

FRANCESC NEL·LO I GERMAN

Per Lídia Catasús i Artís

Francesc Nello i German (director teatral català), fill de Francesc Nello i Ventosa (escenògraf), va néixer a Barcelona el 1931. Inicià estudis universitaris de filosofia. Després estudià amb Ricard Salvat a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, i del 1971 ençà és professor de l'Institut del Teatre. Ha dirigit muntatges teatrals a la Universitat de Barcelona, i al Gran Teatre del Liceu l'obra *Tassarba* (1966), d'Enric Morera. A la Universitat va veure néixer l'anomenat Teatre Independent i va intervenir-ne en el desenvolupament. El 1966 creà el Grup de l'Òliba i el Grup de Teatre Independent (GTI), que amb el temps entrà dins de l'oferta habitual del teatre català de l'època. Feien un teatre que se l'anomenà independent, que va fer possible un canvi en la creació teatral; un canvi lent, però que va crear les bases del teatre actual. Els nous directors aportaren una nova manera de fer teatre i un sentit nou d'entendre'l. Van viure per al teatre: el teatre era per a ells una opció de vida. Durant aquells anys, tanmateix, no hi havia gaires possibilitats de fer el tipus de teatre que proposaven: un teatre políticament implicat que transmetés idees i criticqués la societat en què vivien. Òbviament, la censura del moment els ho impedia.

D'entre els diferents muntatges del director, en català i en castellà, en destaquen obres de Plaute, Molière, Valle-Inclán, Falla i Beaumarchais. És autor de l'obra *La pell i la magrana i set contes més* (1958), un recull de contes il·lustrat. Ha treballat per a TVE com a realitzador, guionista i ambientador artístic, i ha estat assessor de l'equip del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya en l'època en què Hermann Bonnín n'era director.

Francesc Nello ha treballat més com a professor que no pas com a director teatral i traductor, ja que no ha gaudit de prou oportunitats per fer continuadament la seva professió: la direcció escènica. Tot i així, el treball que fa a l'Institut del Teatre com a professor li permet dirigir tallers i muntatges que es representen en l'àmbit de l'Institut; mitjançant aquesta feina pot ajudar els alumnes a esdevenir bons actors i actrius. Segons la meva opinió, la feina que fa, tot i que no és la seva vocació, és molt important, ja que hi ha d'haver persones amb experiència en la direcció teatral, com la que té Francesc Nello, que ensenyin a les futures generacions teatrals.

Crec que la història del teatre català, la dels seus directors i la dels membres que l'han fet possible, no és prou coneguda ni reconeguda. Per aquesta raó, valoro molt positivament aquesta mena de treballs que ens permeten aprofundir més, encara que només una mica, en la història del teatre català i en les persones que l'han fet possible. Aquest treball m'ha permès, gràcies a la recerca d'informació sobre Francesc Nello, conèixer una mica més de prop una part de la nostra història del teatre, un teatre que forma part de la cultura catalana i que, per tant, ens defineix.

Lúcia Catasús i Artís: — **El seu pare (Francesc Nello i Ventosa) era escenògraf. El va influir això en la decisió d'entrar en el món del teatre?**

Francesc Nello: — El meu pare em va influir com a excombatent, excaptiu i home de l'esquerra de la República. Això em va influir molt i em va obligar a fer activitats de defensa durant tot el franquisme. En l'àmbit del teatre, el meu pare era decorador; havia fet escenografia abans de la Guerra Civil, treballava amb el Bartolí i amb l'Alarma; jo vaig tenir poca relació amb el món dels escenògrafs, perquè a mi la plàstica no m'interessava, no hi tinc facultats. Però d'alguna manera em relacionava amb el món del teatre.

L.C. — **Com és, doncs, que es va dedicar al teatre?**

F.N. — No anava per al teatre, jo. Vaig entrar a la universitat per estudiar filosofia pura. Això va ser una bestiesa, perquè els comuns de la universitat de l'època eren poc atractius. Així, doncs, vaig deixar els estudis universitaris i em vaig posar a treballar; vaig formar una família i vaig començar a escriure. Llavors anava per a literat i vaig publicar un llibre. Però les preocupacions polítiques i econòmiques em van fer deixar tot això. Em vaig assabentar que en Ricard Salvat havia obert l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Vaig conèixer la Maria Aurèlia Capmany, en Salvat, la Carme Serrallonga..., fet que va significar obrir nous horitzons: vaig començar a tenir contacte amb el teatre. Però no era ben bé el primer contacte amb aquest món: amb en José Tamayo havia fet de figurant a l'estrena de *l'Edipo* interpretat per Francisco Rabal. El cas és que va ser magnífic topar-me amb en Salvat i amb tot un grup de gent que feien, en aquella mena de desert teatral que era llavors Barcelona, teatre de qualitat; vaig poder assistir a les presentacions i les lectures de l'Espriu... Fins i tot vaig participar com a actor en la representació de *La primera història d'Esther*. En aquell moment vaig començar a fet d'actor (amb en Salvat, amb la Maria Tubau, etc.), vaig conèixer Bertolt Brecht... En definitiva, se'm van posar al davant tota una sèrie de possibilitats d'estudi i aprenentatge fins llavors desconegudes.

Vaig fer un primer muntatge, que em va sortir força bé. Era una obra d'un amic meu que s'estava a Anglaterra i consistia en una conya dins del món de l'absurd. Arran d'això, vaig intuir les meves possibilitats en la direcció escènica.

L.C. — **Vostè va estudiar amb en Ricard Salvat a l'Adrià Gual. Com van ser aquests anys de formació, com el van influir?**

F.N. — Vaig ser una mena d'esponja, vaig «xuclar» moltíssim de tothom, i encara que era una mica més gran que la resta, ja tenia una biografia laboral i familiar, jo. Però, alhora, era bastant immadur, això és cert. Em vaig dedicar a fer bastant el poca-solta, probablement «intuïa» una mica el que seria el 1968. Per entendre'ns, era una mica contestatari, cosa que en realitat era una bestiesa, perquè vaig perdre bastant temps. Tot i així, vaig extreure'n molta experiència teatral.

