

Samuel Rodríguez
(Editor)

INFANCIA Y MALDAD
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA



Colección: Alfar Universidad, 243
Serie: Filosofía y Sociedad
Edición y cubiertas: Álvaro Lorenzana

Primera edición: septiembre 2023

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO [Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org] si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Samuel Rodríguez (editor)
© Ediciones Alfar
Pol. Ind. Store. Calle Destornillador, 3.6. 41008 Sevilla
www.edicionesalfar.es/alfar@edicionesalfar.es
ISBN: 978-84-7898-980-5
Dep. Leg.: SE 1486-2023
Imprenta: Ulzama Digital
Imprime: Impreso en España — Printed in Spain

LA MALDAD INFANTIL DE LAS CUATRILLIZAS DE SOCUÉLLAMOS: ANÁLISIS DE *EL DÍA MÁS FELIZ DE NUESTRA VIDA* DE LAILA RIPOLL

Sergio Montalvo Mareca³²
Universidad Complutense de Madrid

Introducción

Desde los orígenes del teatro, la brutalidad ha estado presente en los textos, ya que el género dramático es uno de los que mejores alternativas ofrece para la reflexión directa sobre el dolor, la violencia o la muerte, bien sea por su brevedad o por la proximidad al público (Miguel Martínez, 2000: 115-116). La Guerra Civil fue uno de los hechos más oscuros, violentos y traumáticos de la última centuria y, por tanto, dejó una huella indeleble que se aprecia en numerosas obras tanto de este siglo como del pasado. La Guerra Civil supone una herida abierta en la sociedad española, incluso para quienes no la vivieron en primera persona. Moreno Nuño lo denomina «recuerdo doloroso» y «trauma» (2006: 13). Los recuerdos del conflicto, es decir, la memoria histórica, suponen uno de los temas de mayor interés para los autores y las autoras desde el periodo de la Transición hasta la actualidad. Desde sus obras, reclaman responsabilidades ante los horrores de la guerra a la vez que exponen las diferentes injusticias que se cometieron para evitar que se olviden o queden silenciadas.

³² Este trabajo se ha realizado durante el disfrute de un contrato predoctoral para la Formación del Profesorado Universitario (FPU17/02884) en el marco del proyecto «Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica: estudios filológicos y editoriales del Diálogo hispánico en dos momentos» (DIALOMOM). N.º ref. PGC2018-095886-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER) con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid. Agradezco a Mar Mañas, mi profesora de Literatura actual en la Universidad Complutense, que sembrara con sus clases esta semilla que hoy, cuatro años después, ha florecido.

El teatro de Laila Ripoll es un claro ejemplo de esta tendencia histórico-literaria. Aunque goza ya de gran prestigio —Jorge Avilés Diz señalaba la dificultad para encontrar a esta autora en los principales repertorios de teatro contemporáneo (2014: 91)—, sirvan estas líneas a modo de sucinta presentación. Ripoll se licenció en Interpretación en 1987 por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) y complementó su formación con todo tipo de estudios vinculados al ámbito teatral, tanto teórico como práctico. Ha contribuido al panorama dramático nacional como dramaturga (faceta que se analiza aquí), actriz, directora, escenógrafa, adaptadora de textos o diseñadora de vestuario. Además, en 1991 fundó, junto a Juanjo Artero, Mariano Llorente y José Luis Patiño, su propia compañía, Micomicón. No se mencionan por razones de espacio los numerosos galardones obtenidos ni sus deliciosas versiones de obras áureas de Lope de Vega o Shakespeare, entre otros.³³

