

**Ianus:**

**innovación docente  
y reelaboraciones del  
legado clásico**

**Lorena Jiménez Justicia y Alberto J.  
Quiroga Puertas (eds.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

**UN VIEJO MITO PARA UNA NUEVA DEFINICIÓN DE LA TRAGEDIA:  
*AGAMENÓN. VOLVÍ DEL SUPERMERCADO Y LE DI UNA PALIZA A MI HIJO,*  
DE RODRIGO GARCÍA**

**(An old myth for a new definition of tragedy: Rodrigo García's *Agamenón*.  
*volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*)**

LORENA JIMÉNEZ JUSTICIA

IES Montes Obarenes

(lorenaj.justicia@hotmail.com; ORCID: 0000-0001-8200-5558)

**RESUMEN** - La obra del dramaturgo hispano-argentino Rodrigo García es una continua reflexión sobre la situación sociopolítica contemporánea, tal como lo era la propia tragedia griega. Su dramaturgia gira en torno al vacío, aislamiento y violencia a los que se ve sometido el ser humano en la actual sociedad de consumo. En *Agamenón*, estos temas se vertebran en torno a un padre que, después de hacer la compra en el supermercado, lleva a su familia a un Kentucky Fried Chicken con la intención de explicarle qué es la Tragedia. El mito de Agamenón se adecua perfectamente al objetivo de nuestro autor: ofrecernos una definición de la tragedia de nuestros días.

**PALABRAS CLAVE:** tragedia griega, teatro contemporáneo, consumismo, política.

**ABSTRACT** – The work of the Spanish-Argentinean playwright Rodrigo García is a continuous reflection on the contemporary socio-political situation, as was Greek tragedy. His dramaturgy revolves around the emptiness, isolation and violence that the human being is subjected to in current consumer society. In *Agamenón*, these themes are represented by a father who, after shopping at the supermarket, takes his family to a Kentucky Fried Chicken with the aim of explaining what Tragedy is. The myth of Agamemnon fits perfectly with the objective of the author: to offer us a definition of the tragedy of our time.

**KEYWORDS:** Greek tragedy, contemporary theatre, consumerism, politics.

**EL TEATRO DE RODRIGO GARCÍA:  
ENTRE CLASICISMO Y POSTMODERNIDAD**

Nacido en Buenos Aires en 1964, a los 22 años Rodrigo García emigra a España donde en 1989 funda la compañía La Carnicería Teatro. Este nombre no solo evoca la profesión del padre del autor —carnicero que deseaba que su hijo lo sucediese en la profesión—, sino también la experiencia a la que asistimos en las puestas en escena de García, una auténtica «carnicería» en la que se despedazan las convenciones de la sociedad actual; el cuerpo del actor es sometido a una brutalidad semejante a la del animal en el matadero y se exploran, como quizá nadie lo ha hecho antes, las relaciones entre la comida, el individuo y la sociedad<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sobre la carrera de García, puede verse Gabriele 1997: 55-57; Sánchez Acevedo 2014: 54; Santana 2008: 175-176.

García es considerado por los estudiosos uno de los máximos exponentes de lo que se ha dado en llamar teatro postdramático, cuyas principales características son<sup>2</sup>:

- 1.- La renuncia a la trama. En efecto, nuestro autor ha afirmado: «Nadie vive una historia. (...) las historias al final lo que hacen es buscar nexos entre las cosas donde no hay nexos, no existen esos nexos<sup>3</sup>».
- 2.- La desaparición del personaje, que se sustituye por el actor. De hecho, en los textos de García no aparecen los nombres de los personajes. Los diálogos se introducen sin señalar quién habla o se pone directamente el nombre del *performer*.
- 3.- El cuerpo del actor es expuesto a acciones violentas, embadurnado con alimentos, desnudado y/o sometido a toda clase de acciones consideradas impúdicas, con el fin de poner de manifiesto su fragilidad y llamar la atención sobre nuestros tabúes<sup>4</sup>.
- 4.- El carácter fronterizo entre el texto y el espectáculo. Se recurre a otras formas expresivas como la danza, el cine, la video-creación, etc. El préstamo, el pastiche, el collage, etc., son procedimientos habituales de composición.
- 5.- La supresión o la relativización del diálogo dramático. Los textos de García funcionan cuasi como monólogos; los personajes hablan sin escucharse unos a otros. En ocasiones los textos se proyectan en pantalla. Sin embargo, hay una gran preocupación por el lenguaje, que oscila desde la vulgaridad más obscena hasta el lirismo más conmovedor<sup>5</sup>.
- 6.- Predomina la intertextualidad.
- 7.- Los objetos, el espacio y el tiempo adquieren una dimensión simbólica.
- 8.- Uso frecuente de la ironía y el humor, así como de la provocación.
- 9.- Temática preferentemente existencial y política.

Si bien todas estas características son reconocibles en la obra de Rodrigo García, cuando se le pregunta por su adscripción a la corriente postdramática responde contundentemente que él es un autor clásico<sup>6</sup>. No le faltan razones, desde luego, para definirse como tal. En primer lugar, en lo que a la trama se refiere, aunque no se pueda hablar de argumento *stricto sensu*, sus obras están

---

<sup>2</sup> Cf. e. g. Abuín González 2006: 159; Pérez Rasilla 2009: 90-92; Carrera Garrido 2013: 79-110 y la bibliografía allí citada.

<sup>3</sup> Leonard 1996: 42.

<sup>4</sup> Como explica el propio autor en una entrevista concedida a Santana 2008: 179: «En el teatro a veces lo que me gustaría es que el espectador sienta envidia. (...) Intentar mostrar cosas impúdicas en escena como posibilidad, como conductas posibles que nosotros o nos las autocensuramos o las dejamos para hacerlas a escondidas».

<sup>5</sup> Sobre la importancia de la literatura en la obra de García, cf. Ruiz Ruiz y Hernández 2008: 3; Santana 2008: 181-182; Pérez Rasilla 2009: 91; Sánchez Acevedo 2014: 57.

<sup>6</sup> Cf. Henríquez y Mayorga 2000: 17; Ruiz Ruiz y Hernández 2008: 4.

sometidas a rigurosas estructuras teatrales<sup>7</sup>. En segundo lugar, el lenguaje — elemento marginal según los cánones del teatro postdramático— adquiere gran importancia en su dramaturgia. Él mismo afirma: «Finalmente la labor como escritor es lo que más me apasiona, quedarme en casa, trabajar con las palabras, con treinta diccionarios de sinónimos, eso es realmente lo que me apasiona. Yo creo que por aventura me fui adentrando en el teatro. Me fui dando cuenta que cuanto menos masa textual aparecía en las obras, pues más importancia tenían las palabras y más posibilidades tenía de experimentar y recrearme en mi escritura, desde lo poético de los textos»<sup>8</sup>. Su pasión por la literatura salta a la vista en sus textos, pues algunos de ellos, entre los que se encuentra *Agamenón*, presentan una estructura versificada y son ricos en figuras retóricas<sup>9</sup>. Como sostiene con acierto Pérez Rasilla, en la obra de Rodrigo García «La palabra adquiere una potencia inusitada y se investigan sus posibilidades performativas, líricas, etc. Precisamente la retórica clásica recupera sus prerrogativas en la construcción de los textos, aunque la intencionalidad de su uso sea muy diferente»<sup>10</sup>. Por último, la supresión del diálogo, sustituido por un conjunto de voces afines que parece, en última instancia, dirigirse al público, evoca los coros del drama antiguo<sup>11</sup>.

La deuda, en fin, del autor bonaerense con el teatro clásico resuena en varios de sus títulos, como *Prometeo* (1992), *Rey Lear* (1997) o *After Sun* (2000), basada en el mito de Faetón.

*Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, por su parte, nos ayudará a revelar otra de las características que acercan a García a la literatura clásica, en concreto, a la tragedia: la función política.