L.C. — **Quins altres estudis féu, a més a més d'estudiar a l'escola d'en Ricard Salvat?**

F.N. — A banda de la universitat i la feina que havia fet a l'Institut, la resta d'aprenentatge me'l va donar l'experiència de dirigir i fer muntatges per al GTI, el Grup de l'Òliba i el Teatre Off. Tot plegat em va enriquir molt, i especialment el fet que l'Institut em va permetre fer una reflexió sobre el que ja havia experimentat i sobre el llenguatge escènic. En aquells moments, teníem manca de mestratge, no teníem models a seguir i el teatre que vèiem pel carrer no ens era vàlid.

L.C. — **Actualment és professor de l'Institut del Teatre. Ha canviat gaire l'Institut del Teatre des que vostè hi entrà per primer cop (el 1971) fins ara?**

F.N. — A l'Institut del Teatre de llavors, hi vaig entrar com a professor, pràcticament és el que vam fer tots: en Fabià Puigserver, en Josep Montanyès... I pràcticament tots els del Teatre Independent vam entrar a impartir-hi classes; apreníem ensenyant. Amb vint-i-cinc o vint i tants anys que fa que hi ensenyo, ha estat això: anar-m'hi enriquint dia rere dia.

Les «quintes», però, amb el pas dels anys, són molt diferents, perquè al començament hi havia una actitud contestatària, que feia que haguéssim d'anar creant els plans d'estudis curs rere curs, perquè les coses anaven canviant. En aquell moment, quan ens estàvem al carrer d'Elisabets, més que aprendre una professió, tot el que fèiem mostrava la nostra manera de viure. Les «quintes» de llavors, en un moment donat se't podien enfrontar i dir-te: «estàs fent "plusvàlua" intel·lectual, perquè saps més que nosaltres», etc. L'Institut tenia un to assembleari apassionant, ingenu, però molt apassionant. Efectivament, vivíem l'evolució d'una professió que ens interessava, una autèntica professió, i el fruit de tot allò és l'actual situació, en què els alumnes poden treballar (perquè les quintes d'abans sortien i no tenien feina).

L.C. — **Creu que l'Institut del Teatre, com a institució, està ben considerat? Creu que té prestigi?**

F.N. — Sí, jo crec que sí. I hauria de tenir-ne més, de prestigi, per la feina que s'hi fa. Moltes vegades penso que de tots els universitaris que conec, i amb qui tinc contacte, diria que els que millor s'ho passen estudiant són els alumnes de l'Institut, perquè tenen molts professors dedicats totalment a ells, pel culte de l'ego que representa ser analitzat, observat, etc. Es pot veure una evolució personal des que entren, maduren, s'enriqueixen personalment, adquireixen molta experiència, perquè, efectivament, la casa és tremendament eclèctica. Jo crec que a partir d'això, evidentment amb totes les influències de totes les tendències que pugui haver-hi, de la suma de tot això, la síntesi ha d'enriquir molt els alumnes... O sigui, hi tenen unes experiències molt personals i poc relacionades amb l'oferta teatral del carrer; poden viure una mena de crida individual de la seva vocació; bé que dels cent vuitanta que es presenten cada any, dels quals es trien uns vint-i-cinc, a tot estirar trenta, aquests treballen i diversifiquen les seves activitats; d'altres reflecteixen el teatre que fan als pobles o que fan amb els grups.

Hi ha moltes deficiències i molts aspectes de l'Institut que desconec, però vull dir que crec que s'ha de reconèixer la feina que s'hi fa, aquí dintre.

L.C. — **Creu que el millor lloc per estudiar teatre és l'Institut del Teatre, o creu que hi ha altres escoles suficientment preparades per ensenyar?**

F.N. — Jo crec que les condicions que hi ha aquí són les millors. Quan veus els programes d'altres escoles em semblen el producte de les modes. O sigui que hi ha hagut moments que hi havia ofertes de Grotowski o Stanislavski, de lectures èpiques..., però notaves que hi faltaven coses. I això era l'alternativa de l'alternativa. Però les alternatives ja han passat de moda, perquè van ser unes de concretes, i a partir d'un moment determinat fou una mica la continuació d'*el acabóse del empezase*, que deia la Mafalda. I quines són les últimes tendències? T'ho preguntes i et demanes «quines». Malgrat la frontera política i intel·lectual que teníem llavors, tots sabíem quines eren les tendències que hi havia, però fa un munt de temps que dius: I ara, quines són les tendències, ara?

L.C. — Vostè va viure la naixença, a la Universitat de Barcelona, del teatre independent a finals dels anys cinquanta. Com es va produir l'aparició d'aquest teatre independent?

