas. Las variaciones parecen ser mínimas; sin embargo tienen diferentes implicaciones. Se cuestiona en ambas cómo es posible que se repitan ideas, personas y acontecimientos a través de la historia. Es como si la historia de un pueblo se viera obligada a repetirse sin que se tenga conciencia de que así está sucediendo. O por otro lado, como dice Beata en una ocasión: “Parece que la escena se repite hace siglos y nunca va a terminar de ocurrir” (1432). Por eso en el “Mapa temporal de *Timeball*” se muestran las diferentes escenas que se repiten pero que no se entrelazan. Cada escena tiene vida propia, pero a la misma vez tiene relación con las anteriores o con las posteriores. Esta idea del reciclaje va de acuerdo con una de las características del caos: “los sistemas de retroalimentación” donde se crean circuitos en los que la información regresa y se convierte en nueva información.

Con esto, se establece además un comentario en cuanto a la condición actual del género teatral a la misma vez que se presentan nuevas alternativas. Con *Timeball* el texto dramático deja de ser estático. Se cuestiona el concepto

del margen y del centro y los límites tradicionales del género — la linearidad, el tiempo, y el género mismo — y se da paso a lo infinito, a lo eterno, a la repetición y a la regeneración.

El “Mapa temporal de *Timeball*” es un reflejo del pueblo cubano y del género teatral. Es decir, la isla temporal se refiere al género mismo en el sentido de que puede ser algo aislado y estar inmerso en sus propias leyes. A la misma vez se refiere a Cuba por lo mismo, porque es una isla que ha estado separada del resto del mundo por lo que ha entrado en un estado de crisis. El nuevo concepto que Cano propone es como el mapa porque la “isla” que el autor sugiere es una que evoluciona, que no es estática y que se recicla a sí misma. Es decir, el sistema de retroalimentación, también característico de los sistemas caóticos, que se presenta en la obra, le da fuerzas al texto y sugiere que le dará fuerzas a Cuba también para superar el estado de crisis en que se encuentra. Con la técnica del reciclaje se utilizan algunas ideas ya presentadas, pero se les da una nueva luz y se convierte en nueva información.

En el aspecto dramático Cano propone un tipo de teatro que igual puede ser leído o representado y en el cual se le da amplia libertad de creación tanto a los actores y a los directores como a los lectores y espectadores. En el texto de *Timeball* se encuentra una página tipo comercial de revista o de televisión en la que el autor hace permisible que se cambie la obra:

¿Desea cambiar los personajes?

¿Desea variar algún diálogo?

¿Desea otro final?

¿Prefiere otro conflicto?

Esta página es para todo eso, no deje pasar la oportunidad.

Es la única (1460).

Aquí se sugiere una ruptura del poder tradicional del autor al proveerse un espacio donde es posible que se puedan cambiar los diferentes elementos de la obra. El autor se ha convertido ahora en un facilitador de ideas y de conceptos y le otorga poder al otro (director, actor, lector o espectador). A la misma vez se establece una burla hacia esa ruptura de jerarquías o del poder tradicional ya que paradójicamente se está ejerciendo cierto poder hacia el otro al especificarse que es la “única” oportunidad que se otorga y que no se debe dejar pasar por alto.

La ruptura de convenciones se percibe además mediante la mezcla de géneros que aparecen dentro de la misma obra: poesía, película muda, canciones. A modo de cajas chinas, también en el texto dentro del texto, es decir, en los otros géneros que entran en la obra, se aprecia la subversión de

lo tradicional. La cuarta canción del Charro Jiménez, por ejemplo, tiene aspecto de soneto, que es una de las formas clásicas de la poesía. No obstante, el que se presenta aquí juega con las expectativas de los conocedores de sonetos clásicos:

La barricada del sol me atemoriza,  
y al ocaso de sombras desespero.  
Es que cierto no sé lo que yo espero.  
Si es llanto tenaz, o si la risa.

Con la vida nos llega alguna brisa  
que la muerte se lleva de repente.  
Y es inútil vivir. Quizás la mente  
es la que hace sentir la negra prisa.

Me declaro ya un muerto, ya un profeta  
por escapar del hado, y cual poeta,  
sólo pienso, mujer en tus dos tetas.

Y mi Ser en tu sexo yo lo anulo.  
Y al placer que transpiras yo le adulo  
cantándole a tus nalgas y a tu cu... ello (1459).