El teatro de la dramaturga madrileña expone y denuncia los horrores que sufrió la población española durante y tras la Guerra Civil. Amo Sánchez explicó cómo diferentes escritoras y escritores, sin haber experimentado en primera persona las consecuencias del conflicto, se consideran con la obligación moral de dignificar a los que sí las padecieron (2008: 247). Su teatro quiere funcionar como un altavoz que dé cuenta de la más abyecta violencia para así alcanzar la catarsis que libere a esas víctimas de una condena inmerecida. En otras palabras, sus piezas dramáticas son un ejemplo del tópico ciceroniano *Historia magistra vitae*; en palabras de Ripoll: «También nos queremos olvidar de lo que hemos sido hasta antes de ayer y así no se va a ningún sitio, sin saber de dónde viene uno y por qué pasan las cosas» (Henríquez, 2005: 121). Por lo tanto, y aunque se sitúan fuera del rango temporal, coincido con Avilés Diz (2014: 80) en considerar que sus obras pertenecen a lo que Floeck denominó «teatro de la memoria» (2005: 205).

Existen diferentes técnicas creativas para acercarse a la maldad, el dolor o el miedo desde la literatura. Ripoll emplea esencialmente dos:

³³ Para la consulta de la labor completa como directora de Ripoll, remito a Rovecchio Antón (2015: 36-40).

lo grotesco y el humor. Lo grotesco supone «la única estética capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para abordar a la vez de soslayo y directamente lo insostenible, lo indecible» (Reck, 2012: 61). Por su parte, el humor y la ironía permiten a la autora abordar temas tan crueles como el terrorismo (*Pronovias*, 2006; *Once de marzo*, 2006), la violencia machista (*Unos cuantos piquetitos*, 1998), las consecuencias de la guerra (*La ciudad sitiada*, 1996; *Un hueso de pollo*, 2009; *El triángulo azul*,³⁴ 2014) o el sufrimiento en la infancia (*Los niños perdidos*, 2005; *El día más feliz de nuestra vida*, 2001). Sin embargo, el humor de las obras de Ripoll es tan amargo que solo alcanza a provocar una risa nerviosa en el público, que sufre de veras por lo que está viendo sobre el escenario y, a la vez, necesita de cierta liberación para continuar mirando. Este sentimiento del espectador es el mismo que siente la autora: «Tengo mucha necesidad de humor. Es un humor muy especial, que tiene mucho que ver con la tragedia» (Henríquez, 2005: 122).

A propósito de esto, Reck recupera la cita de Genette: «le comique n'est qu'un tragique vu de dos» (1928: 27). Si bien el humor y la ironía están presentes en la totalidad de la obra dramática de Ripoll, la estética grotesca se limita a una colección concreta de piezas. Para Reck son plenamente grotescas *Santa Perpetua*, *Atra Bilis*, *Víctor Brevcht*, *Los niños perdidos* y *Un hueso de pollo*; y considera que *El día más feliz de nuestra vida* contiene algunos elementos de esta estética (2012: 64), como se analizará a continuación.

El día más feliz de nuestra vida

El día más feliz de nuestra vida (2001) es una muestra de la brillantez del teatro breve de comienzos del siglo XXI, del interés por la memoria histórica y de la voluntad de denuncia. El argumento rescata la infancia de las hermanas de Socuéllamos, unas cuatrillizas de un pueblo manchego que fueron noticia en España porque recibieron su primera comunión el mismo día que cumplían ocho años. El acontecimiento apareció en el periódico ABC el cuatro de 4 de 1964, así como en el noticiero fran-

³⁴ Escrita con Mariano Llorente. Sobre el empleo del humor y lo grotesco en esta pieza concreta, véase Trecca, Simone (2016).

quista el día 10 del mismo mes. Las cuatrillizas se convirtieron en una referencia nacional desde su nacimiento, pues fueron el único caso de parto cuádruple durante el Franquismo. El NO-DO cubrió a través de diferentes videoreportajes sus vidas hasta su emancipación y mudanza a Alicante, convirtiendo a las hermanas en un modelo ejemplar de la familia española. Ripoll critica el uso propagandístico que el Régimen les otorgó; en diferentes momentos Conchi, una de las cuatro mellizas, menciona la deuda moral que tienen hacia Franco por haber ayudado tanto a su familia: «Porque somos muy importantes. Si hasta el generalísimo nos mandó cuatro mil pesetas y los ochocientos dobles cuando nacimos... Una fortuna. (...) Ayer dijo el cura que éramos un ejemplo para el mundo» (Serrano, 2004: 410).³⁵