F.N. — Sí, amb en Fabià vam tenir un primer contacte amb la universitat quan s'hi acabava de fer el primer sindicat. Allà ens vam trobar amb la Roig, amb el Pepitu Benet, amb la Pilar Aymerich, amb una sèrie de gent que eren a la universitat. Aleshores vam fer Valle-Inclán, vam estrenar-ne tres esperpents. Després vaig fer amb el Feliu Formosa (una mica per influència del Camaleó) el *Gil Vicente*, que en aquell moment era una cosa tremendament voluntarista i *off*. Anàvem a Can Tunis, al Morrot i fèiem petites representacions molt elementals: un Txèkhov, per exemple. Era una mena de «barraca» sense cap mena de suport oficial, o sigui, arribàvem al bar i ens posàvem a fer teatre amb la gent que estava jugant a la manilla. Allò era voluntarisme pur, però també molta ingenuïtat per part nostra. En definitiva, seguïem la consigna política d'aleshores tot fent embastar el concepte amb el partit, i usar el teatre com a arma era la nostra consigna. No podies plantejar-te cap acte teatral sense una intencionalitat absolutament política i de resistència social. Aleshores, és clar, cada cop les coses van anar tenint més cara i ulls. Hi havia un altre model que també era important, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), que havia estat fent un repertori internacional amb possibilitats econòmiques, amb traduccions al català i amb posades en escena importants. Naturalment, nosaltres sabíem que no podíem arribar a aquest nivell, però d'alguna manera l'intent de fer teatre ben fet i que formalment fos eficaç per arribar més, també era un objectiu nostre. La gent de l'ADB en aquell moment ja havia passat l'experiència de l'òpera. Ens vam unir i vam fer el GTI, el Grup de Teatre Independent, fet que representava un salt important, perquè podíem fer teatre al Romea, a l'Aliança de Poble Nou. Des d'allà, Barcelona i el món intel·lectual ve a les nostres representacions, allà estrenem *Els baixos fons*, *Les noces de Fígaro*, amb una traducció meva. La primera obra que vam fer amb el GTI eren *Els diàlegs*, de Ruzante, amb la traducció de Feliu Formosa i meva. Intentàvem trobar públic i contactar-hi. D'altra banda, intentàrem un altre camí: el cabaret. Anàrem a la Cova del Drac i hi vam començar a fer uns primers espectacles. Al GTI, després de fer una obra d'Arnold Wesker amb en Mario Gas, muntàrem *El retaule del flautista*. Aquesta obra significà un *boom*. Saltàrem al CAPSA i entràrem en el món comercial del Teatre Independent. Vam iniciar el camí del cabaret amb l'Aurèlia, que després es comercialitza. És a dir, el GTI des de fora fa *l'Off* Barcelona i entra a la capital mitjançant el CAPSA. També fem teatre infantil; muntem *La comèdia de l'olla* i l'estrenem a Sant Martí de Provençals, la veu la gent de *Cavall Fort* i diuen «ostres, això és el que necessitàvem» i es comença a muntar tot el que serà el Teatre dels Matins al Romea de *Cavall Fort*. Hi vàrem estrenar *La comèdia de l'olla*, *El metge a garrotades*, *La terra es belluga*, *La història de la guerra...* Gairebé cada any muntàvem una obra infantil, la campanya de la qual la començàvem nosaltres i després altres companyies l'anaven representant.

L.C. — Què va representar per al món del teatre català l'aparició del Teatre Independent? Quina influència ha tingut en el tipus de teatre que es fa actualment?

F.N. — Tota una sèrie de gent que començàrem al Teatre Independent vam entrar després a l'Institut, al món comercial, al teatre professional. El contacte amb el públic es va fent cada vegada més ample i els èxits del Teatre Independent arriben a la gent i d'aquí ve el teatre català dels nostres dies. Pensa que el Teatre Independent són, en definitiva, Albert Boadella, Joan Font, el Teatre Lliure....

L.C. — **El 1966 es va crear el Grup l'Òliba. Quin paper va tenir vostè en la creació?**

F.N. — N'era l'«home orquestra», perquè hi feia de tot. El grup va trobar un llenguatge que arribava molt bé; adaptàvem els clàssics. En aquell moment la part textual la portava jo. La part plàstica la duia el Fabià Puigserver, la part d'administració la portava el Manel Serra, que era una persona amb un cap molt clar; i gràcies a això sense diners vam poder tirar endavant i vam fer teatre pràcticament per tot Catalunya. Després de la Cúpula (nom amb què llavors era coneguda l'escola d'en Salvat) ja no havia tornat a fer d'actor, però per fer teatre infantil també m'hi posava. Allà no cobrava ningú ni un duro i tot eren col·laboracions de la gent i havíem de fer una mica de tot. La darrera obra que vam fer amb l'Òliba va ser un enorme *Guillem Tell*, una adaptació de Schiller, en la qual per primera vegada gairebé tothom era actor professional.

L.C. — **Com definiria el que va ser l'AETIJ, l'Associación Española de Espectáculos Teatrales Infantiles y Juveniles?**

F.N. — Va ser molt important. En Martí Olaya va portar molt intel·ligentment la part catalana. Va fer un servei molt interessant, apolític. No vam tenir-hi cap mena de problema polític. I això que cal tenir en compte que en aquell moment estàvem amb la sensibilitat a flor de pell completament, qualsevol cosa ens hauria fet saltar.. L'AETIJ ens permetia tenir projecció, anar a congressos internacionals, als Estats Units, al Canadà, a Berlín Oriental, a Madrid; fins i tot vam presentar al Teatre Maria Guerrero una obra infantil en català. Va ser molt divertit, allò! Veure com deien: «Ay, pero si se entiende, el catalán se entiende». Naturalment perquè fèiem un suport gestual molt gran, rèiem de les mateixes coses...

L.C. — **Durant el franquisme, es feia una política molt forta en contra del teatre fet en català?**

F.N. — Sí, tot tipus de prohibicions i de dificultats. Anàvem trampejant la censura com podíem. Però el públic «xuclava» completament tota indirecta o doble sentit. M'explicaré. En la traducció de *Les noces de Fígaro* hi ha un moment en el monòleg de Fígaro en què el protagonista deia que ell havia fet teatre i que li autoritzaven a fer teatre en tant que no parlés de les institucions de l'època de la França prerrevolucionària. Aquí la censura les va esmenar totes i van dir que no les podíem dir: Aleshores, imagina't el que representava en aquell moment, enmig del monòleg, Fígaro dient totes les institucions d'aquí. O sigui, això era el que es feia durant aquella època, era ingenuïtat, però una mica la lluita era aquesta.

L.C. — **Vostè conegué Montserrat Roig. Quines experiències hi va tenir?**

F.N. — La Montserrat va fer amb nosaltres *Els baixos fons* i *La comèdia de l'olla*, com a actriu. Era una noia encantadora, ambiciosa, va tenir una gran empenyada perquè suposo que tenia ganes de fer el paper de Susanna de *Les noces de Fígaro*. Això va ser dur, però jo necessitava algú de més edat i ella era una criatura, però era aquest el tarannà, l'ambició i l'empenya que portava de la dona que va ser després. Encantadora!