Inicialmente los dos cuartetos que componen esta estrofa siguen las convenciones de los sonetos tradicionales. En ellos se presentan temas serios como el temor, la incertidumbre, la vida y la muerte. Sin embargo, en los dos tercetos es donde se deben recapitular los temas aparecidos en las estrofas anteriores; se cambia el tono serio que inicia el poema a uno soez. Se rompe también con el concepto de la rima. De esta manera se juega con los receptores conocedores de la tradición estética del soneto. Se les manipula con la rima mediante el aparente pudor de la palabra final (lo cual se subraya mediante el uso de los puntos suspensivos), invitando al lector o espectador a terminar la palabra. Si esto se logra se demuestra cómo el ser humano generalmente está acostumbrado a seguir ciertas reglas y convenciones. Mas a la misma vez se le obliga al lector/espectador pudoroso a romper reglas y convenciones al aceptar la palabra “cuello” como apropiada porque de esta manera rompe con el concepto de la rima convencional. De esta manera Cano invita a su público lector y espectador a cuestionar lo canónico y lo tradicional.

La no linealidad, característica de los sistemas caóticos, es otro aspecto recurrente en la obra. Aquí no tan sólo se habla de saltos de tiempo

— prolepsis y analepsis — sino que se va más allá: se establece el concepto del “no tiempo.” Se utilizan como punto de partida dos fechas trascendentales para la historia cubana: 1933 y 1970. Estas fechas se utilizan específicamente para ciertas escenas; sin embargo, el mismo texto con el juego del tiempo establece que no es fundamental determinar qué ocurrió primero y qué después. La importancia es concebida al acontecimiento mismo, implicándose de este modo la posibilidad de la repetición y el olvido de la historia.

*Timeball* hace alusiones claras a fechas, sucesos y a personajes relacionados con la historia de Cuba, por lo que puede decirse que también se lleva a cabo un comentario sobre la sociedad cubana en general. Los años 1933 y 1970 apuntan a acontecimientos que cambiaron de una manera u otra la forma de pensar de muchos cubanos. En 1933 el dictador Gerardo Machado es derrocado mediante un golpe de estado. En 1970 ocurre la dislocación económica más grande sufrida por la Revolución hasta esos días. Se menciona además a Julio Antonio Mella (líder estudiantil de los años 20 quien junto a Carlos Valiño funda en 1925 el Partido Comunista Cubano) y a Che Guevara (líder de las guerrillas y quien ayudó a Fidel Castro a llevar a cabo la Revolución).<sup>4</sup> Estas dos figuras están presentes en la obra como un subtexto y de esta manera funcionan como una especie de texto subliminal que permite que los ideales de la Revolución se mantengan implícitos, ya sea para insertarse en ellos o para subvertirlos. A la misma vez se demuestra cómo estos valores se han ido perdiendo y olvidando, pero que paradójicamente siguen latentes en la memoria de todos:

BEATA: (Recoge una foto de Ernesto Guevara que estaba en el piso y la muestra a Francis.)

FRANCIS: (Mirando la foto.) ¿Quién será? Me parece haber visto su cara.

COMODIN: Parece la de un santo, pero lo extraño es que es una foto, así que debe estar vivo, o al menos haber existido.

BEATA: (Reza).

FRANCIS: Esto ya pasó . . . ¿Por qué no logro recordar? Sí sólo el futuro puede traer recuerdos. Hay que ir al futuro, para recordar (1435).

Esta escena se titula “Indicio de futuro” y se desarrolla en el 1933. Para esta fecha el Che tenía apenas cinco años de nacido, pero el título de la escena establece la posibilidad de la presencia del futuro. Por otro lado, en su contraparte “Indicios de pasado,” está presente la misma idea. Esta vez la foto que encuentran es la de Julio Antonio Mella y Francis asevera que es necesario ir al pasado para recordar. La idea que se subraya en estos dos

episodios es la de la adoración, del culto a la personalidad (al comparársele a ambos con un santo) contrastada a la del olvido. De manera que se establece la paradoja de la historia y del tiempo en el sentido de que las dos pagan con la moneda de la adoración y del olvido. Esto significa que los valores y los ideales de la Revolución que una vez fueron aceptados y honrados por la gente se han convertido ahora en un recuerdo perdido en el tiempo.