La obra de Ripoll nace a partir de *La noticia del día* (2001), volumen coordinado por Inmaculada Alvear cuyo objetivo era animar a las dramaturgas y dramaturgos a escribir sobre algún suceso acaecido el día de su nacimiento (Avilés Diz, 2014: 78).³⁶ A pesar del interés que pueda suscitar su fundamento histórico, es una de las composiciones menos estudiadas dentro de la obra completa de la autora. Sí aparece, en cambio, en uno de los grandes catálogos colectivos, aunque de pasada (Huerta Calvo, 2008: 1274), y en los últimos años ya forma parte de diferentes estudios y trabajos académicos junto con otras obras de Laila Ripoll. Sirva la bibliografía de este trabajo como muestra del creciente interés por la dramaturga madrileña y por esta obra en concreto.

Susana Teruel Martínez definió con precisión la esencia de *El día más feliz de nuestra vida*: «una crítica hacia el terror y el excesivo sentimiento de culpa por cualquier hecho o pensamiento que la religión iba infundiendo a la gente en épocas pasadas» (2006: 808). La religión es, pues, la protagonista del mordaz juicio de Ripoll. La obra se alza sobre la interrelación entre el pecado (inexistente) y el castigo (brutal) de una de las cuatrillizas, Marijose, que muestra una inocencia de la que carecen sus hermanas: Conchi, Amelia y Aurora. A través de una

³⁵ Las citas de la obra proceden de la recopilación de piezas breves *Teatro breve entre dos siglos* (Serrano, 2004). De ahora en adelante solo se indicará el número de la página.

³⁶ Ripoll volvió a escribir sobre las cuatrillizas, esta vez reuniéndolas en otro de los días más felices de sus vidas, la boda. Para el análisis de esta segunda parte, véase Avilés Diz (2014).

conversación entre las cuatro en la víspera de su primera comunión, se manifiesta la influencia de la religión católica en la España franquista y sus consecuencias en la educación de los niños y, en especial, de las niñas. La doctrina de la Iglesia se muestra como un elemento de manipulación y chantaje cuyo objetivo es legitimar su poder a través del miedo, que lleva a los sujetos a cometer o aceptar todo tipo de horrores. La posición superior de la religión aparece representada físicamente al comienzo de la pieza a través de la primera didascalia: «(Sobre el cabecero, un Cristo crucificado y una Inmaculada Concepción)» (409). Las hermanas viven en una habitación austera con dos camas dobles y una mesilla, sin mayor distracción que la contemplación de sendas imágenes sagradas. Este tipo de espacios claustrofóbicos también están presentes en otras obras de la dramaturgia: «en una escenografía única de un espacio cerrado, oscuro y amenazante, se crea un ambiente agobiante y lúgubre» (Lamartina-Lens, 2009: 162). En un determinado momento hay un intento por parte de las hermanas de añadir algo de aire a esa atmósfera, una de ellas se ofrece a ir a la cocina a por un cuchillo. Ni siquiera entonces es posible escapar del universo oscuro que recrea Ripoll, pues Conchi saca una navaja que tiene escondida, por lo que no es necesario traer nada del exterior.

La elección de denunciar los estragos de este tipo de educación a través de personajes infantiles no es azarosa. Laila Ripoll utiliza a las niñas para emitir una imagen *a priori* inocente de la vida que, en ocasiones, puede antojarse divertida. El humor se diluye conforme se desarrolla el argumento, pues el espectador llega a comprobar los sangrientos estragos que puede llegar a causar esa doctrina que puede ser la misma —o al menos afín— a la que él mismo recibió. Una de las primeras acciones que desemboca en esta doble lectura es la frase de Amelia: «Va a ser el día más feliz de nuestra vida. Lo ha dicho el cura» (409). Desde el comienzo queda patente como la formación religiosa ha eliminado la personalidad de las muchachas, salvo en Marijose. Conchi, Amelia y Aurora son incapaces de pensar por sí mismas y se limitan a repetir lo que les han enseñado, aunque no lo entiendan. Así, alternan frases ingenuas con imágenes que difícilmente deberían aparecer en la mente de una persona de ocho años:

MARIJOSE.— ¿HARÁ un buen día?

