

# EL GRUPO CÁTARO Y EL TEATRO INDEPENDIENTE

---

Alberto Miralles

Creo que debéis agradecer a los organizadores de estas reuniones el privilegio de poder oír a todo este Parque Jurásico que somos los del teatro independiente, sobre todo porque así podremos deshacer la idea errónea de que somos coetáneos de Lope de Vega. Somos un poquito —sólo un poquito— posteriores. Y podría decirse que somos también memoria histórica porque hemos vivido muchísimo y muy intensamente épocas decisivas. Pero estamos aquí y venimos a deciros una obviedad: que aunque ya se nos estudie en los libros de texto, no estamos muertos. Digo esto porque algunos de mis colegas pueden haberos dado la impresión de que al hablar de teatro independiente, estaban refiriéndose a las guerras Púnicas y en mi opinión el teatro independiente todavía existe, asimilado, pero existe. No creáis que ha muerto. Lo estáis disfrutando sin saber que es teatro independiente. Todos los hallazgos —éticos y estéticos— que encontráis sobre un escenario pueden pareceros normales, pero en los años sesenta tuvimos que conseguirlos con mucho esfuerzo y con mucho riesgo. Hoy en día, por ejemplo, podéis ver con toda naturalidad que cualquier actor baja al patio de butacas o que el público participa en la obra. Eso estaba prohibido en los años sesenta. Y fuimos los primeros que rompimos esa cuarta pared brechtiana, y algunos grupos como el mío la rompimos violentamente siguiendo las teorías del teatro de la crueldad de Artaud. Rompíamos la pared para salir hacia la libertad.

Hay muchas más cosas que, progresivamente, la gente va asimilando como si fuera un derecho eterno, pero debéis saber que ha sido, en realidad, un derecho adquirido hace muy poco y, muchas veces, con bastante dificultad. Hoy, las chicas podéis llevar pantalones ceñidos o una minifalda sin que os llamen putas. Esa libertad os la ganaron los movimientos feministas. En cuanto a los chicos, podéis vestiros con camisetas de colores sin que os llamen maricones. A los chicos, si os dejáis el pelo largo, no os detendrán por subversivos. Pero entonces, sabedlo, dejarse el pelo largo era un acto de rebeldía, de protesta, y una obra americana, precisamente titulada *Hair*, mostraba el comportamiento insumiso de la juventud.

La vida no se interrumpe, el teatro no lo componen bloques estancos, sin continuidad, porque su influencia siempre se deja sentir. El teatro independiente continúa, por ejemplo, con los nuevos movimientos que ahora se llaman «alternativos». Pero nosotros éramos alternativos también, y prueba de ello es que escribí en 1977 un ensayo titulado «Nuevo teatro español: una alternativa social». ¡Ya veis: alternativa y no cultural, que también, sino social, porque hacía referencia a su compromiso con la realidad.

Alternativo es, en cine, el corto; en revistas, los fanzines; en arte figurativo, el abstracto; en TV, La 2; en el hombre, la mujer; en los homosexuales, las *drag queens*; en grupos musicales, los callejeros; en lo rico, lo pobre; en Broadway, el Off; en el Off, el Off Off; y así sucesivamente.

Frente a lo convencional surge la alternativa de lo sorpresivo; frente a lo conocido, la experimentación; frente a lo viejo, lo nuevo. La alternativa es tan clásica como lo establecido, sólo que estando en evolución permanente adopta siempre una actitud a la contra. Alternativo fue el teatro realista de los años cincuenta porque iba contra el teatro de la victoria de los años cuarenta, el teatro evasivo que reflejaba una realidad falsificada. El realista era un teatro que mostraba las cosas que la España oficial negaba, por eso se escribían obras sobre la vendimia de Francia, para explicar que había pobreza y que para vivir era necesario emigrar. Porque España era un lugar sórdido, de opositores sórdidos, de escaleras donde los vecinos no tenían futuro y se daban cuenta de que sus hijos iban a tener la misma vida sórdida que ellos habían tenido. Esa reiteración sin escape era el destino, y la dictadura era como un destino, algo que nos condicionaba, impidiéndonos ser dueños de nuestras vidas.