### EL AGAMENÓN DE GARCÍA

*Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, coproducida por la *Fondazione Orestyadi*, fue estrenada el 11 de septiembre de 2003 en Gibellina (Sicilia) y obtuvo, en 2004, el Premio Ubu al mejor espectáculo extranjero presentado en Italia.

El *Agamenón* de García debió de ser una de las piezas más transgresoras de las Orestyadi di Gibellina de aquel año, pues el autor pidió para la representación un asador lleno de pollos; una gran cantidad de huevos para poder impactarlos sobre los actores y «empanarlos»; salsa de tomate que manaba como si corriera la sangre de una ducha; un colchón que se destruía cada tarde para dar paso a

<sup>7</sup> Tal como afirma el propio autor en Ruiz Ruiz y Hernández 2008: 4: «(...) yo hago teatro clásico, mi formación es de teatro clásico y cuando utilizo elementos del performance en mis puestas, siempre están metidos dentro de rigurosas estructuras teatrales».

<sup>8</sup> Ruiz Ruiz y Hernández 2008: 3.

<sup>9</sup> Cf. Pérez Rasilla 2009: 91 y 96; Carrera Garrido 2013: 82-84.

<sup>10</sup> Pérez Rasilla 2009: 91.

<sup>11</sup> Cf. Carrera Garrido 2013: 85-86.

una actriz que recitaba unos versos que conmovían hasta provocar las lágrimas<sup>12</sup>.

De todas las obras de García esta es quizá la que tiene una estructura más «clásica», pues el texto —sin acotaciones y sin indicación del personaje que habla—, redactado en forma de monólogo<sup>13</sup>, nos permite reconstruir un argumento con un principio y un fin o, cuanto menos, una anécdota completa, al contrario de otros trabajos de García donde lo que encontramos son pasajes o episodios aparentemente inconexos.

Nuestra «tragedia» empieza así:

Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo  
Volví y me di cuenta de que había comprado dos o tres  
veces  
las mismas cosas  
Y que, para colmo, había comprado un montón de cosas  
que odio<sup>14</sup>

Estas primeras líneas son una buena muestra del estilo literario de Rodrigo García, del que ya hemos hablado. El texto se presenta como si estuviera verificado, sin apenas signos de puntuación, con un lenguaje coloquial e incluso repetitivo y monótono, mas no faltan figuras retóricas como la anáfora (Volví... Volví) y el polisíndeton (y...y...y).

A continuación, el protagonista narra que cuando llegó al supermercado cogió tres carros, losató y empezó a llenarlos de productos sin orden ni concierto. El resultado fue que al llegar a casa se dio cuenta de que había comprado muchas cosas que en realidad no necesitaba y había olvidado las importantes. Para colmo, su hijo se queja porque las pilas que ha comprado para la *Game Boy* no sirven. Todo ello provoca tal ira en nuestro particular Agamenón que decide dar a su mujer y a su hijo «lo que se dice una buena mano de hostias». Cuando su esposa le pide alcohol y algodón para curarse las heridas vuelve a enfadarse porque no ha comprado ni alcohol ni algodón, así que vuelve a emprenderla a golpes contra la familia.

La violencia ejercida en el seno familiar es uno de los temas claves del mito de Agamenón. Baste recordar la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides donde Agamenón sacrifica a su propia hija para que la flota griega pueda zarpar hacia Troya, lo cual provoca una cadena de venganzas familiares que parece no tener fin: Clitemnestra

---

<sup>12</sup> Sobre los pormenores de la representación, vid. Capitta 2014: 139-140.

<sup>13</sup> En efecto, la lectura de la versión escrita de la pieza da la impresión de ser un monólogo. Sin embargo, en la edición de *Cenizas escogidas* aparece el elenco de los actores en escena. Como no hemos podido acceder a ninguna grabación del día del estreno, no sabemos si estos actores serían «personajes mudos». En versiones posteriores, la obra ha sido representada por un solo actor, vid. Carrera Garrido 2013: 88, n. 17.