AMELIA.— Seguro que sí, porque los ángeles del Cielo estarán contentos y no llorarán. (409)

(...)

CONCHI.— Madre se va a morir de pena en medio de una agonía tremenda y te van a romper el cuello con el garrote por pecadora y madricida (414).

El temor a pecar que la sociedad ha inculcado a las hermanas provoca que Marijose no pueda dormir, pues le agobia equivocarse en la ceremonia, por ejemplo, raspando la hostia con los dientes. El personaje despierta la ternura del público; mientras, sus tres hermanas aprovechan su falta de fortaleza para amedrentarla. De este modo, los cuatro personajes se organizan en dos grupos bien diferenciados. El primero lo forma Marijose, cuya inocencia propia de su edad aún no ha sido del todo corrompida por la educación; el segundo, las tres restantes, que ya han quedado corrompidas por la sociedad. Es especialmente interesante la figura de Aurora, quien no solo está sometida, sino anulada. Ya no es capaz de articular discursos como Amelia o Aurora, se limita a subrayar las palabras de estas con un oscuro «¡Ea!» (Avilés Diz, 2014: 82-82). Las tres hermanas personifican la influencia de la educación tradicional basada en los valores religiosos, que someten con toda crueldad a las generaciones de niños desde las edades más tiernas.

El poder de la Iglesia sobre la razón y la libertad individual se legitima con la penitencia de sangre a la que someten a Marijose con la promesa de que así expiará sus pecados y podrá vivir feliz. Aparece aquí otra de las constantes estilísticas de las obras de Ripoll: el interés por llevar a escena actos extremadamente violentos o escatológicos, así como la atracción por la muerte y el dolor. Es habitual la presencia de miembros amputados, cicatrices y, sobre todo, la sangre, símbolo de feminidad (menstruación), de vida (la sangre del parto) y de muerte, o de castigo (Laurence, 2017: 10). La autora describe en sus obras cada uno de estos procesos minuciosamente: apuñalamientos, chantajes, amputaciones, violencia sexual... Además, suelen pertenecer al ámbito doméstico (Serrano, 2005: 104-105). Estilísticamente, suele anticipar la violencia a través del número cuatro: cuatro son las hermanas de

Socuéllamos y las mujeres que velan el cadáver del señor Valdivieso en *Atra Bilis*, como cuatro son los personajes de *Santa Perpetua* y los niños que narran los abusos a los que los sometieron las monjas y los soldados franquistas en *Los niños perdidos*.

La maldad infantil de las cuatrillizas de Socuéllamos

Hablar de infancia y maldad supone adentrarse en un campo tan fértil como vasto, pues esta maldad en la edad temprana puede nacer de diversos factores, bien sean estos internos o externos. Con frecuencia esta clase de comportamientos negativos son el fruto de la educación impuesta, como se ve en *El día más feliz de nuestra vida*. Las constantes menciones al pecado y a los castigos divinos terminan generando en la mente de las hermanas pensamientos que no deberían poblar la mente de una persona de su edad.

El primero de los elementos que se vincula a la maldad en las tres niñas es la imposición de silencio. La obligación de callar, bien sea de manera directa (amordazando, tapando la boca o de otros modos) o indirecta (chantaje, amenazas...), es un elemento crucial en la consolidación de los traumas surgidos en situaciones de abuso. Amelia, Aurora y Conchi amenazan a Marijose para que guarde silencio sobre lo que le han hecho: «Como lo cuentes, haces un pecao más grande y ya sí que vas al infierno de cabeza» (420) y se encargan de que nadie descubra qué están haciendo: «Si quieres te tapamos la boca con la almohada, pa que no grites» (419); «Habrà que limpiar el suelo y colgar al cristo, no sea que lo vea madre» (420). Este interés por ocultar el crimen demuestra que no poseen la inocencia natural de unas niñas de ocho años, pues son conscientes de que están actuando mal y, previamente, deciden cómo ocultarlo.

