

VALENTÍA Y TABÚ: EL TEMA DEL ABORTO EN LA OBRA DE PINO OJEDA

Kenia Martín Padilla
IES Marina Cebrián (Santa Cruz de Tenerife)

El aborto era un tema tabú en los años cincuenta. La censura impuesta por la dictadura franquista prohibía explícitamente mencionar el aborto en el teatro. Así lo recoge Martos (2022: 258), quien describe la historia de la censura en el teatro durante el periodo de 1938-1978, y analiza, entre otras prohibiciones, aquellas relacionadas con la:

Moral sexual: abstención de referirse a todo lo relacionado con el sexto mandamiento, que implicara un atentado contra las buenas costumbres y el pudor –adulterio, relaciones sexuales sin matrimonio ... –. También se prohibían las referencias a la homosexualidad, el divorcio, o el aborto.

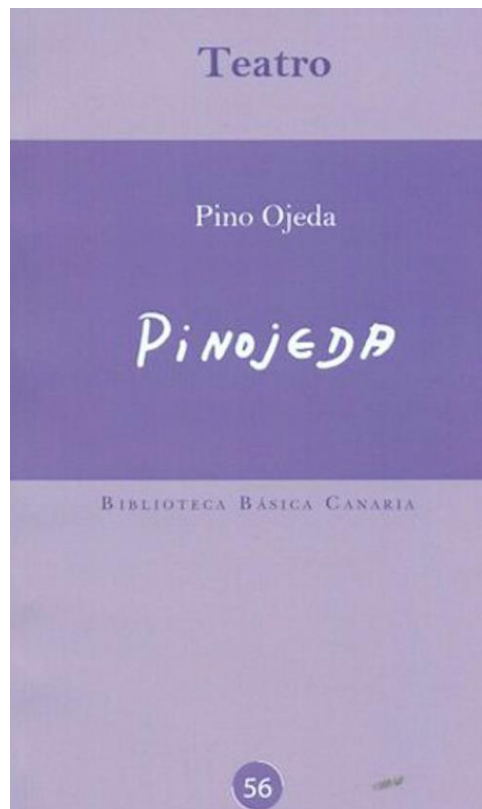
Setenta años después seguimos teniendo dificultades para debatir abiertamente sobre la interrupción del embarazo. Nadie se plantea que la intervención médica es necesaria en cualquier otro ámbito de la salud. El avance de la medicina, la ciencia y la tecnología han logrado un considerable aumento de la esperanza de vida. Sin embargo, cuando la intervención médica atañe a la reproducción humana o a la eutanasia, nos topamos con el escollo de la moral, el debate filosófico y la ética.

Pese a todo, Pino Ojeda se atreve a tratar el tema del aborto en su novela *Con el paraíso al fondo* (1954) y su obra de teatro *El río no vuelve atrás* (1951). Esta última fue la única de toda su producción teatral que pudo haberse representado. Al parecer, se pretendía estrenar en La Buhardilla, el primer teatro circular de España, en el año 1956. Por desgracia, Diego Asensio, su director, murió de tuberculosis antes de su estreno en Barcelona (Hernández Quintana, 2008: 171). Como indica Coello Hernández (2020: 24), se desconoce si la obra ya había sido enviada a la censura.

Desde las primeras páginas, al iniciar la lectura de la obra, llaman la atención varios aspectos. El primero es que dedica la obra a su hijo. Dato curioso, puesto que el eje central de la trama gira en torno a la concepción, la maternidad, la paternidad, el aborto. La segunda son las anotaciones o aclaraciones sobre la estructura de la obra y el detalle con el que la autora construye la acotación inicial, como ocurre en otras de sus obras. La tercera, es que los personajes protagonistas no tienen nombre propio, sino que se los denomina Hombre y Mujer.