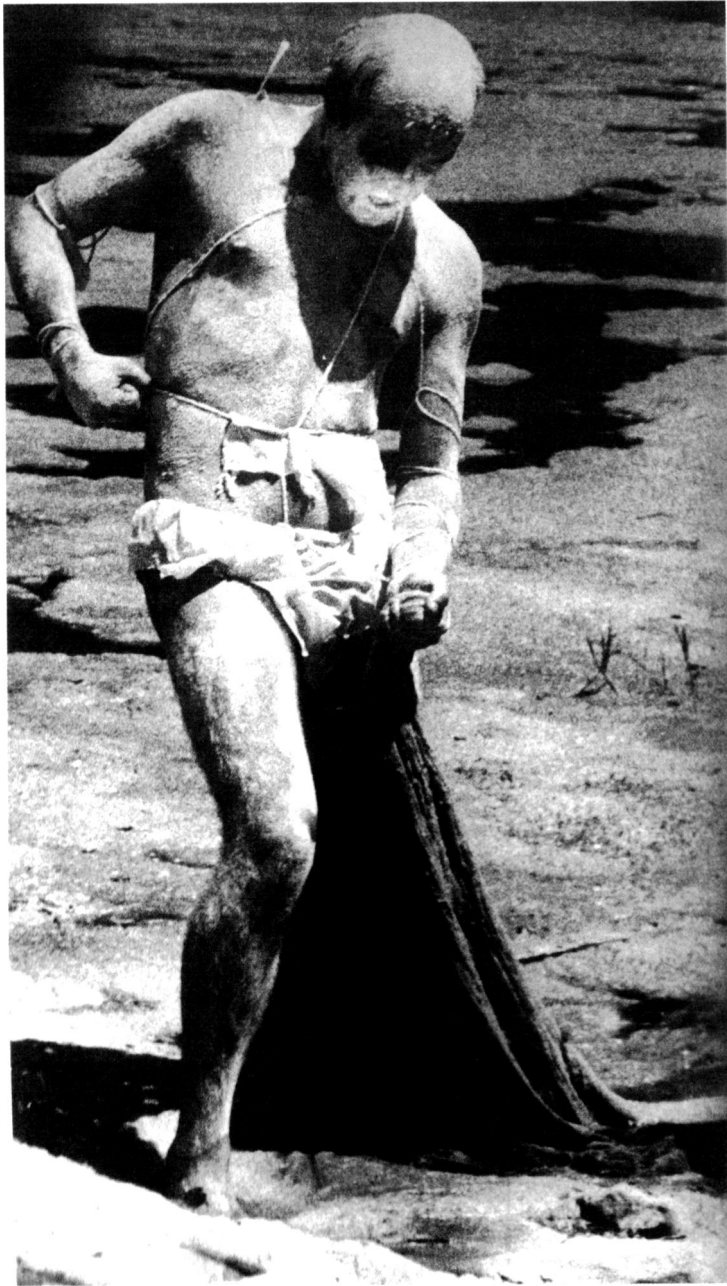
Y alternativo fue el teatro independiente de finales de los años sesenta porque deseaba renovar el teatro anterior. Los realistas utilizaron el realismo como un arma ética, describiendo lo que existía, mientras que nosotros, los de los años sesenta, decidimos ser la alternativa a la generación realista, experimentando nuevas estéticas. Pero fuimos —ellos y nosotros— tan tontos que nos peleábamos entre nosotros en vez de luchar juntos contra el teatro comercial que se hacía entonces, con Alfonso Paso a la cabeza. Fue una batalla estética, porque ideológicamente estábamos completamente de acuerdo con los presupuestos de los realistas. Y es que como todos éramos antifranquistas, coincidíamos. Hoy podemos ver esa opción como simplista, incluso ingenua: era un progresismo sin matices; pero era mucho porque entonces no se permitía nada.