El segundo elemento vinculado a la maldad infantil son las imágenes que constituyen el imaginario de Conchi, la hermana más cruel. No resulta extraño en las obras de Ripoll la evocación de crímenes, torturas e imágenes del infierno como símbolo del sufrimiento eterno (Reck, 2012: 72); el agravante aquí es la edad de la protagonista. Por ejemplo, la inocente Marijose, presa del terror más absurdo, teme raspar la hostia consagrada con los dientes y que eso sea pecado. Su

hermana Conchi agrava la preocupación de su hermana a través de un sangriento razonamiento:

MARIJOSE.— Pero... ¿y si la toco con los dientes sin querer, qué?

CONCHI.— Le harás una herida al Cuerpo y empezará a manar sangre y se te llenará la garganta con toda la sangre y te caerás muerta en medio de la iglesia (412).

Es evidente que Conchi aquí está obrando mal a sabiendas porque busca amedrentar a Marijose, tal vez como parte de un juego cruel que comparte con Aurora y Amelia, quienes también participan en el proceso de manipulación. No son anecdóticas las imágenes que refiere. Una vez más, la sangre está presente; aquí de manera desbordada, un símbolo que muestra las consecuencias del pecado (la sangre que brota del cuerpo de Cristo tras los arañazos de los dientes) y, a la vez, la extremada penitencia. No es la única situación que muestra la maldad de Conchi. Aquí, además, participan Amelia, que menciona un presunto caso real para seguir desquiciando a Marijose, y Aurora:

CONCHI.— Es un pecao muy gordo y como no te confieses te vas a poner azul porque se te va a atragantar la Sagrada Forma y te vas a ahogar porque el Santo Cuerpo no quiere entrar donde está el pecao.

AURORA.— Ea.

MARIJOSE.— Eso son cuentos de viejas.

AMELIA.— A mí eso me lo ha dicho el cura, que le pasó a un niño de Tomelloso por no confesarse bien (413).

Laila Ripoll construye con maestría cada parte de esta obra que, si breve, encierra una gran complejidad creadora. La autora alterna intervenciones de semejante brutalidad como las citadas con otras que ayudan al espectador a relajarse, a menudo a través del humor. Se repite la máxima de Genette, que define comedia y tragedia como diferentes puntos de vista de una misma realidad:

MARIJOSE.— ¡Yo no hago ningún pecao! Sois vosotras que sois como una mala tentación.

AMELIA.— Hala, eso, tú sigue pecando.

CONCHI.— Y el Santísimo Cristo va a bajar el brazo clavao de la cruz y te va a sacudir un tortazo que te va a mandar hasta el molino de la torre con todos los huesos descuaajeringaos, que no te va a curar ni la saludadora.

MARIJOSE.— Tu estás tonta y todas esas cosas son tonterías y te las inventas tú para darme miedo.

AMELIA.— Y la Virgen María va a llorar lágrimas de sangre por culpa de tu pecao y se va a formar como un río y tú te vas a ahogar en la sangre y te vas a asfixiar porque la sangre se va a hacer coágulos y se te va a meter por la nariz y por la boca y te vas a morir con sufrimientos terribles por haber hecho llorar a la Santísima Virgen (413-414).

