

Dinámica dramática en *Omar y los demás* de Franklin Domínguez

Daniel Zalacaín

Dentro del panorama dramático dominicano actual sobresale el teatro de Franklin Domínguez, quien cuenta hoy día con más de cincuenta dramas y comedias escritos. Sobrepasa de veinticinco el número de sus obras estrenadas en su país, varias de las cuales han sido montadas, radiodifundidas o traducidas en Francia, Bélgica, Suiza, Africa, Guayana Francesa, China, Chile, Panamá, México y Estados Unidos. Entre su numeroso repertorio teatral se destaca *Omar y los demás* (tragedia y fantasía de un hombre de buena voluntad), que gana en 1975 el Premio Nacional de Teatro Cristóbal de Llerena, otorgado por la Secretaría de Estado y Educación, Bellas Artes y Cultos de la República Dominicana; y en 1983 el Segundo Lugar en el Certamen de Teatro Internacional Diego Fabbri, celebrado en Palermo, Italia. La obra es motivo de consideración crítica por ser ésta donde Domínguez ha podido sacar más partido al artificio estético del drama y la que nos da claro indicio de los valores del escritor para crear situaciones teatrales basadas en un fondo metaficcional. En este ensayo nos ocuparemos de analizar los recursos dramáticos en *Omar y los demás* e identificar los diferentes niveles dramáticos que se patentizan en la obra, haciendo hincapié en las relaciones con otros elementos de la representación.

El espacio escénico--que incluye todos los recursos dramáticos empleados por el autor en el escenario: discurso, iluminación, sonidos, decorado; en fin, lo visible y audible al espectador--origina y sirve de signo que evoca en el entendimiento del público otros niveles o espacios dramáticos. En *Omar y los demás* identificamos tres de dichos espacios que consideramos medulares en la estructuración del drama: el de la realidad interior, el histórico y el mítico. El carácter múltiple de la obra hace que el mensaje sea transmitido poéticamente desde diferentes espacios y dimensiones, formando simultáneamente una red de signos y de significantes que sostienen la trabazón teatral.

Omar y los demás se divide en un prólogo y dos actos que, a su vez, están estructurados en siete partes o segmentos señalados en el escenario por letreros que a intervalos notician y marcan la pauta del contenido del discurso dramático, el cual siempre gira en torno al protagonista, Omar. Se titulan los segmentos: La vejez de Omar, El diario de Omar, La tentación de Omar, Omar y su soledad, Omar y su muerte, El funeral de Omar y La extremaunción de Omar. Acompaña a Omar durante parte del drama otro personaje, su esposa Nadina, quien constantemente teje abriguitos de bebé. Sirve ella de oyente a los discursos de Omar sobre lo terrible del paso del tiempo, la vejez y el hecho de que no ha llenado ni una página de su diario, es decir, no haber logrado realizar nada durante su vida en beneficio del hombre, aunque siempre lo ha intentado. El dramaturgo exterioriza la lucha interior de Omar por medio de otros personajes que figuran reflejos del subconsciente de Omar, como Mirna y Mónica. La primera representa la luz del conocimiento y la encarnación de la fe y la fuerza ideal del hombre, la concreción del hacer y no del soñar hacer el bien a la humanidad; la segunda es su antagonista, representa la soledad y el desengaño a causa de los intereses egoístas y destructores del hombre, está defraudada con la sociedad y la humanidad, y por esas razones le aconseja a Omar que muera. Otros personajes anónimos sirven igualmente de voz de la conciencia de Omar. Durante "La muerte de Omar," entra a escena un tercer personaje concreto--que no es reflejo del subconsciente--Fray Serafín, quien viene a realizar la extremaunción de Omar. Sin embargo, Omar se niega a arrepentirse de sus pecados pues, según él, "no sólo necesitamos de Dios para morir, lo necesitamos principalmente para vivir" (78). Un coche fúnebre manejado por un cochero de figura alargada y de rostro pálido--la personificación de la muerte--viene para llevarse a Omar. Esta parte del drama la llena un tono supernatural típico de una alegoría calderoniana. Aunque Omar muere, la obra concluye en una expresión de optimismo con la prolongación de Omar a través de la materialización del ente Omar-Mirna en el feto que se implica escénicamente lleva en el vientre Nadina, y quien algún día deberá escribir el diario de Omar. Para Omar, será la criatura "¡El, que soy yo mismo! ¡El, que me prolonga, que me da nueva vida!" (87). Así, se ve realizado simbólicamente el sueño de Omar de regeneración o prolongación en un nuevo hombre.