<sup>14</sup> Citamos por la edición de *Cenizas Escogidas* 2016.

asesina a Agamenón por haber vertido la sangre de su hija y Orestes mata a su propia madre para vengar a su padre ganándose la persecución por parte de las Erinias, que llega a su fin cuando Atenea lo absuelve de su crimen en el tribunal del Areópago, tal como representó Esquilo magistralmente en la *Orestíada*.

No es extraño, por tanto, que García haya dado el nombre de Agamenón a tan violento padre. Sin embargo, las circunstancias del Agamenón de la tragedia griega y del Agamenón del dramaturgo bonaerense son bien distintas. En el drama de Eurípides el héroe se ve envuelto en una encrucijada ética de difícil solución: si mata a Ifigenia comete un terrible crimen y, si no, desobedece a la diosa Ártemis. Haga lo que haga, será culpable. En cuanto a Orestes, su mano homicida está guiada por el dios Apolo. Nuestro Agamenón, por contra, ejerce una violencia vacua y sin sentido, tan vacía como el hecho de ir a comprar al supermercado miles de productos que no necesita. De este modo, García quiere llamar la atención sobre una sociedad de consumo que solo produce frustración, una frustración que es exorcizada por medio de una agresividad —verbal y física— desmedida. Asimismo, mientras que Clitemnestra se rebela contra la violencia del patriarca, la mujer de nuestro drama ríe cuando su marido le pega. Si en la antigua Grecia la observación de la violencia trágica producía piedad y temor, en la sociedad actual produce risa.

A continuación, Agamenón agarra a su cónyuge por el cabello y le comunica que van a ir a un restaurante a cenar. La mujer y el niño se ponen felices. Pero entonces él recuerda que ha comprado un chándal amarillo enorme para su hijo y no piensa ir a devolverlo, así que decide alimentarlo antes de ir al restaurante para que quepa en el chándal lo antes posible. Le pone el chándal y le obliga a hacer ejercicio, pero el niño se cae porque la prenda le queda muy grande y está turbado por la paliza que acaba de recibir; su madre ríe. El padre decide atarlo a una silla en el garaje

(...) y  
siguiendo el procedimiento clásico de toda la vida con las  
ocas  
empiezo a meterle en la boca abierta al niño  
todo lo que compré en el supermercado por equivocación  
Para que crezca  
Porque en esta casa no se tira nada  
Ni la comida  
Ni el chándal  
Y siguiendo el procedimiento clásico de toda la vida con las  
ocas  
Voy empujando con un palo toda la compra del súper  
por la bocaza abierta del chavalote

La comida y la acción de alimentarse, que nunca aparecen en la tragedia

griega, inundan los textos y los escenarios de García. Ya hemos comentado que en *Agamenón* la escena está plagada de pollos y salsa de tomate, además de huevos que son lanzados contra los actores. Podríamos añadir algún ejemplo más de otras puestas en escena: al principio de *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds*, vemos a un actor haciendo movimientos espasmódicos en el suelo mientras se le vierte leche encima; en *Gólgota Picnic* el cuerpo de Cristo está representado por panes de hamburguesa que invaden el escenario. Los ejemplos podrían multiplicarse *ad infinitum*. Baste hacer notar que todos ellos tienen en común dos elementos: la comida basura y las grandes multinacionales que se lucran con su venta. Al final de la antología de García, *Cenizas escogidas*, se recoge un discurso del autor donde nos da su opinión acerca de la forma que tenemos de alimentarnos: «Quiero decir que somos lo que ingerimos. Y lo que tragamos (por la boca y por los ojos y por las orejas), curiosamente, insisto, nos hace cada vez más transparentes, translúcidos, y nos debilita. Gran parte de la población del primer mundo lucha por controlar su sobrepeso y es sorprendente que a más kilos de grasa, sobrevenga un menor espesor del ser. (...) No creo que un niño, dentro de poco, pueda entender que una lechuga es un cogollo estupendo que crece de la tierra, que suele tener algún gusano entre sus hojas, que es algo frágil que muchas veces se quiebra entre las manos, algo que hay que lavar con cuidado»<sup>15</sup>.