Crear una obra dramática en torno a la disyuntiva del aborto podría ser entendido como una provocación. ¿Quería Pino Ojeda abrir un debate sobre las prácticas ilegales que durante varios siglos fueron tan habituales? ¿Tal vez, hacer plantear la necesidad de interrumpir el embarazo si es a causa de una enfermedad congénita? Cábalas aparte, lo que llama la atención es la aparición de un tema que no supone el típico motivo literario. Más bien todo lo contrario. El aborto es algo de lo que nadie quiere hablar. No solo es tabú el aborto provocado. También lo es el aborto espontáneo. Como el ciclo menstrual o la sexualidad femenina, son aspectos relegados, prohibidos y ocultos de la vida pública. Hemos tenido que esperar al siglo XXI para que otras autoras conviertan algunas de estas temáticas en objeto literario e incluso, en objeto de estudio (Jódar Peinado, 2019; Sánchez Sánchez: 2019). Pero si entendemos que la visión preponderante era la masculina en todos los ámbitos, también en el arte, entenderemos fácilmente por qué este tema no aparece o aparece impreso en tinta de escritora. Que Pino Ojeda hable del aborto es quizás más comprensible porque es mujer. Y esa sensibilidad de cargar otra

vida en el vientre ofrece una visión totalmente distinta, una visión que tiene también el derecho de ser literaturizada o convertida en ficción.



El volumen *Teatro*, de Pino Ojeda (Biblioteca Básica Canaria. Viceconsejería de Cultura y Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, 2020), incorpora *El río no vuelve atrás* (1951).

En *El río no vuelve atrás*, el título podría querer connotar que una vida que termina no puede volver a engendrarse, no puede volver a crecer o a crearse. «Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar». Un río puede ser la menstruación, el parto o el aborto. Ríos que fluyen de dentro a afuera. Es el tópico *vita flumen*, de toda la vida, pintado ahora con los colores de la óptica femenina. A nosotras pertenece esa sensación de sentir la afluencia, la sangre que se abre paso, la acción de romper aguas. Y por eso esta obra está compuesta por una mujer.

Llama la atención, no obstante, que la visión predominante, la fuerza dramática y la profundidad del personaje masculino es mucho mayor que la del femenino. Quien domina la escena es el personaje denominado como Hombre. Sus intervenciones son más largas, sus argumentos están más desarrollados, sus réplicas son más impetuosas, su psicología es, en fin, la que se desentraña. De hecho, es el personaje que tiene el sueño que lo conduce a la locura. En palabras de Coello Hernández (2020: 22).

El tema de la conciencia fue, quizás, otro de los temas de gran preocupación en el periodo. Pino Ojeda profundiza en este personaje masculino atormentado mientras que decide soslayar el verdadero drama vivido por la mujer.

Esta característica es compartida por otras obras de la autora. Se observa también en sus obras teatrales anteriores en el tiempo, como *Morir solo una vez* y *El hombre que se quedó en la guerra*, fechadas ambas en 1950, que en su configuración destaca o domina la perspectiva de los hombres. Esta circunstancia cambia en *El gran cobarde*, en donde el papel de Martha

adquiere mayor preponderancia y está más labrado. En *El río no vuelve atrás*, es el sentimiento de culpabilidad del Hombre lo que sienta las bases de la acción dramática, como se advierte al final del primer acto:

De lo único que sí estoy completamente convencido, totalmente convencido, es de que no hacemos nada, absolutamente nada, no hay un acto de nuestra vida que no tenga por base el egoísmo. Es doloroso. [...] Pero sí he llegado al convencimiento de que he sido culpable... Culpable de haber provocado toda la amargura que nos envolvió. (2020: 107)

Sin embargo, es la Mujer la que ha sufrido el auténtico dolor. El dolor de los malos tratos que recibió de su marido, de las palizas que él reconoce haber propinado y de las cuales se arrepiente. El dolor psíquico de haber sido obligada a abortar a una hija a la que deseaba llevar a término. El luto de perder a quien sentía palpitando dentro de su cuerpo. El dolor físico de ser intervenida, contra su voluntad, para que su cuerpo expulse un río de sangre que ya no podrá volver atrás. Ese doble dolor, el dolor físico y el dolor del alma, lo vive la Mujer. Pero en ese drama no se profundiza. Porque, aunque se dibuje en la escena, el aborto no es el verdadero tabú. El auténtico tabú es la experiencia de la mujer, su vivencia es aquello de lo que no se habla, lo que se debe esconder.