Por la fusión de técnicas y rigor representacional la obra es compleja; no obstante, por su argumento, según se desprende del resumen dado, es sencilla, ya que casi no hay acción en ella. El protagonista, Omar, ejecuta muy pocos movimientos, permanece básicamente en un mismo lugar durante todo el drama. Ninguno de los otros personajes tampoco hace mucho. Aristóteles, el primero de los críticos, expuso que el drama dependía principalmente de la caracterización del personaje y de su desdoblamiento psicológico por medio del diálogo; se dramatiza más bien las emociones y no los eventos. El verdadero movimiento dramático tiene lugar en la mente de Omar.

Se desprende del espacio escénico la imagen de deformación, caos, sufrimiento y violencia que es captada inmediatamente por el público y que se relaciona tanto con un espacio mimético al de la realidad de afuera como con uno abstracto y simbólico de una realidad interior. Es decir, que el espacio escénico sirve de referente a otros niveles dramáticos que se desdobl原因 dentro del drama mismo. La amplia escalinata a diversos niveles que ocupa el escenario crea la ilusión de un mundo neutro, intemporal y, sobre todo, aislado, vacío y estático. El estatismo lo imprime, además, la falta casi de acción dramática propiamente dicha y los movimientos lentos y alados, y a veces detenidos, de las figuras que danzan.¹ Significa éste un espacio desierto en el que rige la soledad y la repetición, páramo que subraya la ausencia de personajes concretos otros que Omar, Nadina y Fray Serafín, los efectos de sonido (el viento) y visuales (la neblina), la constante presencia del diario en blanco, especie de leitmotivo de la vaciedad de la vida del protagonista, las letanías y las vices monocordes de los coros, y el continuo tejer por Nadina. Asimismo, el tiempo parece detenido. Es un tiempo mítico que enmarca cientos o miles de años. Dice Nadina, refiriéndose al diario: "Lo he estado hojeando día tras día desde hace mil, cien, cincuenta años, un año, esperando que hubiera escrito algo" (7). Para Omar, el tiempo significa una barrera y un límite a la creatividad del hombre. Declara: "¡El tiempo no puede ser nuestro enemigo! ¡La vida no debe ser juguete del tiempo! ¡Los años son una convención estúpida! ¡NO HAY medidas para el hombre!" (28).

Básicamente, *Omar y los demás* es una obra de tipo expresionista. En el teatro, el expresionismo tiende a representar las sensaciones y estados de ánimo producidos en el individuo por impresiones internas, mediante símbolos externos y concretos. Estos aspectos se revelan en la obra a través de las líneas de la escena que se muestran distorsionadas para de esta manera expresar la distorsión mental o emocional de Omar y en las escenas que representan el desdoblamiento de su mente en la búsqueda de autodescubrimiento y ansia de realización, es decir, regeneración en un nuevo hombre, por medio de la representación de personajes que son reflejos del alma (Mirna y Mónica) y que, según indicamos anteriormente, simbolizan poderes con quienes Omar está en lucha interior, distintos aspectos de su psicología.

Para acentuar la distorsión de la escena, Domínguez utiliza una marcada acumulación de recursos teatrales, que incluye efectos de sonido y visuales, proyecciones en pantallas, gesticulación y pantomimas. La imagen de distorsión se establece desde el primer momento en que se levanta el telón y aparecen proyecciones de

escenas en las que podrán verse campos de batalla, explosiones, prostitución, miseria, humareda de bomba atómica, explosión de cohete hacia la Luna, rostros de angustias, crímenes, estallidos de violencia callejera, tanques de guerra, muerte, destrucción,

desolación, acompañadas de efectos de sonidos estruendosos, entremezclados con sirena de ambulancia y música moderna dislocada (1).

Tales efectos, conjuntamente con muchos otros que se descubren en la obra, exteriorizan, como indica el autor, "un verdadero caos en la mente de Omar" (16). La ficción interior que teje el protagonista responde a un dilema emocional. Las ilustraciones o concreciones en escena de dicha ficción interior conforman el signo que remite al espectador al encuentro del espacio escénico con el espacio interior.