La comida basura ingerida *ad nauseam*, manufacturada, como un producto más de consumo que se sustituye por la auténtica alimentación forma parte, pues, del discurso anticapitalista y anticonsumista de García<sup>16</sup>. La escena de *Agamenón*, con el niño siendo cebado como una oca, es un buen ejemplo de este extremo: si hay que crecer, lo mejor es comer mucho y rápido. Abundancia y rapidez, como hacemos con cualquier objeto de consumo. Como veremos, al final de *Agamenón* la escena queda cubierta por alitas de pollo y desperdicios del Kentucky Fried Chicken como símbolo de la tragedia de la sociedad occidental.

Tras esta dura escena, el padre mete a su mujer y a su hijo en el coche para llevarlos a cenar a un McDonalds de carretera, pero al advertir que están manchados de sangre y de comida, los saca del vehículo violentamente y los obliga a poner toallas para que no ensucien la tapicería. De este modo, emprenden su camino hacia el restaurante «con la familia contenta y sangrante». Durante el trayecto bajan del coche y se detienen en un viñedo —posible alusión a Dioniso, dios de la tragedia— a oír los grillos y contemplar las estrellas. Agamenón reflexiona acerca de lo bueno que es salir con la familia a perderse POR AHÍ, para, a continuación, despotricar contra todos aquellos que dicen que van por

---

<sup>15</sup> García 2016: 505-506.

<sup>16</sup> Sobre el papel de la comida en el teatro de García puede verse Sánchez Acevedo 2014: 60-64.

ahí cuando siempre van a los mismos sitios: el cine, el restaurante, el museo, la discoteca, etc. Entonces propone a su familia quedarse siempre POR AHÍ:

Y vamos a mandar postales con fotos  
De famosos pero con el nombre cambiado  
Una postal con la cara de Hillary Clinton  
que ponga: Clitemnestra  
Una de Bill Clinton que ponga: Agamenón  
Una de Mónica Lewinsky que ponga: Casandra

Una de Dodi al Fayed que ponga: Egisto  
Una de Lady Di que ponga: Casandra  
Y una del príncipe Charles que ponga: Agamenón cornudo

Y una de los hijos de Sadam que ponga: Ifigenia  
Y una de Sadam que ponga: Agamenón  
Y una de Tony Blair que ponga: Egisto  
Y una de José María Aznar que ponga: el mensajero

Y una de Berlusconi que ponga: Agamenón  
Y una del Canal 5 que ponga: el palacio de los Átridas

Y una del pueblo irakí que ponga: troyanos  
Y otra de unos argentinos que ponga: troyanos  
Y una de unos africanos que ponga: troyanos  
Y una de unos misiles Scuds que ponga: SIDA  
Y otra de unos palestinos que ponga: troyanos  
Y una de unos cubanos que ponga: troyanos  
Y una de George Bush que ponga: Agamenón  
Y una de Bin Laden que ponga: Egisto  
Y una de unos rusos que ponga: troyanos

Se trata esta de la única alusión directa en todo el drama al Agamenón del mito griego y a la guerra de Troya, como símbolo sempiterno de la opresión a la que se ven sometidos los pueblos más desfavorecidos por parte de poderosos «Agamenones».

Nuestro protagonista empieza entonces a reflexionar acerca de la situación en el mundo y se lamenta de no haber hecho nunca nada, de no haber participado en la invención ni en la creación de ninguno de los productos que utiliza y de no saber ni siquiera cómo se fabrican. En sus propias palabras: «Hago cosas de animales simples: / criar hijos y enseñarles a manejar / objetos que inventaron unos desconocidos / Luego nos quejamos de que esas cosas / no mejoran sus vidas / ni mejoran nuestras vidas / Que algunas son inútiles y hasta peligrosas / En vez de cerrar la puta boca y hacer algo de verdad».