El “no tiempo” pasa a ser un boleto de entrada a diferentes personajes como Marilyn Monroe, John Lennon, Charles Chaplin, Vladimir Ilich (Lenin) y los Beatles para que cohabiten con el Charro Jiménez, Beata, Comodín y Francis. También se presentan acontecimientos ocurridos no tan sólo en la historia de Cuba, sino en el mundo en general como lo es el caso de la explosión de la bomba atómica, a la que se hace alusión varias veces dentro del texto. Este “no tiempo” abre paso para que se desacralicen los mitos ya sean políticos, históricos o artísticos. La escena titulada paradójicamente “Apotheosis del ícono” es un claro ejemplo de ello. Una apotheosis es un ensalzamiento con grandes honores. En esta escena se presentan algunas de las figuras más importantes para la historia de la humanidad. Se unen en escena íconos de la sociedad capitalista con los de la comunista. En primera instancia se les presenta llevando a cabo acciones ya sean asociadas con su profesión o su identidad y luego llevan a cabo acciones que podrían clasificarse como triviales:

Marilyn [Monroe] se come un panecillo y le brinda otro a Vladimir Ilich.

Marilyn llama por teléfono.

Los Beatles recogen sus instrumentos (1455-56).

Al final de la escena todos los personajes se besan en un acto que podría interpretarse como uno de hermandad. Sin embargo, paradójicamente después de ese acto “cae la bomba atómica.” La explosión en una nota negativa significa la imposibilidad de conciliar los sistemas y las diferencias.

La convivencia de figuras que han existido realmente con personajes ficticios permite que se cuestione la función de cada uno de ellos ya sea dentro de la historia y la historia del texto. Entonces, se produce el efecto de un ensalzamiento irónico o paradójico. A la misma vez que se elevan los personajes ficticios al nivel de los grandes íconos de la humanidad, los grandes íconos se ponen al nivel de los personajes ficticios.

La desacralización y ruptura de las estructuras rígidas, también puede interpretarse a nivel social y político. Puede decirse que la obra subvierte todo sistema basado en reglas fijas como lo es cualquier institución social y política:

CHARRO: . . . No me importa la situación social. ¡Viva la situación temporal! Estoy cansado de los coros felices por la nueva vida, de las odas celestes por la creación de poderes nuevos, del combatiente que no verá a la amada, del campesino que siembra con su sudor, de la mujer que ahora es hombre, de los nuevos héroes. Un héroe colectivo. Si todos son héroes, ¿a quién van a salvar? ¿A mí? A mí me humilla vivir en un país de héroes, pensando que hago música inmoral. Mareado estoy de marchas y de finales épicos. Quiero una canción donde haya una polaca que no sabe hablar, un inventor que no tiene piezas para experimentar, un payaso inútil en un circo solemne. Así estaría feliz con mi miseria. Pero hay que adaptarse, combatiente, campesino, mujer-hombre nuevo héroe y poder. Y por desgracia canto en el coro que aborrezco (1439).

En este parlamento se combinan el nivel estético con el socio-político. Charro alega que está cansado de la situación social y política, y a la misma vez implícitamente de la situación del artista ya que habla de un nuevo tipo de canción que quiere desarrollar. Se establece una denuncia del estancamiento en que se encuentran todos estos sistemas: el político, el social y el estético, y se propone uno nuevo. Esta escena por lo tanto, propone lo que hasta cierta medida sugiere la totalidad de la obra: la búsqueda de lo nuevo y el escape del estancamiento, aspecto que ha sido identificado por Rosa Ileana Boudet como una de las características sobresalientes de la generación de Cano:

Del mismo modo que ya es común aceptar que alrededor de los años 66 o 67 ocurre un cambio de perspectiva, los 80, con la irrupción de una joven promoción formada en las aulas del ISA, instalan un discurso diferente frente al establecido, planteado no en términos de oposición, sino de renovación y síntesis (56).

No obstante, además de renovar el género teatral Cano no se olvida de su país natal:

La Historia cubana es un fluir intenso de inconsecuencias, una fábula social creada sobre el fragmento, la casualidad y la improvisación, y donde los sucesos llamativos y definatorios, las figuras excepcionales y pintorescas, los cambios radicales de giro político están ensamblados por fuerzas interiores demasiado misteriosas, inexplicables para el raciocinio filosófico (1994).