Entretejido al espacio escénico y al espacio interior--vistos como textos paraliterarios que producen textos y que a su vez producen textos (Derrida)--se desenvuelve en la obra un tercer nivel dramático, el espacio mítico, que llena la imagen mitológica proyectada por Omar. La obra retrata un mundo de sueños por medio de la repetición de imágenes y sonidos (el diario en blanco, el tejer de Nadina, la gesticulación, las letanías de los coros) que recurren con regularidad y que adquieren la forma de ritual. Y como Northrop Frye nos indica, "la unión de ritual y de sueño en una forma de comunicación verbal; es mito" (106).² Omar en el drama no es un hombre convencional sino una figura mítica dios-hombre, que siempre ha llegado tarde a la historia. Dice que Esquilo, Sófocles y Eurípides le arrebataron de sus manos el secreto de la tragedia griega, que Confucio se le adelantó también en escribir lo que ya él tenía pensado, que "proyectaba nacer en Belén y templar de confianza los nervios de las gentes, darles el Dios, el Mesías que esperaban, llenarles con ilusiones y fantasías el corazón para que no se les rompiera de desesperanza, pero vino Jesús y [le] arrebató el ideario de las manos" (11-12); que asimismo Servet, Harvey, Torricelli, Jansen, Edison, Berliner, Franklin, Bell, Einstein, Morse, Braille, Fleming, Pasteur, y un sinnúmero más de científicos, filósofos, políticos y escritores, le han negado el placer de realización, de dar algo a la humanidad. Según él mismo declara: "Me han quitado todas las oportunidades de ser oportuno. Me han negado la satisfacción de ser útil. Habito como un ser sin lógica, alguien que es sin haber sido nada, sin haber servido para nada" (14). El afán de ser útil y de no haber podido serlo, de servir de provecho al hombre, crea en Omar una pesadilla angustiada, un estar soñando despierto, en que los niveles de realidad y de irrealdad se funden. Domínguez recrea en el personaje de Omar a una figura mítica que, por sus características humano-divinas y por su amor al hombre, manifiesta estrechos lazos con el Titán de la mitología griega, Prometeo. Omar siente hacia el hombre el mismo anhelo de iluminarlo que el héroe clásico, pero sin todavía haber podido realizar su deseo. Igualmente, recrea al hijo de Dios que nunca ha llegado a ser Mesías, al Maestro sin discípulos y con las Sagradas Escrituras (el diario) en blanco. Sin embargo, a pesar de la inmovilización y el fracaso, Omar emerge del drama con una fuerza mítica paralela a la del héroe de Esquilo: el campeón de la humanidad;

la personificación del hacer y no del soñar hacer el bien al prójimo; la luz de conocimiento y la encarnación de la fuerza ideal del hombre; el símbolo de la lucha contra la tiranía, tanto la tiranía de los dioses como la de los gobernantes; el símbolo del amor y la razón en oposición a la fuerza brutal. El protagonista del drama dominicano siente las mismas ansiedades que padeciera Prometeo ante las interrogativas de ¿cuál es la fuerza divina que yace detrás del universo?; y si esa fuerza es benévola, ¿cuál es la razón de que el hombre sufra? Tanto Prometeo como Omar representan la beneficencia y la sabiduría; tanto Zeus como Dios, en la tragedia griega y en la obra dominicana respectivamente, representan el poder supremo que ignora las necesidades primarias del hombre en la tierra. Prometeo y Omar se rebelan hacia sus dioses. Así como Esquilo quizá trataba de mostrar, Domínguez ahora nos muestra que un Dios concebido de sabiduría pero sin poder, o de poder pero sin sabiduría, es irremediamente inadecuado como objeto de la fe del hombre cuando el hombre tiene que enfrentarse con la realidad brutal del sufrimiento en el mundo. El conflicto Prometeo-Zeus, Omar-Dios, viene a significar el conflicto entre el rebelde y el tirano, entre lo animal y lo espiritual en el hombre, entre la violencia y el amor. Prometeo, en un acto de rebeldía contra Zeus, iluminó al hombre mediante el don de la inteligencia y disuadió al hombre a continuar presagiando la muerte. Omar también, gracias al don de la razón, lucha contra la muerte en una "esperanza ciega" (como articula Prometeo en la tragedia), aún cuando el día de la muerte había llegado. Simbólicamente, Omar es el campeón del hombre, que se alza a través del don de la inteligencia contra el posible destructor del hombre. En este sentido, la obra queda como permanencia del mito, griego o dominicano, no importa, porque como bien apunta Gilbert Highet, los mitos "tratan sobre los mayores problemas, los problemas que no cambian, porque los hombres y las mujeres no cambian. Tratan sobre el amor; sobre la guerra; sobre el pecado; sobre la tiranía; sobre la valentía; sobre el destino: y todos en una manera u otra tratan sobre la relación del hombre hacia esas fuerzas divinas que a veces son sentidas como irracionales, a veces crueles y, a veces, ¡ay de mí!, justas" (115).³