Tras esta reflexión el padre decide que van a ir al Kentucky Fried Chicken, aunque su familia no quiere, y una vez allí, empieza a preguntarse por el concepto de lo trágico. Despeja la mesa, coloca en ella siete alitas de pollo y escribe con ketchup la palabra TRAGEDIA. Le explica entonces a su hijo que la tragedia siempre ha empezado donde estaba el dinero y la comida, en el mundo industrializado. Después con mostaza y más ketchup pone al lado de cada alita el nombre de los países más ricos del mundo: Alemania, Japón, Francia, Gran Bretaña, Canadá, Italia, y en medio, la alita más grande, Estados Unidos. Ante tal desperdicio, la camarera le llama la atención. Él se defiende diciéndole que está intentando explicarle a su hijo el concepto de tragedia, pero ella sigue sin comprender. Entonces el hijo replica:

*Pues es muy fácil, capullos  
Las alitas de pollo son las grandes potencias  
Representan el mundo industrializado  
Y si la TRAGEDIA se planifica desde el mundo  
                                  industrializado  
la cuestión que nos planteamos es :  
¿Dónde hay que ir a buscar la ESPERANZA?*

Y yo me quedo perplejo por lo bien que ha entendido  
mi hijo la historia de la TRAGEDIA  
y cómo, sin yo decir nada,  
acaba de apuntar la idea utópica de  
ESPERANZA  
Y le digo al segurata  
*La ESPERANZA hay que ir a buscarla a otra parte  
Y tú nos vas a ayudar*

Así que Agamenón le pide al guardia de seguridad que deje el local vacío y a su mujer e hijo que recojan toda la basura y desperdicios que encuentren en el restaurante. Todos los empleados del Kentucky colaboran emocionados llenando las mesas de porquería. Entonces nuestro protagonista los sienta alrededor de la mesa en la que ha trazado el esquema de la tragedia y les pregunta qué hay en las otras mesas. Todos responden «basura», excepto su hijo que ve «esperanza». En efecto, el chico ha comprendido que donde hay dinero no puede haber esperanza, pues a esta hay que rescatarla de entre la basura, «hay que pringarse bien pringado». La cocinera afirma que no hay esperanza posible y la mujer de Agamenón se echa a llorar; todos discuten acerca de la situación mundial y el concepto de esperanza. La mujer de la limpieza pide moderación:

*La moderación es el virus con que las empresas  
infectaron a los políticos*

*y que los políticos y los medios de comunicación  
transmitieron al pueblo  
(...)  
No sé dónde empezó esta epidemia del consenso y  
de la moderación  
Si en una multinacional o en el Ministerio del Interior  
Sólo sé que antes nos daban por culo y gritábamos  
No nos estaba permitido gritar  
pero nos daban por culo y gritábamos  
Ahora todo está previsto para que uno grite  
si le da la gana, pero tú mismo te dices:  
¡Eh! No hay que levantar la voz, joder  
No hay que pasarse ni armar jaleo  
No estamos tan mal, ni tampoco es para tanto  
Y si se hace algo, hay que hacerlo sin levantar la voz  
Como un pueblo civilizado, joder*

Tras el largo monólogo de la mujer de la limpieza, Agamenón decide que es hora de partir y para rematar lo que él denomina una «jornada trágica» dice: «*La gente que nunca se entrega a otro se sobrevalora / La gente que se entrega al primero que pasa, se / desprecia a sí misma*».

En esta última escena ondea la bandera americana en los pollos, y en las espaldas desnudas de los actores se dibuja con un spray el atentando del 11S, escenografía que cuadra bien con las palabras del hijo de Agamenón pronunciadas un poco antes:

Desinteresados por compartir la ESPERANZA  
trabajan a destajo en el empeoramiento  
de la vida y hacen  
propaganda: llaman terrorismo a la simple y natural  
venganza

En efecto, con una performance y un lenguaje provocador, García nos lleva al concepto trágico de venganza y nos hace preguntarnos si hoy en día, quizá, se hubiera llamado a los troyanos terroristas y hasta qué punto Occidente está involucrado en el terrorismo que tantas muertes de inocentes causa.