Si bien la primera de las dos amenazas podría parecer una simple broma de niñas —para esto importa mucho la hábil caracterización lingüística de las cuatrillizas a través de un léxico coloquial («pecao», «tó», «ná», «asín», «un montón»...) y de una construcción sintáctico-semántica propia de personas de corta edad (la fórmula para definir «es como...», interjecciones como «¡toma!», «¡hala!» o determinadas frases hechas: «cuentos de viejas»)—, el segundo aviso vuelve a resultar alarmante. Conchi, enfadada por los insultos de su hermana y porque esta haya adivinado su intención, recurre a una imagen clásica, la de la Virgen que llora,³⁷ pero la retuerce y deforma para que las lágrimas sean de sangre y resulte más tenebrosa. De nuevo la sangre admite una doble lectura: las lágrimas de sangre provocadas por el pecado y la sangre en torrente que ahogará a la niña como castigo.

El siguiente ataque llega cuando Marijose se rasca el muslo y Amelia la acusa de estar masturbándose. Por descontado, la educación que han recibido las muchachas pasa por la prohibición absoluta de cualquier tipo de mención a la sexualidad y por la ignorancia de todo cuanto se relaciona con el cuerpo; una vez más, ambas agravadas porque se trata de mujeres. Para muestra sirva la intervención de Amelia: «El cura dice que las niñas malas se tocan mucho y que por eso se quedan ciegas» (415). El mito de que la masturbación causa ceguera resulta hasta divertido para quienes contemplan la representación, ya que,

³⁷ Para un análisis pormenorizado de las diferentes representaciones de María en la literatura, véase Wagner, Marina (1991).

con seguridad, conocerán y habrán vivido tal advertencia. Pero, tras el guiño de Ripoll, vuelve la brutalidad del personaje de Conchi:

CONCHI.— Y cuando te lo laves hay que hacerlo sin tocarlo y si lo rozas tienes que rezar un Padrenuestro y dos Avemarías porque si no se te pudre y se te cae al suelo y ya no vales pa tener hijos y ya te quedas que no vales pa ná. (...) Marijose es una niña mala y se va a quedar ciega y se le van a derretir los huesos y va a ir al infierno a consumirse en las llamas eternas, por pecadora (415).

La falta de cultura y el peso de la religión en el devenir de las niñas se advierte desde el comienzo de la obra, pero aquí queda patente el retraso de madurez que sufren. Si bien puede llegar a provocar alguna sonrisa en el teatro, la realidad es triste: ninguna de las cuatro tiene la capacidad crítica suficiente para distanciarse de los mitos que les imponen, ya sea en su propia casa, en la escuela o en la parroquia, de tal manera que continúan reproduciendo y deformando estas doctrinas. Lentamente va conformándose en los espectadores el presentimiento de un final trágico para las cuatrillizas de Socuéllamos.

El punto álgido de la trama llega cuando las hermanas le dicen a Marijose que los pecados de los hijos pasan a sus familiares. Esto acaba por desquiciarla y llega a tener miedo de morir durante esa misma noche sin antes haber podido confesarse, provocando así la desgracia para sus progenitores. Desesperada ante la idea de causar dolor a sus padres, les pregunta a Conchi, Amelia y Aurora de qué manera puede expiar sus faltas en ese mismo instante. Conchi le propone varios castigos, pero no logran convencer la mente perversa de Amelia, quien advierte que debe ser algo doloroso, pero también difícil de advertir para que no las descubran:

MARIJOSE.— ¿Y qué penitencia hago?

Amelia.— Algo que te duela mucho... no sé.

CONCHI.— ¡Clávate alfileres en las uñas...!

AURORA.— Ea.

AMELIA.— No, que eso si le da por sangrar se ve. Tiene que ser algo que no se note.

CONCHI.— Tatuarse el nombre de la Virgen con un vidrio roto en la espalda y luego frotarse con sal...

AURORA.— ¡Ea!

AMELIA.— ¿Y de dónde sacamos un vidrio roto a estas horas, lista?

CONCHI.— ¡Ya está! Rebánate un dedo del pie con un cuchillo, que eso sí que duele y, además, mañana con los zapatos de charol nuevos vas a ver las estrellas.