Ligado al proceso mítico, rastreamos en el drama un simbolismo religioso que se desplaza hacia lo trascendental. Desde el nivel simbólico-religioso, la obra pretende alcanzar la trascendencia de la conciencia del hombre. El templo interior que crea la representación conlleva un proceso simbólico religioso paralelo al mítico y, cabe señalar, paralelo al de Jesucristo. Omar, como Jesucristo, también anticipa su muerte, porque la considera un sacrificio necesario para que el hombre alcance su redención. Su actitud religiosa-revolucionaria es, pues, una fuerza bienhechora en el organismo del drama, ya que su muerte es una muerte ejemplar, porque la fuerza que la provoca es el afán de lucha contra las fieras, para salvar al hombre del egoísmo de la catástrofe, de la destrucción. La obra aspira a reflejar la conquista de la unidad y de la reconciliación de los seres con el Ser. Desde el nivel simbólico

religioso, la obra pretende alcanzar la trascendencia de la conciencia del hombre: la inmortalidad, principio sustentador de todas las religiones en general, muy especialmente de la cristiana. El desenlace entonces es inevitable: la liberación del hombre por medio de la fe y el amor. Este hilo de enlace entre drama y religión magnifica su relación con la concepción divina de la imagen porque lleva aparejada la concepción dinámica del ciclo cristiano--nacimiento, pasión, resurrección--que continúa manifestándose en multiplicidad de formas, en todas las épocas. Desde esta dimensión la obra es positiva. La realidad imaginaria del drama convierte los acontecimientos históricos del hombre en un perenne presente a través de la restauración de la sobrenaturalidad de la imagen que alcanza la posibilidad máxima de resurrección--prolongación--por medio del hijo que, al mismo tiempo, es él, Omar, uno y todos, los demás. Domínguez actúa como demiurgo en el desplazamiento de sus figuras, tiene que acudir a la nueva unidad que le ofrecían los dioses, los mitos, para lograr la vivificación de la eternidad, de una vida mejor, para contrarrestar los intentos contemporáneos de eternizar la vida de violencia, guerras, egoísmo y miseria. Se concreta en el hijo que lleva Nadina en el vientre la prolongación de Omar. La tarea a realizarse queda claramente expuesta en las siguientes palabras de Omar a Nadina:

¿Lo sientes? ¿Sientes que llega? Hazle saber, Nadina . . . hazle saber. Dile que hay que unir al hombre para luchar contra las fieras, para salvarle del egoísmo, de la catástrofe, de la autodestrucción . . . que venza a Discordia, hija de la noche y diosa del mal y que convenza al hombre de la inutilidad de su soledad. ¡Discordia, deja al hombre en paz! (87-88).

La imagen de renacimiento de Omar, de su resurrección, instaura un tiempo sagrado. El simbolismo mítico religioso actúa así para relegar las limitaciones de tiempo y espacio, apoderándose del Ser, de la conciencia del hombre, de manera que formule su autónoma postura ante la realidad dramática percibida por los sentidos.

A los artificios teatrales ya señalados, Domínguez le añade la fórmula brechtiana de discursos directos al público y de proyecciones en pantallas de escenas que plantean ante al espectador el cuadro social e histórico en que se desarrolla la "verdadera" acción del drama. Las proyecciones en la pantalla le añaden a la obra otro nivel dramático, el espacio histórico, que se desenvuelve conjuntamente a los otros espacios indicados arriba. Las películas documentan hechos del mundo real; proyectan la acción dramática a la historia; revelan el fondo social, histórico y político del hombre; reflejan miserias y pasiones sufridas por seres. Como en el teatro de Brecht, aquí también estas escenas resultan épicas porque el público debe observar desde sus butacas hechos ocurridos en un pasado histórico y distanciarse emocionalmente de ellos, al

mismo tiempo que va sacando lecciones. También, se introduce el elemento narrativo a través de discursos dirigidos al público.