L.C. — **També va treballar a TVE com a guionista, realitzador i ambientador artístic. Com va ser que entrés a treballar a la televisió?**

F.N. — En un moment concret algú em va demanar si podíem fer un programa de televisió. En aquell moment jo treballava en una botiga familiar. Em telefonen de la producció i immediatament vaig preguntar-me «televisió?» Telefono a l'Aurèlia i li dic «escolta que m'han proposat això» i em diu «sí, home, fes-ho, no hi perds res». No ens venia gaire de gust, en

teníem reserves. De tota manera, a l'Aurèlia li van oferir de fer un guió per a la televisió; el va fer i hi va anar la Margarita Lozano com a actriu i jo com a actor... Això sí, amb tota la censura que et puguis imaginar. Es tractava de representar una obra que plantejava la història d'una parella que havien conviscut; ens van treure totes les referències de la convivència, o sigui, que no podies parlar ni del raspall de les dents, ni del jersei que tenies en comú... El programa era en directe, televisió en directe, un dramàtic en directe! Entrem, l'Aurèlia, la Margarita i jo, i ens prometem que ho direm tot; comença el directe, i «a l'aire» ens vam saltar absolutament totes les prohibicions de la censura, les vam dir totes. Vam marxar d'allà convençuts que ens l'havíem guanyada. Va passar el temps. En el món de la televisió hi havia un nucli de gent d'esquerres molt fort que hi estava fent infiltració; aquest va ser el pont perquè jo hi entrés. S'hi feien adaptacions d'autors catalans amb realitzadors com ara en Jaume Picas, en Lluís Güell, en Sergi Schaaff, la Mercè Vilaret. Aleshores en Picas em va demanar que muntés una adaptació de *Pilar Prim*, de Narcís Oller. Quan ja estava acabat em vénen i em diuen que no podia posar el meu nom en l'adaptació; finalment s'hi va posar i no va passar res. A partir d'aleshores vaig començar a fer-hi adaptacions. Gràcies a mi, mal m'està dir-ho, les primeres obres del Pepitu Benet (Josep M. Benet i Jornet) les vaig adaptar per fer-les a televisió. El Pepitu entrà a la televisió gràcies a la Mercè Vilaret i a mi, que pressionàvem. Amb la Mercè Vilaret muntàrem *El casament dels petits burgesos*, de Brecht, amb tots els ets i uts. En Martín de Blas, un noi que venia de Madrid, va esdevenir un molt bon amic i va ser molt important en aquells moments. Va entrar amb el Terenci Moix a la televisió. Pensa que ens hi anàvem «colant» tots. Va ser un personatge important perquè, per exemple, a en Pepitu li va donar també moltes possibilitats. Aquells eren moments d'una certa fluïdesa. D'una banda es produïen uns lleugers símptomes d'obertura, i de l'altra, l'estratègia d'infiltrar-nos. Els professionals que hi treballaven ens obrien les portes per a projectes i iniciatives. Eren moments en què es realitzaven programes dramàtics, i això donava possibilitats de feines de guió, interpretació, decoració artística i ambientació de decorats. Jo, concretament, hi vaig anar fent de tot: ambientació, *attrezzo*, guió, fins a arribar a fer realització. Era preciós perquè formalment teníem una tremenda inquietud, era molt interessant... Però tot això es va desmantellar. El dia abans de la mort de la Mercè Vilaret s'havia discutit amb el cap de programes i li deia que què es pensava, que la televisió ja no era el que havia de ser; l'endemà va morir. Ja havia entrat al món de la televisió el criteri de les xifres d'audiència i, per aquesta raó, crec que pràcticament es va desmantellar la televisió catalana.

L.C. — **Creu que treballar a la televisió el va beneficiar?**

F.N. — Sí, molt. Jo hi vaig entrar per fer ambientació de vestuari i ambientació d'interiors. Això em permetia estar en tots els interiors dramàtics, decorant tots els interiors, estar amb tots els realitzadors... Si calia una adaptació: la feia. O sigui, feia una mica de tot. Vaig acabar realitzant i vaig aprendre l'ofici, efectivament.

L.C. — **Què n'opina, dels actors actuals reconeguts en el món del teatre i que treballen en televisió fent culebrotos i serials? Creu que fer aquest tipus de feina els dona una imatge que no és la seva? O contràriament creu que els beneficia?**

F.N. — Hi ha una mena de regateig amb això, perquè, efectivament, és una mica d'auto-inducció d'aspectes estranys, o sigui, que la gent des de fora qüestiona el fet de treballar-hi, però quan hi entren, entren en l'*star system*. Meléndez deia en unes declaracions que, efectivament, el que sap greu és que amb el sistema de treball no se'ls exigeixi més del que ells

podrien donar. Hi ha molts alumnes d'aquí que sabem perfectament on podrien arribar professionalment, però amb el sistema de producció no arriben a donar tot el que haurien de donar. Jo crec que estan aprenent un ofici, un ofici social i un ofici professional. Jo no regatejaria gens la situació actual, perquè estan enriquint-se d'un llenguatge. La falta de fonament és bastant col·lectiva, perquè nosaltres no ens podem imaginar una programació sense intencionalitat política i social: l'art per l'art no t'ho podies ni plantejar. Doncs, és clar, d'allò a l'èxit actual...

L.C. — Vostè fou assessor de l'equip del Centre Dramàtic de la Generalitat en l'època en què n'era director Hermann Bonnín. Parli'm una mica d'aquesta experiència.

F.N. — En Bonnín ha patit dues injustícies molt fortes al llarg de la seva carrera: una injustícia ha estat la manca de reconeixement del fet que pràcticament gràcies a ell i a en Frederic Roda el teatre independent entra a l'Institut. He assistit dues vegades com a col·laborador i testimoni de la gestió de Hermann Bonnín, tant en la seva feina com a director de l'Institut del Teatre com en la de director del Centre Dramàtic de la Generalitat. Puc donar fe que no s'ha reconegut prou justament el paper d'obertura que va fer en aquestes dues institucions. El teatre català ha de reconèixer definitivament que en totes dues gestions va acollir, de fet, tots els qui havíem treballat per al teatre independent. No era un fet de tipus personal, no pots dir que fos una tasca individual, però en canvi era fruit d'una sensibilitat que pretenia de donar un pas endavant i de permetre una obertura a la gent que fèiem teatre independent. Això també es produeix d'alguna manera al Centre Dramàtic quan en Bonnín el va dirigir: pel Centre Dramàtic pràcticament hi va passar tothom. Ja sé que hi ha una exclusió molt gran, que en definitiva és el «pecat original», és el gran deute que té tota quinta. Però pel Centre Dramàtic hi va passar pràcticament tothom, cosa que no ha passat després; en canvi, aleshores, tothom va tenir la seva oportunitat; unes van ser més encertades, unes no tant, però tothom que tenia una activitat teatral hi va poder treballar.