Como era previsible, el papel de verdugo recae en manos de Conchi, quien desde el comienzo ha defendido la fe y las buenas costumbres con una severidad notable. No solo propone un castigo atroz para una pena inexistente, pues Marijose no ha cometido, estrictamente, ningún pecado, sino que lo refuerza con un sufrimiento añadido que llegará *a posteriori* para demostrar a su hermana, en el «día más importante su vida», la trascendencia de obrar bien.

Para dignificar la penitencia, las hermanas proponen todo un ritual organizado en torno a la figura del Cristo crucificado que preside su dormitorio, al que la pecadora debe abrazar como muestra de confianza. Mientras tanto, al unísono, Conchi, Amelia y Aurora comienzan a musitar el salmo 23 o del Buen Pastor: «(Las niñas juntan sus manitas y, de rodillas, rezan el Salmo XXIII: “El Señor es mi pastor, nada me falta...”). Marijose, con los ojos cerrados y sin dejar de besar al Cristo, empuña la navaja y descarga un golpe sobre su pie izquierdo» (420).

Tras la amputación, para la que han dispuesto todo lo necesario (una almohada para que ahogue los gritos de la niña, papel para limpiar la sangre del suelo, una navaja...), Marijose dice que está perdiendo mucha sangre. De nuevo, el elemento de la sangre aparece como castigo y vehículo para el perdón. Después, amanece y concluye la obra con las intervenciones de las tres hermanas que actúan como si no hubiese pasado nada:

(Las cuatro hermanas observan con terror cómo el pañuelo se va empapando de sangre. Marijose tuerce la cara con un gesto de dolor. Un escalofrío recorre las espaldas de las cuatro niñas. Silencio..)

Conchi.— Ya es de día.

Amelia.— Ya no queda ná.

Conchi.— Ná de ná.

Aurora.— Ea.

Conclusión

Como se ha visto, Laila Ripoll toma un elemento mediático del periodo franquista, la vida de las cuatrillizas de Socuéllamos, para usarlo como elemento publicitario como ya hiciera el Régimen. Rescatando la comunión de las niñas, Ripoll continúa con su labor de denuncia de las consecuencias de la Guerra Civil a través de su teatro. Aquí se ocupa del maltrato psicológico que sufrieron estas generaciones, en las que se incluye ella misma, provocado por una educación religiosa cuyo único fin era transmitir miedo a los niños y que acabó causándoles diferentes traumas en su madurez. El público, aún agitado por el sangriento final de *El día más feliz de nuestra vida*, no puede sino buscar la explicación para que semejantes ideas estuviesen en el imaginario de las niñas. En parte por las reminiscencias que subyacen en la obra, en parte por sus propias vivencias, el espectador pronto descubre que todo sucede como consecuencia de la desinformación y de la falta de cultura que caracteriza a las protagonistas. Ni el gusto de Conchi por la violencia ni la depurada metodología de Amelia para tapar los abusos cometidos contra su hermana son actos inocentes; tampoco el respaldo de Aurora a todo lo que hacen sus hermanas. Las tres muestran una gran maldad en sus conductas, que va desde el maltrato psicológico hasta la mutilación, pasando por el chantaje, las amenazas y la imposición de silencio; ejercen una estricta dominación sobre su víctima hasta lograr el sacrificio. Con todo, la obra de Ripoll merece un puesto relevante en el panorama dramático contemporáneo, tanto por los temas expuestos, como por los recursos literarios de los que se sirve para presentarlos.

Bibliografía

- ALVEAR, INMACULADA (COORD.), *La noticia del día. Textos breves argentinos y españoles*, Madrid, La avispa, 2001.
- AMO SÁNCHEZ, ANTONIA, «Los niños perdidos de Laila Ripoll: la memoria histórica al servicio de la identidad colectiva», en Floeck, Wilfried, Fritz, Herbert y García Martínez, Ana (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo*, Hildersheim, Georg Olms Verlag, 2008, pp. 245-258.