Basta ver las fechas para comprender que cada generación mata al padre con el arma del inconformismo y de la disidencia. Y esta teoría vale hasta que lo alternativo deja de serlo porque ha triunfado o ha obtenido un reconocimiento social, porque en ese momento surgirá una alternativa a lo alternativo, como ya ocurrió en los EE UU con el Off, que acabó generando un Off Off.

La alternativa de la mitad de los años ochenta es la de ahora, la que se ofrece como una alternativa al teatro grande, al teatro nacional, a los teatros públicos, a los teatros grandilocuentes, a los teatros carísimos, a los teatros utilizados como excusa electoral. Hoy la alternativa propone un teatro más íntimo, menos costoso, casi con ausencia de decorado etc., etc.

En el Grupo Cátaro había un cierto idealismo por falta de concreción política. En aquel tiempo ser antifranquista era ya una definición por sí misma. Después, con la libertad, el panorama se hizo más complejo y resultó que había hasta antifranquistas de derechas. Lo que jamás hubo, a Dios gracias, era franquistas de izquierdas, aunque en la Transición fueron muchos los franquistas que declararon ser «demócratas de toda la vida».

En los años sesenta los «cátaros» hacíamos un teatro esencialmente antifranquista. Sin embargo, no se podía criticar abiertamente a la dictadura y dábamos rodeos. Éramos antiamericanos, porque en aquel tiempo se desarrollaba la guerra en Vietnam, y entonces le pegábamos a Franco en el culo del presidente americano. En el Grupo Cátaro éramos por lo tanto antimilitaristas, antibelicistas, antidictatoriales. Es decir, nos definíamos por ir a la contra, y aunque no siempre supiéramos lo que queríamos, sí sabíamos lo que no queríamos. Lo que sí teníamos claro era la necesidad de la revolución. Nuestras críticas eran una enmienda a la totalidad. No queríamos



*Sessió fotogràfica al pantà de Vallvidrera, el 1969, per a l'espectacle Experiencias 70 del Grupo Cántaro.*

criticar al sistema sino abatirlo. Los que estudiáis historia sabéis que las izquierdas fuimos de victoria en victoria hasta la derrota final porque Franco murió en la cama cuando Dios quiso y no cuando los hombres lo decidieron. Pero nunca se sabrá en qué medida la lucha antidictatorial debilitó el régimen permitiendo que la Transición fuera posible. La paradoja es que los «cátaros» éramos pacifistas de una forma muy violenta. Queríamos expresar la condena de la violencia y lo hacíamos violentamente. Era un juego atrevido y arriesgado porque creo que (a diferencia de otros grupos sin duda más importantes) en el Grupo Cártaro no queríamos ser actores, queríamos ser personas. No queríamos crear personajes, queríamos salir y decir: «yo soy yo y aunque haga, por ejemplo, de rey, no me veas como rey, mírame como lo que soy, una persona que defiende fuera y dentro del escenario lo que creo». Era, por lo tanto, una actitud romántica, en el sentido de que no había diferencia entre vida pública y vida privada. Lo que se defendía sobre el escenario, se defendía también fuera de él. Para nosotros no era ético que en los espectáculos se defendieran o atacaran unas cosas y que luego al bajar el telón se dijera: «eso lo ha dicho el autor y no yo». Había un compromiso ético fuertemente asumido y para demostrar que nosotros éramos sobre el escenario lo mismo que fuera de él, teníamos que demostrar que nosotros no estábamos haciendo teatro, sino que estábamos haciendo realidad. Tomábamos trozos de la vida cotidiana y los transformábamos en arte gracias a los medios teatrales, pero sobre el escenario se hablaba de lo que estaba pasando a nuestro alrededor, y lo hacíamos de una manera que no parecía teatro, sino vida, porque ya entonces empezaba a identificarse teatro con falsedad, con fingimiento. Recordad que quien finge personajes es un hipócrita, el que tiene dos almas. Yo digo siempre que no hay que confundir la mentira del teatro con el teatro de mentira. Son cosas diferentes. Con ese criterio, nosotros intentábamos crear una verdad escénica diferente. Por ejemplo, leíamos los diarios por la mañana y los escenificábamos por la tarde. Y el público decía: «Dios, nos están hablando de algo que yo he leído esta mañana, eso no es teatro, es un trozo de mi vida, es mi realidad». La sensación que producíamos era de que estábamos improvisando en escena y algunas veces así era. La improvisación es otro elemento que no es teatral en el sentido de fingimiento, porque se supone que no está premeditado, que no hay ensayos, que no ha habido tiempo para organizar la mentira.