L.C. — Què opina del fet que el Teatre Romea, fins fa poc del Centre Dramàtic de la Generalitat, passi a mans privades?

F.N. — Això ja és més delicat. Tot plegat, és una oficialització que costa molt d'acceptar, de veure, d'entendre: no s'entenen els criteris, d'això. El Centre Dramàtic ha fet una tasca molt bona, ha fet entrar-hi actors nous, ha aconseguit tenir actors de la casa, molts bons actors, i em sembla que això és important. En Bonnín el va portar molt bé. Però de l'altra gestió no sé què passarà? Crec que s'acosten moments molt estranys, personalment crec que el pas del Teatre Lliure a Montjuïc... No ho sé, no ho veig gens clar, crec que perdrà essències, que potser en mans d'en Fabià haurien pogut ser; potser sí, però fins i tot quan ell va iniciar la campanya no ho veia clar. Jo veia que el Lliure podia perdre el seu sentit. Imagin't si això ho veia així del Lliure, que no pensaré del que hi ha a la Plaça de les Glòries. Això encara ho veig pitjor i més complicat. No ho sé, són molt hàbils i és possible que..., però jo veig un futur una mica estrany.

L.C. — Vostè és director teatral, traductor i escriptor, a més a més des de ja fa molts anys és professor de direcció escènica. Com compagina tantes feines? Les fa totes alhora? Quina prefereix?

F.N. — Jo sóc director de teatre, però les altres són «amargues substitutes». Si jo hagués pogut tenir una continuïtat de direcció teatral, hauria anat enriquint la meva experiència i seria molt coherent. Si penso en la meva biografia, com a professional, l'autèntica feina que hauria volgut fer és la continuïtat d'això. Quan vaig ser al Centre Dramàtic i vaig tenir l'oportunitat,

al cap dels anys, de poder tornar a una posada en escena important (l'estrena de *Peer Gynt*) vaig comprovar, com en una mena de «resurrecció de Llätzer», quants anys havia perdut amb la televisió, les adaptacions..., quan en definitiva la meva feina era aquesta. La meva feina ha estat bastant «Guadianes», n'he fet moltes, però com a director he tingut aquests «Guadianes», que els he anat compensant fent tallers aquí a l'Institut. Per a mi els tallers han suposat una continuïtat tremenda i, també, han estat plens de condicionants. Evidentment mai pots fer un càsting que sigui, exactament, el càsting que tu vols; o sigui, "tants caps tants barrets". Per començar a treballar necessites cinc noies i un noi, sis noies... llavors, busca una obra, adapta-la, escriu una dramaturgia... Sempre he cregut que els encàrrecs són l'ideal per treballar com, per exemple, els *Concerts de Brandenburg* que es fan gràcies a un encàrrec. Bach es fa perquè ho encarreguen i, amb tants músics, amb una adequació al projecte. I tot plegat culmina amb una cosa tant difícil com fer *Les amargues llàgrimes de la Petra von Kant*, amb vuit noies doblant tots els papers, i fent totes de Petra i presentar-ho internacionalment i veure-ho els alemanys i dir: «Quina visió nova! Quina dramaturgia que t'ha permès fer una lectura absolutament nova de les *Llàgrimes...* i transcendir de l'anècdota per donar-li una dimensió no individual, sinó més gran». Va ser molt important per a mi, una experiència molt important.

L.C. — Com a escriptor va publicar el 1958 *La pell de la Magrana*. Ha escrit res que no li hagin publicat?

F.N. — No pas en teatre. Però, en canvi, sí, adaptacions. Fer literatura em va deixar d'interessar aviat per tot el que té d'individual; m'ha interessat sempre més l'obra col·lectiva. Mai no he fet una obra teatral de creació. Sempre he escrit condicionat per l'emergència de la necessitat: *Guillem Tell*, *Les farses del mestre Pathelin*, *Les noces de Figaro...* Això i els guions.

L.C. — A quina generació creu vostè que pertany?

F.N. — Jo tinc un decalatge. Sóc de la generació d'en Fabià Puigserver, d'en Josep Muntanyès, d'en Josep Maria Benet i Jornet..., però sóc més gran que tots ells. Però hi sóc un altre d'aquesta generació, malgrat els anys de decalatge.

L.C. — Quines característiques creu que té la generació a la qual vostè pertany?

F.N. — Això és difícil de dir. La falta de mestratge ens fa espavilar; i la falta de models ens fa espavilar per buscar llenguatges, maneres, estar obert a influències... Jo diria que sóc resulta de les lectures, dels epígons de les coses que ens arribaven: veies Grotowski i t'admiraves, però t'adonaves que efectivament hi mancava un laboratori per poder tirar-lo endavant; veies Living Theatre i et quedaves impressionat. Això el Lliure ho reflecteix molt: el primer Lliure. La consagració autèntica de la nostra generació hauria estat que el Lliure hagués estat el Teatre Nacional, perquè el seu criteri era molt bo i l'hauríem pogut tenir tots plegat. Estàvem oberts a noves lectures dels clàssics; hauríem pogut continuar l'ADB, hauríem recollit les línies del brechtianisme, les posades en escena d'Olivé i de Txèkhov... Em trobo absolutament a gust muntant l'Ibsen, muntant *Espectres...* Però això no vol dir trencament; als tallers ho he provat tot, els insults al públic també els hem provat aquí, hem recollit moltes coses..., però amb el criteri de cosa ben feta. Una persona molt important de la nostra quinta és en Feliu Formosa: les seves traduccions, les seves adaptacions, la seva postura teatral han creat escola.

L.C. — Quina creu que és la generació de directors anteriors a vostè?