## TRAGEDIA Y POLÍTICA

Como hemos visto, nada, aparte del título y el pasaje de las postales, nos permite afirmar que nos encontramos ante una versión del mito de Agamenón. Tanto en esta obra como en *Prometeo* o *After sun*, los referentes clásicos son símbolos poderosos que aparecen desmitificados e incluso ridiculizados o

parodiados en versiones libérrimas<sup>17</sup>. Sin embargo, *Agamenón* tiene más puntos en común con su homólogo clásico que las obras citadas: la agresividad del padre, la injusticia ejercida por los poderosos, la Guerra de Troya como símbolo de la violencia practicada contra otros pueblos para hacerse con mayores riquezas, el concepto de venganza.

Ahora bien, más allá de la escasez de intertextualidad, hay un elemento que conecta poderosamente esta obra con la tragedia griega: su compromiso político. En efecto, la tragedia griega sometía a una profunda reflexión los problemas que preocupaban a la ciudadanía<sup>18</sup>. Como afirma Vidal-Naquet, «(...) el orden —o el desorden— trágico pone en tela de juicio lo que cree la ciudad. Discute, deforma, renueva, interroga, como hace el sueño, según Freud, con la realidad»<sup>19</sup>. Y esto es lo que hace precisamente García no solo en esta, sino en todas sus producciones teatrales. *Agamenón* pone frente a nosotros la imagen de un padre de familia violento y excesivo para mostrarnos los vicios de la sociedad contemporánea: el consumismo exacerbado y la total despreocupación por nuestros semejantes. La tragedia de nuestro tiempo, la nueva tragedia que nos propone el dramaturgo, es la de la comida como fuente absoluta de discriminación y desprecio, metáfora de la injusta distribución de la riqueza<sup>20</sup>. Como en el drama griego, esta realidad aparece deformada: el padre ceba a su hijo como si de una oca se tratara, golpea a su familia sin reacción alguna por parte de esta, juega con la comida y con la basura, pero esta deformidad nos obliga a nosotros, como ciudadanos, a replantearnos nuestra forma de vivir y nuestro papel en la sociedad, al tiempo que nos hace sentir vergüenza por nuestra falta de compromiso social y político. Su obra, en fin, nos obliga a interrogarnos y a poner en tela de juicio los valores de nuestra sociedad.

Desde nuestro punto de vista es aquí donde estriba la fuerza arrolladora de la reescritura del mito de Agamenón por parte de García y, por ello, nos parece una obra interesante para trabajar en clase con los alumnos. Nos parece muy sugestivo centrarnos en esta obra contemporánea que, aunque sea difícil de trabajar por su alejamiento del mito clásico, nos recuerda que el teatro nació con una función clara, la función política. Es cierto que a muchas personas el teatro de García les puede parecer panfletario, pero ningún ciudadano de hoy en día, con un mínimo de conciencia política, puede negar que Occidente se enriquece a base de la explotación y el sufrimiento de los países del tercer mundo. Baste pensar en el trabajo infantil y esclavo, fuente de riqueza de la muy admirada

---

<sup>17</sup> Vid. Pérez Rasilla 2009: 5.

<sup>18</sup> La bibliografía sobre el tema es ingente. Citamos a modo de ejemplo, Euben 1986; Longo 1989; Meier 1993; Iriarte 1996; Cartledge 1997; Bañuls Oller 1999: 35-49; Rhodes 2003; Hesk 2007; Carter 2007.

<sup>19</sup> Vidal-Naquet 2004: 52-53.

<sup>20</sup> Como señala Capitta 2014: 140.

marca patria *Inditex* o de la no menos admirada *Nike*, empresa de productos deportivos de «la alita de pollo más gorda». En tiempos como los que corren, en que denunciar a tiranos y dictadores parece estar penado en una sociedad que se autoproclama democrática, y donde disciplinas, como la filosofía, que alientan el pensamiento crítico, están condenadas a desaparecer con las nuevas reformas educativas, nosotros, como docentes, tenemos el deber de rescatar los valores que hicieron de la tragedia uno de los mayores géneros literarios que jamás ha existido: la reflexión sobre nuestra sociedad y sobre el sufrimiento humano.