La utilización de los «diarios vivientes» que introducíamos en nuestros espectáculos era una influencia del teatro radical americano, que conocimos en España gracias a Maria-José Ragué-Arias y a los ensayos que escribió explicando los movimientos que ella había vivido allí. Los *living newspapers* fueron una experiencia del teatro federal americano, un antecedente político del teatro radical de los años sesenta.

Ese concepto de «radical» se nos aplicó después, cuando nos estudiaron, pero antes ya éramos para el público rompedores, atrevidos, violentos... Para que entendáis la aplicación de esos conceptos describiré el comienzo de uno de nuestros espectáculos:<sup>2</sup> se levantaba el telón y se veía un decorado absolutamente burgués de la sala de estar y a una criada con delantal, cofia y plumero que decía las frases más tópicas del teatro de vodevil, cito de memoria: «Estos días estoy muy sobresaltada. Es por el señor; ¿saben? Pellizca. ¡Pobre señora, tan señora y con un señor tan poco señor!» Y entonces aparecían sorpresivamente por todos los lados imaginables los «cátaros» (que tenían el aspecto fiero de la juventud contestataria, pelos largos, vestimenta informal, actitud retadora), y comenzaban a destrozar ese decorado maravilloso y a sacar en



*La guerra, muntatge del Grupo Cávaro, 1967.*

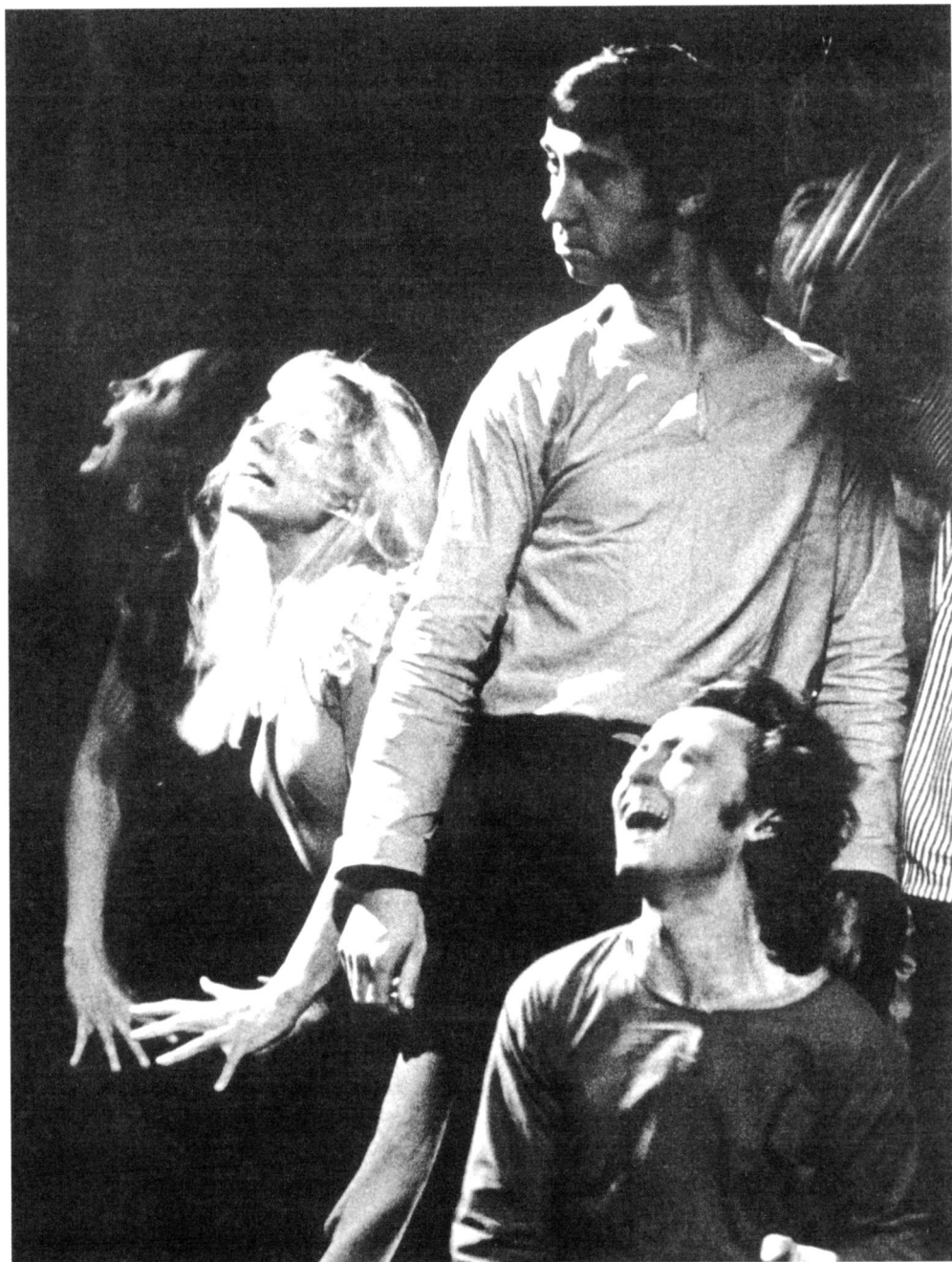
volandas a la criada tan pulcra que protestaba al grito de «¡Viva don José María Pemán!» Rompiamos de verdad el decorado, a zarpazos. Y el público decía: «están rompiendo un decorado, no están fingiendo que lo rompen porque lo rompen de verdad y lo dejan inservible». Esa sensación de estar haciendo algo que no se puede fingir era nuestra apuesta escénica, porque detestábamos todo lo que significaba, por ejemplo, el concepto de teatro verbal de aquel tiempo. Por eso surge entonces la semiología teatral, como una respuesta a la necesidad de analizar los lenguajes no verbales, cada vez más frecuentes en el teatro independiente.