Es necesario afirmar que la obra funciona a manera de sistema caótico, en el cual mientras más al azar y caótico el sistema, más información se obtiene de

él, lo que va de acuerdo con lo que sostiene Hayles sobre la información en los sistemas caóticos:

The more chaotic a system is, the more information it produces. This perception is at the heart of the transvaluation of chaos, for it enables chaos to be conceived as an inexhaustible ocean of information, rather than as a void signifying absence (*Chaos Bound* 8).

*Timeball* se desarrolla mediante este mundo de no linealidad, de formas complejas, de sensibilidad a condiciones iniciales y de sistemas de retroalimentación, para demostrar a nivel estético que el género teatral no es uno estático sino que también evoluciona a la par con los acontecimientos mundiales. Así Cano rompe con todas las convenciones ya sean teatrales, sociales o políticas. La obra rechaza toda estructura tradicional de orden, tiempo y linealidad. Esto se logra al establecerse un paralelo entre las páginas del texto y los naipes y al darle poder al azar. Paradójicamente como pasa muchas veces en los sistemas caóticos, al estar diseñada como un juego de cartas se concede cierto orden. Pero este orden es uno aparente, que cambia cada vez que se comienza un nuevo juego, lo que en lugar de apartar la obra del sistema caótico la instauro en él nuevamente, porque como ha señalado Hayles: "At the center of chaos theory is the discovery that hidden within the unpredictability of chaotic systems are deep structures of order. 'Chaos,' in this usage, denotes not true randomness but the orderly disorder characteristic of these systems" (*Chaos and Order* 1). Más adelante añade:

In chaos theory chaos may either lead to order, as it does with self-organizing systems, or in yin/yang fashion it may have deep structures for order encoded within it. In either case, its relation to order is more complex than traditional Western oppositions have allowed (*Chaos and Order* 3).

De esta manera la obra presenta un nuevo modo de pensar y de ver el mundo, en donde ya no existen las barreras impuestas por los sistemas tradicionales. Como se vio al estudiarse uno de los parlamentos del Charro Jiménez, *Timeball* no sólo sugiere un cambio del sistema estético (teatral) sino que también propone la renovación de otros sistemas ya sean políticos o sociales.

*Worcester Polytechnic Institute*

## Notas

1. Quiero agradecer al Sr. Cano la amabilidad y la rapidez con que contestó y aclaró mis dudas sobre *Timeball*.

2. Es necesario señalar que en una carta fechada el 21 de junio de 1994, Joel Cano me advierte que él únicamente conoce “el sistema caótico Cano.” Sin embargo, a mi entender es muy difícil pasar desapercibida la correspondencia entre las teorías del caos y *Timeball*.

3. En 1961 Lorenz estaba tratando de crear un modelo computarizado que le ayudara a predecir las condiciones del tiempo a largo plazo. Sin embargo, descubrió lo que hoy en día se conoce como el “butterfly effect.” Este término alude al hecho de que con el tiempo el aleteo de las mariposas en Hong Kong puede producir una tormenta en Nueva York. El término técnico que se utiliza para explicar este fenómeno es “sensibilidad a las condiciones normales.” Gleick en *Chaos: Making a New Science* apunta que esta idea no era del todo nueva sino que ya se encontraba en el folklore, lo que indica que el caos se encuentra en dondequiera:

For want of a nail, the shoe was lost;  
 For want of a shoe, the horse was lost;  
 For want of a horse, the ryder was lost;  
 For want of a ryder, the battle was lost;  
 For want of a battle, the kingdom was lost! (23).

4. Información provista por el Sr. Cano.

## Obras Citadas

- Boudet, Rosa Ileana. “El teatro cubano: Hacia otro paradigma,” *Conjunto* 94 (1993): 55-64.
- Cano, Joel. *Timeball. Teatro cubano contemporáneo*. Ed. Moisés Pérez Coterillo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992, 1415-1493.
- Carballido, Emilio. *Tiempo de ladrones: La historia de Chucho el Roto*. México: Grijalbo, 1983.
- Correa, Armando. «El teatro cubano de los 80: Creación versus oficialidad.» *Latin American Theatre Review* 25.2 (1992): 67-77.
- Hayles, Catherine N. *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. New York: Cornell UP, 1990.
- ,ed. *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literatures and Science*. Chicago: U of Chicago P, 1991.
- Tsonis, Anastasios A. *Chaos: From Theories to Applications*. New York: Plenum Press, 1992.