Si en la tragedia griega había posibilidad de catarsis, no parece haberla en la tragedia de García. La lectura (o visionado) de sus obras deja un sabor de boca amargo a la par que un sentimiento de vergüenza y no parece haber esperanza de que las cosas cambien, a no ser, como dice su Agamenón, que estemos dispuestos a pringarnos de basura.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abuín González, A. (2006). *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Bañuls Oller, J.V. (1999). Tragedia griega y compromiso político. En K. Andersen, J.V. Bañuls Oller, F. De Martino (eds.), *El teatro, eina política* (35-49). Bari: Levante Editori.
- Capitta, G. (2014). Cuando la catarsis ya no es posible. *Primer Acto*, 346 (1), 138-140.
- Carrera Garrido, M. (2013). La destrucción o el teatro: la creación de Rodrigo García en la encrucijada entre escena posdramática y mimesis tradicional. *Telón de fondo*, 18, 79-110.
- Carter, D.M. (2007). *The Politics of Greek Tragedy*. Exeter: Liverpool University Press.
- Cartledge, P. (1997). Deep Plays: theatre as process in Greek civic life. En P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (3-35). Cambridge: Cambridge University Press.
- Euben, P. (1986). *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Gabriele, J. P. (1997). A conversation with Rodrigo García. *Western European Stages*, 9 (1), 55-60.
- García, R. (2016, 4ª ed.). *Cenizas Escogidas. Obras 1986-2009*. Segovia: La Uña Rota.
- Henríquez, J. y Mayorga, J. (2000). Entrevista a dos bandas. Rodrigo García: “Yo no quiero ser un animal”. *Primer Acto*, 285 (4), 15-22.
- Hesk, J. (2007). The socio-political dimension of Ancient tragedy. En M. McDonald & J. M. Walton (eds.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (72-91). Cambridge: Cambridge University Press.
- Iriarte, A. (1996). *Democracia y tragedia. La era de Pericles*. Madrid: Akal.
- Leonard, C. (1996). Entrevista a Rodrigo García. En J. P. Gabriele y C. Leonard (eds.), *Teatro de la España democrata: los noventa* (42-46). Madrid: Fundamentos.
- Longo, O. (1989). The Theater of the Polis. En J. J. Winkler & F. I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context* (12-19). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Meier, C. (1993). *The Political Art of Greek Tragedy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Pérez Rasilla, E. (2009). Cenizas escogidas: Aproximación a la escritura dramática de Rodrigo García. *Cuadernos del Ateneo*, 27, 87-100.

- Rhodes, P. J. (2003). Nothing to do with democracy: Athenian drama and the polis. *The Journal of Hellenic Studies*, 123, 104-119.
- Ruiz Ruiz, M. y Hernández, Y. (2008). Pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene. Una charla con Rodrigo García. *Tablas*, 3-4, 1-7. Consultado el 20 de enero de 2017, en [http://arteseescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/245/Una%20charla%20con%20Rodrigo%20Garcia%20-%20Revista%20Tablas.pdf](http://arteseescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/245/Una%20charla%20con%20Rodrigo%20Garcia%20-%20Revista%20Tablas.pdf).
- Sánchez Acevedo, A. (2014). El recetario indigesto de Rodrigo García. *Les Ateliers du SAL*, 4, 51-67.
- Santana, A. (2008). Política, identidad y teatro. Entrevista a Rodrigo García. *Cartografía teatral: Los escenarios de Cádiz en el Festival Iberoamericano de Teatro 2008*, 175-186. Consultado el 28 de noviembre de 2016, en <http://www.hnet.uci.edu/gestos/GESTOS%20ONLINE/18-GESTOSONL-Santana.pdf>.
- Vidal-Naquet, P. (2004). *El espejo roto. Tragedia y política en la Grecia antigua*. Madrid: Abada.