Salvo cuando usábamos decorados para destruirlos, actuábamos con el escenario desnudo. Nos encantaban las tripas invisibles de los teatros, con sus maromas, sus escaleras desvencijadas, sus paredes sucias; era otra forma de decir «no falseamos la escena con bellos decorados».

Ese deseo de que sobre el escenario no se viera teatro, sino realidad, lo volvimos a intentar en *Experiencias 70*, estrenado —estreno y despedida— en el Teatro Romea de Barcelona. Nosotros además de hacer todas las barbaridades que hacíamos, nos preguntábamos «¿cómo conseguir que el público no tenga dudas respecto a que hacemos realidad y no teatro?» Y entonces se me ocurrió una idea y le pregunté a uno de los actores: «¿Tu abuela querría subir al escenario?» Y él dijo: «Hará lo que yo le diga: soy su nieto preferido». Entonces hablé con ella: «Usted póngase en ese extremo, de espalda al espectáculo, no mire atrás, como si esto no le afectara y haga calceta». Yo no quería que mirara hacia atrás porque algún actor se iba a desnudar y teníamos miedo de que pronto dijera: «netet, esto no me lo habías dicho», y que entonces se rompiera el clima. Así es que el público asistió a un espectáculo feroz, de desnudos, de cópulas, de rebozamientos en polvos de talco o harina, mientras esa anciana tan digna hacía calceta. Y el público, alucinado, no sólo pensaba que en cualquier momento podría entrar la policía y detenernos, sino que lo que más le sorprendía era que, en medio de tanta obscenidad, hubiera una viejecita haciendo calceta. Y supongo que pensaban: «Esa señora no es del teatro». O sea, que estábamos dándole mensajes: «no creáis que estamos haciendo teatro. Estamos reflejando vuestra vida sobre el escenario, hablando de vuestras cosas».