F.N. — Hi havia, dins el teatre professional i parateatral, una quinta de gent que, tot i que no era gent del teatre independent, estava molt pròxima al teatre i al teatre comercial. Unes

quintes capaces d'estrenar un Sartre o un Bernard Shaw, emparentada amb el Teatre Windsor. Eren uns cenacles que estrenaven obres com ara *Un tranvía llamado deseo*. Aquest aspecte no s'ha estudiat gaire, però seria interessant de fer-ho, perquè tenien unes figures meravelloses com Ana María Noé, Mercedes Aldea. A. M. Noé és una actriu que es va exiliar a Madrid, va néixer aquí, fantàstica... Tenien una musa que va morir d'accident d'avió. Això de petit ho senties, anaves al Romea i podies veure-ho, podies veure l'Ana María Noé fent *La puta respectuosa*, per exemple. Jo estaria d'alguna manera emparentat amb el primer Marsillach.

L.C. — **Quins creu que són els directors que l'han influït? Quins ha tingut com a model?**

F.N. — Això sí que no t'ho podria dir, de debò que no t'ho podria dir. No m'hi he trobat mai, en cap moment he dit: «Ah, sí, això ho faré a la manera de...» T'ho dic sincerament. Sí, hi ha hagut muntatges que m'han impressionat, però a l'hora de trobar solucions, a l'hora de trobar muntatge, no he tingut un imaginari per emparentar-me. És curiós, però no hi havia pensat mai.

L.C. — **Quina creu que és la generació posterior a vostè?**

F.N. — En Gas, en Mesalles, en Simón... Però no sé ben bé què significa això. En Pascual, evidentment; l'havia tingut com a alumne.

L.C. — **Com definiria la posada en escena?**

F.N. — La posada en escena, potser per falta de continuïtat, no he pogut generar-la d'una manera personal i totalitzadora. O sigui, que la posada en escena me la dóna cada obra que treballo, amb la qual cosa, cada obra genera una manera de treballar-la, una manera d'alçar-la, una manera de dirigir-la: tot un llenguatge. Crec que cada obra genera un llenguatge i una dinàmica individual.

L.C. — **Vol dir que no hi ha una manera específica de treballar, sinó que depèn del text i de l'obra concreta?**

F.N. — Exactament. Primer es comença no pas per la teoria, sinó per l'experiència. I l'experiència m'ho ha donat molt, això. Comptat i debatut, diria que les obres que volia fer, i que he somiat, pràcticament les he pogut muntar totes. Però no he previst mai com seria l'obra que muntaria, sempre ha estat el resultat d'enfrontar-m'hi.

L.C. — **Quina creu que és la feina d'un director?**

F.N. — Ha de ser un superlector de l'obra; ha de llegir l'obra i a partir d'aquí transmetre-la. Després ha de recollir totes les aportacions dels actors. No es tracta en absolut de fer els deures a casa i portar-los a l'assaig, no. Cal estar obert, fer una molt bona lectura i transmetre-la als actors. Aleshores, a partir d'aquesta visió, s'han de recollir totes les aportacions i conduir-les al públic. No es tracta de fruir de la sensació de demiürg, perquè no és pas aquesta la sortida; no és tenir-ho tot a la mà; és potenciar, és crear unes condicions, tenir clara una metalectura.

L.C. — **Quina creu que és la tendència actual de la posada en escena?**

F.N. — Les últimes tendències? Fa molt de temps que no hi veig cap camí nou. El monu-mentalisme no em diu res. Quin és el camí? No ho sé, no crec que hi hagi un llenguatge atractiu i col·lectiu amb què et puguis identificar. Ja veus muntatges que t'agraden, ja, però per fer una síntesi... Apostes fort per alguna cosa i després t'adones que no t'interessa del tot.

L.C. — **De les obres que fan actualment, quines creu que fan una aportació més ferma en l'àmbit de la posada en escena? O, al contrari, creu que es repeteixen les troballes anteriors?**

F.N. — Hi ha alguns productes que es repeteixen: postexistencialisme, inconnex, situacional; tot això reflectit damunt de l'escenari. És això, i potser serien els aspectes més atractius, no ho sé. Pensa que cada any faig de jurat en el premi Ignasi Iglésias, llegeixo obres. I veus muntatges, per exemple *Dakota*, de Jordi Galceran, que va ser una obra per la qual vaig apostar fortament, hi ha tingut una recepció magnífica. També hi ha els resultats de l'escola dramàtica formada a l'entorn de Pepe Sanchis Sinisterra, que són força interessants; aquesta mena de monòleg, aquest pas entre la narrativa i la dramaturgia. És molt interessant tot això. Però no sé si formalment sabria trobar-te'n la fórmula.

L.C. — **Com creu que serà el teatre i la posada en escena del segle XXI?**

F.N. — No ho sé. No m'ho puc imaginar. Prenem, per exemple, les arts plàstiques..., busco una imatge absolutament moderna; quina imatge se t'acut? A mi, se m'acut l'estètica bolxevica. Si tu et vestissis amb aquells figurins seria la cosa més moderna, però imagina't, portem això des de fa quaranta anys, o sigui que és clar... No saps... Efectivament recordes aquelles lletres del Potemkin, i pensaves «és això!» Però és clar, allò tenia un contingut. Passa el mateix la primera vegada que veus o que llegeixes un Beckett i tot el món se't regira, llavors dius: «això és una cosa nova». També succeïa el mateix quan els de la nostra quinta llegíem Querouak. Recordo *Desolation Angels* i deies «caram!...» però és clar, això ja no serveix ara, imagina't la quantitat d'anys que han passat... Què? Obrirem aquesta porta i què hi haurà de futur? Suposo que hi haurà gent que ho haurà de saber, vosaltres heu de saber-ho...

No enyoro res en absolut, però voldria que es fes una mica de llum per poder dir que aquest és el camí... De totes maneres veus que enfront del supermercat i l'índex d'audiència hi hauria d'haver un cert elitisme que cercaria coses distintes i antigues, que lligués amb una sèrie de coses i que per aquí es pogués trobar camins. Coses que tinguessin un contingut previ... Per exemple, una pintura de Miquel Barceló, la veus, i dius: sí senyor, val molt més un Barceló que no pas un més dels típics «no-res», perquè Barceló emparenta amb moltes coses del passat. En definitiva, no hi ha res de nou, perquè quan la burgesia s'assenta, l'art se salva pels refusats, pels exclosos, per la minoria no grollera, la minoria d'elit que sap coses, per una mena d'aristocràcia intel·lectual que davant la barbàrie salven, salven els monestirs que tenen llibres, les tragèdies gregues...