- AVILÉS DIZ, JORGE, «Ecos de la España franquista en *El día más feliz de nuestra vida* de Laila Ripoll», *Hispanic Journal*, n.º 35 (2), 2014, pp. 77-94.
- FILMOTECA ESPAÑOLA, *Nodo: Las cuatrillizas de Socuéllamos celebran su primera comunión en su pueblo natal*, n.º 1127, 10 de agosto de 1964. Disponible en web <<https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1127/1468754/>> [consultado el 26 de abril de 2023].
- FLOECK, WILFRIED, «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente», en Romera Castillo, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, 2005, pp. 185-209.
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil, 1982.
- HUERTA CALVO, JAVIER (dir.), *Historia del teatro breve en España: Teatro breve español III: siglos XVI-XX*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- LAMARTINA-LENS, IRIDE, «Lo fantástico y esperpéntico en el teatro de Laila Ripoll», *El teatro de papel*, n.º 10, 2009, pp. 159-171.
- LAURENCE, ADELINA, «Una lectura del teatro de Laila Ripoll: cuerpos de mujeres rotos», *Álabe*, n.º 16, 2017. [sin paginar]
- LORENTE, MARIANO y RIPOLL, LAILA, *El triángulo azul*, Madrid, INAEM, 2014.
- MARTÍN NIETO, EVARISTO (ed.), *La Santa Biblia*, Madrid, San Pablo, 1998.
- MIGUEL MARTÍNEZ, EMILIO DE, *Teatro español (1980-2000). Catálogo revisado*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- MORENO-NUÑO, CARMEN, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2006.
- «Primera comunión de las cuatrillizas de Socuéllamos», 4 de agosto de 1964. *ABC Madrid*, p. 5. Disponible en web <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19640804-5.html> [consultado el 26 de abril de 2023].
- RECK, ISABELLE, «El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora», *Signa*, n.º 21, 2012, pp. 55-84.
- RIPOLL, LAILA, *Atra Bilis (Cuando estemos más tranquilas...)*, Madrid, ADE, 2000.
- . *Unos cuantos piquetitos*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro/Comunidad de Madrid, 2000.

- *La ciudad sitiada. El árbol de la esperanza*, Madrid, La Avispa, 2003.
- «El día más feliz de nuestra vida», en Serrano, Virtudes (ed.), *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 407-421.
- «Entrevista con Laila Ripoll: “soy nieta de exiliados y eso marca”», *Primer acto*, entrevista de José Henríquez, n.º 310, 2005a, pp. 118-127.
- *Víctor Bevch (Blanco, europeo, varón, católico y heterosexual)*, Publicaciones electrónicas del Instituto de Tecnologías Educativas, 2005b.
- «Pronovias», en Simón, Adolfo (coord.), *Once veces contra la barbarie del 11-M*, Madrid, Fundación autor, 2006, pp. 145-161.
- «Once de marzo», en Simón, Adolfo (coord.), *Once veces contra la barbarie del 11-M*, Madrid, Fundación autor, 2006, pp. 163-167.
- «Un hueso de pollo», *Primer acto*, n.º 330, 2009, pp. 126-128.
- *Trilogía de la memoria: Atra Bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Bilbao, Artezblai, 2013.
- ROVECCHIO ANTÓN, LAETITIA, *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.
- SERRANO, VIRTUDES (ed.), *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004.
- «El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular», en Romera Castillo, José (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor, 2005, pp. 95-108.
- TERUEL MARTÍNEZ, SUSANA M.^a, «Tres dramaturgas del siglo XXI: Itziar Pascual, Laila Ripoll y Diana de Paco Serrrano», en Romera Castillo, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, 2006, pp. 801-810.
- TRECCA, SIMONE, «Funciones dramáticas de la música en las puestas en escena de *Cancionero republicano* y *El triángulo azul*, de Mariano Llorente y Laila Ripoll», en Romera Castillo, José (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2016, pp. 247-258.
- WAGNER, MARINA, *Tú sola entre las mujeres: el mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus, 1991.