Desnudarse en escena ya no es un atrevimiento. Pero que sepáis que la teta izquierda de Victoria Vera ha pasado a la historia del teatro, porque ella la enseñaba en la obra de Antonio Gala *¿Por qué corres, Ulises?*, que el ingenioso público madrileño rebautizó como «¿Por qué te corres, Ulises?» ¿Todo eso por una teta? Sí, porque fue la primera que se vio y en un momento en que estaba prohibido el desnudo. Desnudarse era un acto de libertad. Hay que decir que el desnudo entonces era un desnudo diferente al desnudo de ahora. Ahora veis a una actriz desnuda y pensáis: «esta buena, o no» y si es un chico, pues «la tiene más grande, más pequeña», pero entonces una teta era un grito semiológico subversivo. Y si en *Experiencia 70* lanzamos más de un grito de esas características, fue porque sólo hicimos una representación. De haber intentado hacer una segunda, la hubiéramos tenido que hacer en algún calabozo.

Cuando la censura terminó y ya todo el mundo podía quitarse la ropa en los escenarios, el desnudo dejó de ser subversivo y al teatro independiente dejó de interesarle. Pero los empresarios, muy listos, dijeron, «ésta es la nuestra», y metían desnudos, vinieran o no a cuento, o creaban espectáculos con títulos como *El coño de la Bernarda*, *Pene-tracción [sic]* o *Vagina atómica*. Es bueno que se sepa, porque algunos de esos empresarios sin escrúpulos que anegaron el teatro de la Transición con banalidades de ese tipo, todavía producen, y con muchas subvenciones, por cierto.



*Tiempo de 98, de J. A. Castro. Grupo Cátaro. Direcció: Alberto Miralles. Teatre Capsa, Barcelona, 1972.*

Para obtener el concepto de realidad que los «cátaros» buscábamos, renunciábamos al vestuario, actuando con ropa negra, lo más neutra posible. Primero íbamos vestidos con mallas, después con *jeans* entonados de gris y negro, y finalmente les dije a mis actores: «como vosotros queráis, siempre que estéis cómodos».

Después la estética se complicó más porque la investigación nos llevó a trabajar con escenógrafos y empezamos a pensar en otras posibilidades.

Haced un ejercicio mental: pensad en todo lo que he dicho y tachad el nombre de Cátaro. Esa violencia escénica, los desnudos y las improvisaciones de los que he hablado podrían ser la de la primera Fura. Y esa voluntad de hacer realidad y no teatro, de los últimos alternativos: Rodrigo García y sus clones, que llevan a las últimas consecuencias ese deseo de que no se identifique el teatro con la mentira. ¿Qué hacen para conseguirlo? Echar fluidos —mear, cagar, escupir, sacarse mocos— y romper cosas.

También se pegan de verdad y sabemos que es de verdad porque vemos que la carne se pone roja. Ante una torta, lo primero que piensas es: «le ha pegado de verdad», y dejas de pensar en los personajes y piensas en el actor, que es lo que se pretende. En el último espectáculo de Rodrigo García, *Compré una pala en el Ikea para cavar mi tumba*, aparece una pareja y suena una música delicada, bellísima: ella se levanta la falda y él se baja los pantalones, se sientan sobre la comida que han preparado en dos sillones (huevos fritos, lechuga y salchicha, todo bien regado con ketchup) y la maceran bien con el culo. Después, de manera muy ritual, ella se va metiendo la lechuga en la vagina y él el perrito caliente en el culo. Si lo cuento fuera de contexto, parece escatología, pero dirigido por él tiene mucho más sentido porque es una crítica a la familia, al consumo, a la comida rápida, etc.