L.C. — **Creu que actualment es fa massa teatre comercial, és a dir, teatre que únicament pretén divertir? No li sembla que el teatre ha arribat a un punt a partir del qual no es pot limitar només a explicar històries i que ha de trobar noves vies?**

F.N. — Sí, i no. Vols dir sense «fonaments»? És clar, hi ha tantes coses a dir, sobre això. Antoine Vitez, en una conferència sobre l'essència del teatre, deia que el teatre és el laboratori de la conducta humana, i crec que no és més que això. Per tant, hi ha un munt de coses que cal que avui en dia el teatre les reflecteixi, això és molt clar. Cal que el teatre plantegi això de manera que vagi més enllà que qualsevol dels altres mitjans, ja que el teatre té aquest contacte de tu a tu... Però, en canvi, tot això no ho veus, no veus allò d'anem tots per aquest camí. Això no es veu, però hi ha de ser. Hi va haver un moment que deies o apostaves pel tema existencial, o pel surrealista, pel cubisme, l'expressionisme..., però l'exigència política ho va estroncar. Totes aquestes podrien ser possibles vies. El teatre viu seria aquell que experimentés amb el comportament, la relació i la conducta humanes presentant-les i representant-les en contacte pròxim i estret amb els espectadors.

Entrevista realitzada el 1998 i actualitzada el 2000

Teatrografia

Temporada 1966-67

La comèdia de l'olla, de Plaute. Teatre Romea. Adaptació infantil de Francesc Nello. Cicle Cavall Fort. Estrena el 6 de març de 1967.

Diàlegs, d'Angelo Beolco, dit Ruzante. Teatre Romea. Versió de F. Nello, Jordi Sarsanedas i Feliu Formosa. Estrena el 6 de març de 1967.

El Metge a garrotades, de Molière. Teatre Romea. Adaptació de F. Nello. Cicle Cavall Fort. Estrena el 12 de març de 1967.

Temporada 1967-68

Bastià i Bastiana, de Wolfgang Amadeus Mozart. Teatre Romea. Versió de F. Nello. Cicle Cavall Fort. Estrena el 28 de gener de 1968.

La Comèdia de la guerra, de Carlo Goldoni. Teatre Romea. Adaptació de F. Nello. Traducció d'Alfred Lucchetti. Cicle Cavall Fort. Estrena el 10 de març de 1968.

Temporada 1968-69

La diada boja o Les noces de Figaro, de Caron de Beaumarchais. Teatre Romea. Traducció de F. Nello. Companyia: Grup de Teatre Independent del CICF. XI Cicle de Teatre Llatí. Estrena el 6 d'octubre de 1968.

Temporada 1969-70

Farsa del mestre Pathelin, anònim del segle xv. Teatre Romea. Versió de Francesc Nello. Cicle Cavall Fort. Estrena el 7 de desembre de 1969.

Temporada 1971-72

Guillem Tell, de Friedrich Schiller. Versió de Francesc Nello. Cicle Cavall Fort. Estrena el 21 de novembre de 1971.

Temporada 1982-83

Peer Gynt, de Henrik Ibsen. Producció: Centre Dramàtic de la Generalitat. Director: Francesc Nello. Actors: Àngels Moll (mare de Peer Gynt), Juanjo Puigcorbé (Peer Gynt). Estrena el 12 de novembre de 1982.

Temporada 1985-86

Tot educant Rita, de W. Russell. Teatre Regina. Traducció i adaptació de Marta Pessarrodona. Companyia Titular Teatre Regina. Direcció: Francesc Nello. Escenografia: C. Hernández Cros.

Estrena el 17 de setembre de 1985.

Temporada 1986-87

Mel salvatge, d'A. P. Txèkhov. Teatre Romea (Centre Dramàtic de la Generalitat). Traducció i adaptació de G. J. Graells i M. Frayn. Companyia Centre Dramàtic. Direcció: P. Planella. Escenografia: I. Prunés, M. Amenós. Estrena el 16 de gener de 1986. S'edita un llibre amb fotografies del muntatge a càrrec de Ros Ribas. Hi havia, també, articles: Michael Frayn, F. Nello, Joaquim Vilà i Folch, Isidre Prunés i Montse Amenós.

Temporada 1987-88

La comèdia de l'olla, de Plaute / M. Sunyer. Col·legi Alfonsa Cavín. Traducció i adaptació de F. Nello. Companyia: El Talleret de Salt. Direcció: Xicu Massó. Escenografia: Colomer. Estrena el 5 de desembre de 1987.

Espectres, de H. Ibsen. Teatre Romea. Traducció i adaptació: F. Formosa. Companyia: Centre Dramàtic del Vallès. Direcció: F. Nello. Escenografia: J. Madaula; P. Sallés. Estrena el 12 de gener de 1988.

Espectres, de H. Ibsen. La Faràndula (Sabadell). Traducció i adaptació: F. Formosa. Companyia: Centre Dramàtic del Vallès. Direcció: F. Nello. Escenografia: J. Madaula; P. Sallés. Estrena el 24 d'octubre de 1987.

Temporada 1988-89

Les noces de Figaro, de Beaumarchais. Teatre Lliure. Traducció i adaptació: F. Nello. Companyia: Cia. Titular del Teatre Lliure. Direcció: F. Puigserver. Estrena el 8 de febrer de 1989. Es va estrenar anteriorment al Teatre de l'Aliança de Poble Nou sota la direcció de Francesc Nello.

Temporada 1989-90

Paraula de Poeta 11, (lectura de poemes de Blai Bonet). Teatre Lliure. Direcció: F. Nello. Estrena el 28 de maig de 1990.