Por el contrario, como en el covada o zorrocloco, el Hombre es quien recibe los cuidados. Cuando llega a casa del manicomio, ella lo asiste, lo calma, lo tranquiliza, lo cubre con una manta para que no pase frío, le prepara la cena... Si echamos un vistazo a las acotaciones del primer acto, comprobaremos cómo Pino Ojeda se encarga de indicar la manera en que la Mujer cuida y calma a su marido al regresar del manicomio: «Acomodando al hombre con cariño y con dulzura/ Lo besa en la frente/ Pasándole una mano por el cabello/ Regresando con una manta que le coloca sobre las piernas/ Mirándolo dulcemente/ Tratando de distraerlo/ Acariciándole el brazo...» (2020:100-101).

Al final del primer acto, el Hombre se escuda en su locura, en su tormento y da vueltas y vueltas su culpabilidad. La Mujer, en cambio, afirma haberle perdonado. Por hacerle daño físico y maltratarla, por sus infidelidades, que fueron quizás la causa de su enfermedad, por tener un hijo con otra mujer, y por obligarla a abortar el segundo fruto de su matrimonio, que ellos creían que sería una niña:

Una niña rubia y dulce con unos brazos flexibles y cariñosos. [...] Hace tiempo, mucho tiempo que mis brazos la estaban acunando... (*mira al hombre con amargura*). Ahora estará fría rodando hacia el abismo, hacia el mar, y la mecerá la espuma. (2020:110)

Pese a todo, ella es capaz de perdonar. En el segundo acto, donde se supone que estaría reciente el aborto, la mujer afirma:

¡Aquella bruja! Aún siento sobre mi carne la presión de sus manos...y en mis oídos el zumbido ronco y espeso de su voz aguardentosa. ¡Me siento completamente desgarrada! (2020:109)

Y mientras ella se lamenta, Pino Ojeda sitúa al Hombre lejos de la Mujer, lo que sabemos a la acotación inmediatamente posterior: «(*Incorporándose y al tiempo se acerca a la ventana a través de la cual se ve la noche y el reflejo de las luces en la calle*). No me ha visto nadie... absolutamente nadie, y todo ha concluido» (2020:110). Un hombre más frío que la noche, mirando por la ventana. Otras acotaciones indican cómo debe comportarse el actor en escena: «Interrumpiéndola y con amargura / Con voz baja y temblorosa al tiempo que se siente abatido / Levantando la voz y llevándose las manos a la cabeza en actitud desesperada» (2020:111). Por tanto, mientras ella es capaz, en el primer acto, de mostrar afecto, perdón y empatía por su

marido, su marido no siente lo mismo por ella: se mantiene distante, centrado en sus circunstancias e ignorando el sufrimiento de su esposa, que acaba de ser intervenida. De hecho, ambos se preocupan más de no haber sido vistos que de protegerse a sí mismos.

En el segundo acto se profundiza en la cuestión moral: ¿acaban de cometer un crimen? Así lo consideraba el Doctor Peña, quien había anteriormente asistido la enfermedad del Hombre. Él, pese a la negativa del doctor, considera que su hija nacería con enfermedades y problemas, como los tuvo su hijo ilegítimo. También se menciona en estas páginas a su hijo legítimo, que estaba sano, pero que terminó muriendo, y de cómo temía a su padre cuando llegaba borracho y arremetía violentamente contra su madre. Por último, la Mujer trae a colación lo que ambos consideran la causa de sus actos: el egoísmo: «Hemos cerrado los puños y todo ha quedado destruido. El río pasará por otra puerta... ¡Por la puerta de un hombre y una mujer menos egoístas!» (2020:115).

Con respecto a la estructura, llama la atención la ruptura de la unidad de tiempo de esta obra que se divide en tres actos. En el manuscrito, la propia autora realiza unas anotaciones en bolígrafo que se han incluido en la edición 2020 para clarificar el desarrollo de la trama, algo totalmente necesario para poder entender los saltos temporales. El primer acto se sitúa en el tiempo de escritura, esto es, en 1951, que sería el momento en el que el personaje del hombre regresa a casa tras una estancia en el manicomio. El segundo acto sucede dos años antes, cuando el Hombre y la Mujer discuten sobre el aborto practicado a la Mujer, debatiendo sus causas y consecuencias. Al final del segundo acto, el Hombre termina dormido, de modo que el tercer acto materializa su sueño. La acción del sueño sucede veinte años después, y en ella se muestra lo que hubiese ocurrido si su Hija hubiera nacido y hubiera engendrada a su nieta. El tercer acto concluye cuando el Hombre despierta y se conoce que ha perdido la razón.