Las proyecciones de películas y de escenas de periódicos, utilizadas ampliamente por Brecht en su teatro épico y antes que él por Piscator en su teatro político, sirven como medio de documentación que transmite al público el tipo de experiencia que es de rigor. Las proyecciones también ofrecen otra alternativa al diálogo en la estructuración del distanciamiento y en la presentación de otro punto de vista separado de la acción. La película proyectada como medio persuasivo tiene mucho más impacto que el discurso, pues testifica ante el público situaciones históricas. Las proyecciones compendian el impacto de la opresión en la conciencia del hombre, además de universalizar el sufrimiento individual en la miseria característica de las masas sufridas de hoy. Esa realidad que afecta directamente a la vida del hombre es la que se proyecta en la pantalla. Significa un espacio mimético al mundo exterior, que, en resumidas cuentas, es el que tendrá que enfrentarse el público al salir de la sala de teatro. Por medio de la parábola del pasado se reflejan miserias y pasiones de seres que van a tener un impacto presente en el público. Este medita sobre los hechos mostrados y extrae de ellos lecciones que van a ser relevantes en el presente.

Hemos identificado en *Omar y los demás* tres espacios dramáticos cuyo eje lo constituye el espacio escénico mismo. Los espacios dramáticos señalados--interior, mítico e histórico--no sólo se adhieren a lo que Michael Issacharoff califica de espacio diegético, el que queda fuera de la escena y es descrito y referido por los personajes a través del discurso (215), sino que también incluye el que es transmitido visualmente a través de las proyecciones (como el histórico en este caso). El espacio escénico se define, en parte, por los demás espacios manifestados, que lo complementan. La dinámica del drama requiere expresión en el espacio. El drama utiliza sus lenguajes de expresión para crear espacios donde tienen lugar los múltiples procesos transformativos que se descubren. Conjuntamente, los articuladores del drama (objetos, decorado, iluminación, sonidos, personajes, gesticulación, etc.) se interrelacionan de forma que producen una unidad concordante. Así, la obra logra una estructuración nuclear que hace que el mensaje, aunque transmitido desde diferentes espacios, sea captado coherentemente por el público.

Domínguez incorpora a la escena lo que a la palabra por sí, sola le es imposible de comunicar, complementando el discurso convencional con lo que Artaud califica de "poesía en el espacio," que incluye toda la comunicación teatral que no sea verbal: el arte plástico, la pantomima, la gesticulación, la iluminación, los sonidos y la escenificación. Este lenguaje a que se refiere Artaud va dirigido principalmente a los sentidos, expresa todo lo que al lenguaje articulado le es imposible de comunicar, una forma de "encantación," que logra de la escena poderes exorcistas, de manera que el hombre se encuentre a sí mismo, reasumiendo su posición en la vida (37-47). Para

Domínguez, como para Artaud, la escena le da al público la percepción de creación y de regeneración, el nuevo hombre en ebullición.

Omar y los demás representa una vuelta a las formas dramáticas primitivas en el sentido de que restaura en el teatro su aspecto mítico y mágico; significa la reafirmación por parte del hombre de su dignidad y de su independencia, constituyendo un reto y una protesta contra el poder superior. La obra es tragedia en el sentido que muestra el sufrimiento de un gran alma que padece enormemente; es fantasía porque forma imágenes o representaciones mentales multiplicando o cambiando lo que ofrece la realidad y dando forma sensible a los productos ideales.

Seton Hall University

Notas

1. En repetidas ocasiones Domínguez hace referencia en las acotaciones sobre el movimiento detenido que desea crear. Por ejemplo, "Las dos figuras dan la sensación de movimiento, pero realmente están detenidas y sólo sus brazos están en acción, los pies colocados con un paso hacia adelante en una persecución que no es tal" (56); y "todo da la sensación de movimiento pero todo permanece en el mismo sitio" (89).

2. La traducción al español es hecho por mí.

3. La traducción al español es hecho por mí.

Obras Citadas

Artaud, Antonin. *The Theatre and its Double*. Trans. Mary Caroline Richards. New York: Grove, 1958.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Ed. John Willet. New York: Hill, 1964.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Spivak. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.

Domínguez, Franklin. *Omar y los demás*. Santo Domingo: Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos, 1976.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1971.

Hight, Gilbert. "The Reinterpretation of the Myths." *Virginia Quarterly Review* 25 (1949): 99-115.

Issacharoff, Michael. "Space and Reference in Drama." *Poetics Today* 2.3 (1981): 211-224.