Temporada 1991-92

Les noces de Figaro, de Beaumarchais; M. Lloret. Teatre Grec. Traducció i adaptació: F. Nello. Companyia: Cia. Teatre Lliure. Direcció: F. Puigserver. Escenografia: F. Puigserver. Estrena el 28 de juny de 1992.

Temporada 1992-93

Fanny (Civilitzats tanmateix), de Carles Soldevila. Teatre Romea. Companyia: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Director d'escena: F. Nello. Figurinista: Ignasi Cristià. Escenògraf: Ignasi Cristià. Estrena el 9 de novembre de 1992.

Temporada 1999-2000

La corte del faraón, opereta bíblica de G. Perrin, M. Palacios i V. Lleó. Teatre Adrià Gual. Direcció i dramaturgia: Francesc Nello. Direcció musical i acompanyament: Ferran Martínez. Del 18 de novembre al 12 de desembre de 1999.

A més a més, Francesc Nello realitza des dels últims anys treballs d'interpretació amb els alumnes de cant del Conservatori de Terrassa i els alumnes de cant del Conservatori de Barcelona.

Bibliografia

AUTORS dels segles xv i xvi. Beaumarchais, Gorki. *Teatre popular*. Barcelona: Edicions 62, 1968 (Cara i Creu; 11). [Pròleg de Feliu Formosa. Conté: *L'encens i la carn*, de Feliu Formosa (a partir de textos d'autors dels segles xv i xvi.), *La diada boja o Les noces de Figaro*, de Beaumarchais, *Els baixos fons*, de Gorki.]

BEAUMARCHAIS, P.-A. Caron de. Traducció i adaptació de Francesc Nello. *La diada boja o Les noces de Figaro*. Barcelona: Edicions 62, 1968 (Teatre popular; autors dels segles xv i xvi. Beaumarchais, Gorki). [Pròleg de Feliu Formosa. 4 actes. Estrena el 25 de novembre de 1967 al Teatre de l'Aliança de Poble Nou.]

BORDAS, Jordi. *La Terra es belluga*, de Jordi Bordas. Barcelona: Edicions 62, 1970 (Els llibres de

- l'Escorpí. El Galliner; 2). [Pròleg de Francesc Nel·lo. Premi Crítica, 1970 de Teatre «Serra d'Or».]
- PLAUTE. *La comèdia de l'olla*. Dins: *La comèdia de l'olla*, de Plaute; *El metge a garrotades*, de Molière. Barcelona: Edicions 62, 1972. [Versió: Francesc Nel·lo. Adaptació lliure de la comèdia de Plaute. Estrena el 2 de gener de 1966 al Teatre del Foment Martinenc. Director: Francesc Nel·lo. Companyia: Grup l'Òliba.]
- PLAUTE; MOLIÈRE. *La comèdia de l'olla i El metge a garrotades*. Barcelona: Edicions 62, 1972 (Els Llibres de l'Escorpí. El Galliner; 15). [Versions de F. Nel·lo]
- MOLIÈRE. *El metge a garrotades*. Dins *La comèdia de l'olla* de Plaute. Barcelona: Edicions 62, 1972. [Versió: Francesc Nel·lo. Adaptació lliure de la comèdia de Molière. Estrena el 12 de març de 1967 al Teatre Romea, en el Cicle de Teatre Infantil de «Cavall Fort». Director: Francesc Nel·lo.]
- BEAUMARCHAIS. Traducció i adaptació de Francesc Nel·lo. *La diada boja o Les noces de Figaro*. Barcelona: Edicions 62, 1978 (Els Llibres de l'Escorpí. El Galliner; 12).
- GORKI, Màxim. *Els fills del sol*. Barcelona: Teatre Lliure (amb la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya), 1984 [Fotografies: Ros Ribas. Direcció: Carme Portaceli. Articles: Carme Portaceli, Francesc Nel·lo i fragments de textos de Gorki i Txèkhov.]
- SCHILLER, Friedrich von. *Guillem Tell*. Barcelona: Edicions 62, 1987 (El Galliner. Els Llibres de l'Escorpí; 98) [Adaptació lliure: Francesc Nel·lo. Adaptació de Wilhelm Tell. 3 actes. Estrena el 21 de novembre de 1971.]
- SCHILLER, Friedrich. *Guillem Tell*. Barcelona: Edicions 62, 1988 (El Galliner. Els Llibres de l'Escorpí; 98). [Adaptació lliure de Francesc Nel·lo]
- BEAUMARCHAIS, P.-A. Caron de. Traducció del Francesc Nel·lo. *Les noces de Figaro*. Barcelona: Societat Cooperativa Teatre Lliure, DL, 1989. [Fotografies: Ros Ribas. Comèdia publicada amb motiu de l'estrena a l'abril del 1988 al Teatre Lliure. Direcció: Fabià Puigserver. Conté el programa calendari de la temporada 1988-89, i fitxa i fotografies de la representació.]
- ANÒNIM francès del segle xv. *Farsa del mestre Pathelin*. Adaptació: Francesc Nel·lo. 198? [Sense llista de personatges]
- BARING, Maurice. Traducció de F. Nel·lo i F. Formosa. *Històries de Cambra (manuscrit)*. (198?). [Mecanoscrist]
- IBSEN, Henrik. *Espectres*. Terrassa: Centre Dramàtic del Vallès. [Fotografies de l'estrena: Josep Roset. Direcció: Francesc Nel·lo. Publicat amb motiu de l'estrena al Centre Dramàtic del Vallès. Conté: fitxa d'estrena, fotografies de la representació, cronologia de l'autor i la programació del Centre Dramàtic del Vallès de la temporada 1987-88.]
- TXÈKHOV, Anton. *Mel salvatge*. Barcelona: Romea. Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 198? [Fotografies del muntatge: Ros Ribas. Versió: Michael Frayn. Direcció: Pere Planella. Articles: Michael Frayn, Francesc Nel·lo, Joaquim Vilà i Folch, Isidre Punés, Montse Amenós i Guillem-Jordi Graells. Publicat amb motiu de l'estrena el 16 de gener de 1986 al Teatre Romea. Conté fotografies i fitxa de l'espectacle, cronologia de Txèkhov i fragments de textos de Txèkhov, Stanislavski i Gorki.]