A mí, Rodrigo García no me gusta, pero me interesa mucho. Además, tiene mi respeto, porque ha sido capaz de crear una escuela de mucha gente que mea y caga en escena y que lo hace con menos arte que él. Pero no siempre hay una crítica que ordene sus hallazgos, a veces únicamente persigue la provocación. Y tampoco me parece mal frente a la docilidad del teatro institucional.

¿Qué quiero decir? Que hay una línea de continuidad entre las diferentes generaciones.

Para entender los movimientos actuales hay que estudiar los precedentes, las llamadas vanguardias históricas —Duchamp—, las del teatro independiente y sobre todo los inicios de las *performances* de los años sesenta, especialmente las que hacían el grupo Zaj en España, y fuera Yves Klein, Joseph Beuys, Hermann Nitsch, y el grupo de los accionistas vieneses, Rudolf Schwarzkogler y Otto Mühl. Buscad en Internet (Google) y allí está todo.

Los «cátaros» buscábamos la separación de realidad y ficción, pero no hay que olvidar que, después de todo, nosotros salíamos de una escuela en la cual tenía la obligación, como profesor; de que los alumnos hablaran claro, alto y que se les entendiera. Tenía que conseguir que los actores tuvieran, además de la fiereza, la perfecta dicción que justificara el uso de las salas de la escuela.

De los profesores del Instituto del Teatro me influyó muchísimo Ricard Salvat. Por eso en Cátaro había una gran influencia de Brecht y los expresionistas alemanes, a los que se les añadió el clima orientalista de la época y su sensorialidad. El actor no solamente tenía que utilizar la voz para que vosotros no utilizarais sólo el sentido del oído. ¿Por qué castrar a los otros cuatro? ¿Cómo conseguir que el público participase sensorialmente? Para el olfato, quemábamos incienso y



otro tipo de «hierba»; para el tacto, bajábamos al patio de butacas y si era posible tocábamos o tirábamos periódicos... En eso, la influencia era Artaud. Había un deseo de que el público participara. Queríamos despertar su sensibilidad y, cuando los tuviéramos alucinados, introducir las ideas.

Dentro de las influencias habría que hablar, también, de una herencia clásica, en mi caso por mis estudios de filología en la universidad. Todo el Siglo de Oro era, para mí, un sustrato, por eso en el primer espectáculo, *La guerra y el hombre*, de 1967, realizaba una danza de la muerte que era un *collage* de versos calderonianos.

Apunto para los que aún estén buscando tema para sus tesinas, el de una coincidencia temática —poligénesis, decimos los pedantes— en los teatros independientes, absolutamente paradójica. ¿Cómo es posible que en una época tan descreída como la de los años sesenta, donde los grupos eran tan antitodo, hubiera un rastro tan cristiano o religioso? Muchas obras se llamaban «Oratorio». Ahora recuerdo dos: *Oratori per un home sobre la Terra*, en el Teatre d'Horta, y otro en Sevilla titulado, precisamente, *Oratorio*, del grupo Esperpento. Eran autos sacramentales laicos.

Del mismo modo, las danzas de la muerte. Muchos grupos las introducían en sus espectáculos, aunque el primero en hacerlo fue Salvat con su *Ronda de mort a Sinera*.

Entonces parecía que entre unos grupos y otros había pocas cosas en común. Hoy, con más perspectiva, creo que el clima de la época nos unía temática, estética e ideológicamente. La nuestra es una de las generaciones más coherentes. Por mucha diferencia que hubiera entre los grupos, nos unía ese sentido de alternativo del que he hablado, el estar en contra de la estética predominante y la investigación.