Coello Hernández (2020: 17) señala que este recurso era habitual en las obras de su tiempo, haciendo referencia a la obra *Time and the Conways* de J. B. Priestley, de 1937, pero que se representó en los años cuarenta en el madrileño teatro María Guerrero, en la que también se hace uso de la analepsis.

Es interesante el modo en que la autora se preocupa porque las indicaciones queden bien claras en estas anotaciones que hace al manuscrito. Aunque hay correcciones por todo el manuscrito, destacan las notas al principio de la obra, al inicio de los actos y al final, donde incluye además un dibujo o esquema de cómo habría de quedar la escena. Sus acotaciones suelen ser, además, bastante detalladas. Al inicio del primer acto se describen todos los elementos que configuran en la escena un piso de un «matrimonio de clase media acomodada», señalando tanto motivos ornamentales o decorativos como aquellos que hacen referencia a elementos temporales: un reloj, que ha de marcar las diez (una hora que casualmente se repite en la obra *El gran cobarde*), y un calendario, bien visible, indicando que están en enero, para que se transmita al espectador la oscuridad y el frío de la vuelta a casa. En cambio, en el segundo acto, solo se indica «Lo ocurrido 2 años antes de salir del manicomio. 1949». En el tercero, la autora describe, de nuevo, de forma precisa, los requerimientos de la escena, en la que hace espacial mención al tratamiento de la luz, para que los personajes parezcan figuras espectrales.

Por último, destaca el hecho de que los personajes aparezcan sin nombre: Hombre, Mujer, Voz, Hija, Vieja... Solo hay un personaje que sí tiene nombre, y es el Doctor Peña. Es curioso el dato, porque parece revestirlo de una seriedad, credibilidad o autoridad mayor que el resto de personajes. Sobre todo, frente a la persona que practica el aborto, que es el denominado Vieja, lo que le confiere carácter despectivo. Esta cuestión es también otra forma de desprestigiar el

papel de la mujer como curandera, pese a la importante labor social que llevaban a cabo durante siglos, antes del nacimiento de la medicina moderna en el siglo XIX. Sin embargo, en un momento en el que los abortos clandestinos eran la única posibilidad, su trabajo se convierte en el espejo de la doble moral que tienen siempre aquellas necesidades que la sociedad demanda y condena a la misma vez. La Vieja actúa con la frialdad de quien realiza un trabajo rutinario:

VIEJA. Todo ha concluido, señor. Se la puede usted llevar cuando quiera... procure que sea pronto... tengo otro trabajo al amanecer.

ESPECTRO HOMBRE. A estas horas... (*Monótono y sin mirarla*) ¡A estas horas! (*La mira inexpresivo*) ¿A dónde quiere que la lleve? No hay carruajes por las calles... tampoco el tranvía... vivimos muy lejos... al otro extremo de la ciudad... (2020: 122)

Y, de nuevo, en su egocentrismo, el hombre no se preocupa por el estado real de su mujer, sino por cómo podrán desplazarse hasta su casa. Este diálogo pertenece a una breve ensoñación, una recreación que hace la mente del hombre de lo vivido tras el aborto, que se supone la escena previa al acto segundo. Una segunda ensoñación tiene que ver, esta vez, con el recuerdo de la conversación mantenida con el Doctor Peña. Su perspectiva es totalmente distinta a la de la vieja:

ESPECTRO DEL DR. PEÑA. Usted no puede, no puede disponer de la vida de otro ser... aunque sea un monstruo... un monstruo... Lo que usted pretende es la eutanasia... un crimen... se podría cometer en masas... hay tantos, tantos infelices que sufren... ¿Mataría usted a su madre... a su madre? Es lo mismo... Hay que pensarlo antes... (2020: 124)