No olvidéis que mi grupo se llamaba originalmente Grupo Experimental Cátaro. El concepto de experimentación era lógico en grupos que deseaban romper con la tradición. Los locales de ensayo eran laboratorios donde se investigaba.

Los ensayos del primer espectáculo cátarico compuesto por *La guerra y el hombre*<sup>3</sup> duraron siete meses, tiempo en que ahora puedo hacer siete espectáculos. En aquel tiempo teníamos que ensayar mucho porque no sabíamos qué hacer. Eso es creación, conseguir algo a partir de la nada.

Otra de las características del Grupo Cátaro era su consenso democrático —como se dice ahora—. Los temas sobre los que queríamos hacer dramatizaciones los poníamos a discusión. Recuerdo que nunca tratamos el tema del aborto. Hoy en día, este tema, se puede abordar con mucha más tranquilidad, pero entonces no pudimos, porque alguna de las chicas se negó. Esos debates previos eran muy enriquecedores, aunque a mí, a veces, me irritaban las negativas porque yo creía —y creo— que cuanto más conflictivo es un tema más necesario es aventurarse en él. Precisamente para clarificarlo. Era una ética de compromiso.

La simplicidad de nuestra estética y la investigación coral las volvimos a experimentar en *Cátaro Colón*, también titulado *Versos de arte menor por un varón ilustre*,<sup>4</sup> una desmitificación del descubrimiento de América con la idea de rebatir los argumentos del franquismo que nos proponía: «aguántate con la miseria de ahora, porque hemos tenido un pasado glorioso». Y nosotros atacábamos ese pasado glorioso, diciéndole a la gente «tu hambre es de ahora, rebélate».

El otro aspecto que nos definía era la investigación coral. A mí me interesaba mucho como director el trabajado con los coros. Era crear una entidad con muchas cabezas. Ese trabajo nos compensó en la medida que Adolfo Marsillach nos vio en *La guerra y el hombre*, en Madrid, y

debió de pensar: «yo tengo que montar un coro de locos para *Marat Sade* y estos parecen que dan el tipo». Y vino a Barcelona y nos contrató. En *Marat Sade* volvimos a enseñar ese tipo de violencia y tuvimos un gran éxito, con premios y todo. Me siento orgulloso de que el Grupo Cátaro pase a la historia del teatro independiente, aunque sólo sea por el trabajo que hicimos con Adolfo Marsillach.

En 1974 ganamos el premio Sitges con *Crucifernario de la culpable indecisión*<sup>5</sup> y en 1975 nos profesionalizamos estrenando en el teatro Capsa la obra de Juan Castro Castro *Tiempo de 98*.

Con la muerte de Franco, vinieron las autonomías y con ellas algunos nacionalismos excluyentes. Yo me expresaba en castellano y eso no fue aceptado en Barcelona. En 1976 disolví el Grupo Cátaro y me fui a vivir a Madrid, donde desarrollo mi trabajo como profesor y escritor, y a veces doy charlas como ésta a gente tan simpática como vosotros, para recordadles que los cachorros del 68 estamos vivos y activos. Muchas gracias por vuestra atención.

## NOTAS

1. Editorial Villalar, 1977.
2. En 1980, la editorial Vox publicó *Teatro de oposición I*, en el que junto a mi obra *Crucifernario de la culpable indecisión* publiqué una conferencia, escenificada en el María Guerrero por el Grupo Cátaro, reunido para aquella ocasión, que venía a ser, al mismo tiempo que un resumen del grupo, un homenaje al teatro independiente.
3. *Primer Acto*, n. 89 (1967). Junto con el texto se publicaron esclarecedores artículos sobre los «cátaros».
4. *Primer Acto*, n. 104 (1969). Reedición en Editorial Fundamentos, 1981. Colección: Espiral teatro, 63.
5. El texto puede leerse en [caoseditorial.com](http://caoseditorial.com)