El doctor plantea que interrumpir un embarazo solo por la sospecha de que el hijo venga con enfermedades o problemas es un crimen o lo que él denomina una eutanasia, quizás empleando de forma impropia el término. Argumenta que, si esa es la premisa, se podría también justificar el asesinato en masas (como ocurrió, de hecho, durante el holocausto con las personas que sufrían alguna enfermedad). Lo cierto es que, aunque sucintamente, la obra nos invita a pensar en si es moralmente aceptable interrumpir un embarazo, si lo es al conocer que el feto tiene algún problema o enfermedad, si tener una enfermedad congénita es motivo para no tener hijos por miedo al sufrimiento de estos, si es igual de crimen abortar que asesinar a una persona... hay un amplio abanico de posibilidades, que asaltan al lector conforme va construyendo la trama. Nada está claro, todo se sugiere o se insinúa. Es una obra desordenada que deja al espectador la libertad de configurar un sentido u otro, una interpretación relativamente abierta. Lo que consigue la ruptura del orden lógico es ese juego con el receptor, al que va ofreciendo pequeños bocados del argumento, para que al final de la obra configure su plato. Algo que Pino Ojeda logró de forma magistral en otra de sus obras posteriores, *El gran cobarde*, y también en su novela.

Esta obra hay que degustarla con calma. No es oro todo lo que reluce. Es sorprendente que se introduzcan en esa época temas como la violencia contra las mujeres, las enfermedades venéreas y, sobre todo, el aborto en una obra de los años cincuenta, oponiéndose a toda convención social. Pero es que Pino Ojeda no fue una mujer convencional. Fue una mujer que tuvo que luchar sola contra las adversidades y terminó convirtiendo todas sus dificultades en arte.



Pino Ojeda, *Con el paraíso al fondo*, Las Palmas de Gran Canaria, Canarias Ebook, 2017

Pero, como adelantamos, en su novela *Con el paraíso al fondo* aparece retratado el tema del aborto y, además, es una obra que también dedica a su hijo. En el capítulo Uno, nos va dibujando lentamente la escena de una enferma que acaba de despertar en una clínica. «Está muy débil, pero fuera de peligro [...] ha sufrido una crisis muy violenta y tiene que irse recuperando sin esfuerzo» (2017:51), afirma el médico. Luego, la autora nos entretiene con los pensamientos de la enfermera que la asiste y las conversaciones que mantiene con el Doctor Lorenzo. Aquí, también, vemos como el doctor tiene distintivo y nombre propio, mientras que a la enfermera se dirige, de forma un tanto paternalista, como «señorita». El doctor comenta con la enfermera, que está distraída y visiblemente preocupada:

No olvide nunca, señorita [...], que la vida es tal como queremos nosotros que sea. Hay multitud de cosas que no vemos o no queremos ver, que pueden llevar a nuestra existencia felicidad y alegría. (2017: 53)

Un consejo que sintetiza, en cierto modo, la enseñanza que se repite a lo largo de toda la obra. Más adelante, se introduce de este modo el diagnóstico de la enferma:

— Se salvará ¿verdad? Lo que más siento es cuando se despierte y pregunte por su hijo... No sé qué decirle...

— Hay peligro de que pierda la memoria -dice él muy bajo- Deseo de veras que no sea así. De todas formas, dígame que el niño no ha podido vivir, que todos lo sentimos. No deje que otra persona le hable, ¿comprende? Tiene que ser usted. (2017: 58)

Sin embargo, María no pregunta por su hijo. Lo primero que hace es pedir agua y, lo segundo, llamar a Land, el supuesto padre. El doctor Lorenzo, más adelante, nos explica lo que debe haber ocurrido:

Una emoción brusca, una sorpresa, algo inesperado fue lo que le hizo perder el conocimiento. Cuando la llevaron a la clínica, hacía una hora que estaba desvanecida. Por efecto de la caída pudo haber muerto la criatura. Cuando la intervinieron, ya hacía algún tiempo que había dejado de existir. Pero ¿se desvaneció ella por efecto de la caída o fue por algo que la conmovió profundamente y le hizo perder el sentido? (2017: 61)

Por tanto, el aborto que se dibuja en la novela es, frente al de la obra teatral, natural o espontáneo, probablemente causado por la caída o por una fuerte conmoción, presupone el médico. María despierta desubicada y va retomando poco a poco la conciencia, hasta que al final del capítulo se nos habla de su doble dolor:

Le dolía todo el cuerpo como si estuviese magullado. Le dolían los brazos, los ojos, la boca. Y también le dolía el alma. Porque ella sentía dentro, muy hondo, una opresión intensamente dolorosa. Su alma se había hecho carne de su dolor. Y poco a poco se le iba abriendo una herida profunda, una herida que el tiempo había cicatrizado y que ahora sentía recrudecer hasta hacerse más sensible que el dolor de su propia carne... (2017: 62)

Este breve párrafo es muy emotivo, pues condensa el sufrimiento de María, la vivencia del aborto, la experiencia de despertarse y conocer que ha perdido el fruto de su vientre. Ese dolor tan físico como psíquico es la esencia de una realidad a la que la autora da voz y representación artística. Casi al final de la novela, se vuelve a hacer alusión a el hijo que ha perdido, en los siguientes términos: «¡Un hijo de Land! También había habido un hijo de él, pero se había quedado dormido en su propio sueño, como una ilusión más...» (2017: 232), imprimiendo de nuevo esa aura de misterio nebulosa que envuelve todo lo relacionado con el tormentoso amor de Land.

Nadie se baña dos veces en el mismo río, nos dijo Heráclito. En la vida todo fluye, todo avanza, y lo que se pierde no se vuelve a recuperar. Las decisiones que tomamos tienen sus consecuencias. No podemos desandar nuestros pasos. Como el gran teatro del mundo, una vez salimos a escena, el show debe continuar. Pero el mar es inmenso. Y la vida es un ciclo, como cíclica es la mujer.

Estas obras constituyen un tímido esbozo de una sensibilidad en la que tal vez no se ha profundizado lo suficiente. Hoy en día debatimos sobre la posibilidad y la libertad de decidir mantener o detener un embarazo. Muchos países aún luchan por el derecho a esta decisión. Pero poco se habla de cuántas mujeres son o han sido obligadas a interrumpir su embarazo por sus parejas o sus familias. Poco se habla de la vivencia del aborto. *El río no vuelve atrás* y *Con el paraíso al fondo* dan voz a una realidad que no suele ser ficcionalizada. Un tabú, una experiencia, que solo si logra verse en papel y transformarse en literatura podrá ser vista desde otro ángulo, debatirse y, quizás, acaso, normalizarse.

Hace sesenta años, se precisaba valentía y carácter para escribir sobre un tema, en aquel entonces, prohibido. En cualquier caso, el aborto merece salir a escena sin la sombra de la censura. Ojalá algún día lleguen a representarse los sueños de Pino Ojeda.

Bibliografía

- COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro (2020): «Quizás el río sí vuelve atrás: el teatro de Pino Ojeda (1950-1954)» en P. Ojeda, *Teatro*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias. Biblioteca Básica Canaria, 11-28.
- GARCÍA-FIERRO, Covadonga (2019): «La violencia en la novela de Pino Ojeda: un retrato de la sociedad española de posguerra», en A. Sabina Pérez y Y. Romero Morales (coord.), *20 escritoras canarias del siglo XX: de la invisibilidad al reconocimiento*, Madrid: Ediciones La Palma, 135-149.

HERNÁNDEZ QUINTANA, Blanca (2008): *Diccionario de escritoras canarias del siglo XX*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.

JÓDAR PEINADO, Pilar (2019): «La singularidad del tema del aborto en el teatro español: Breakfast at Daddy's de Beatriz Cabur», en *Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, n.º 6, 52-69. URL: <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/11404> [Fecha de consulta: 10/07/2023].

MARTOS, Maite (2002): «La censura (1938-1978), otro elemento de la vida teatral» *RILCE*, 18.2, 257-274. URL: <https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/26739> [Fecha de consulta: 10/07/2023].

OJEDA, Pino (2017): *Con el paraíso al fondo*. Las Palmas de Gran Canaria: Canarias Ebook.

OJEDA, Pino (2020): *Teatro*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias. Biblioteca Básica Canaria.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Irene María (2019): *Estudio de la representación de la violencia machista, el aborto y la violación en la escena europea. No sólo duelen los golpes, I Told My Mum I Was Going On An R.E. Trip... y Consent como objetos de estudio*. Trabajo de fin de máster. URL: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:master-Filologia-FILTCE-Imsanchez/SanchezSanchez_IreneMaria_TFM.pdf [Fecha de consulta: 10/07/2023].