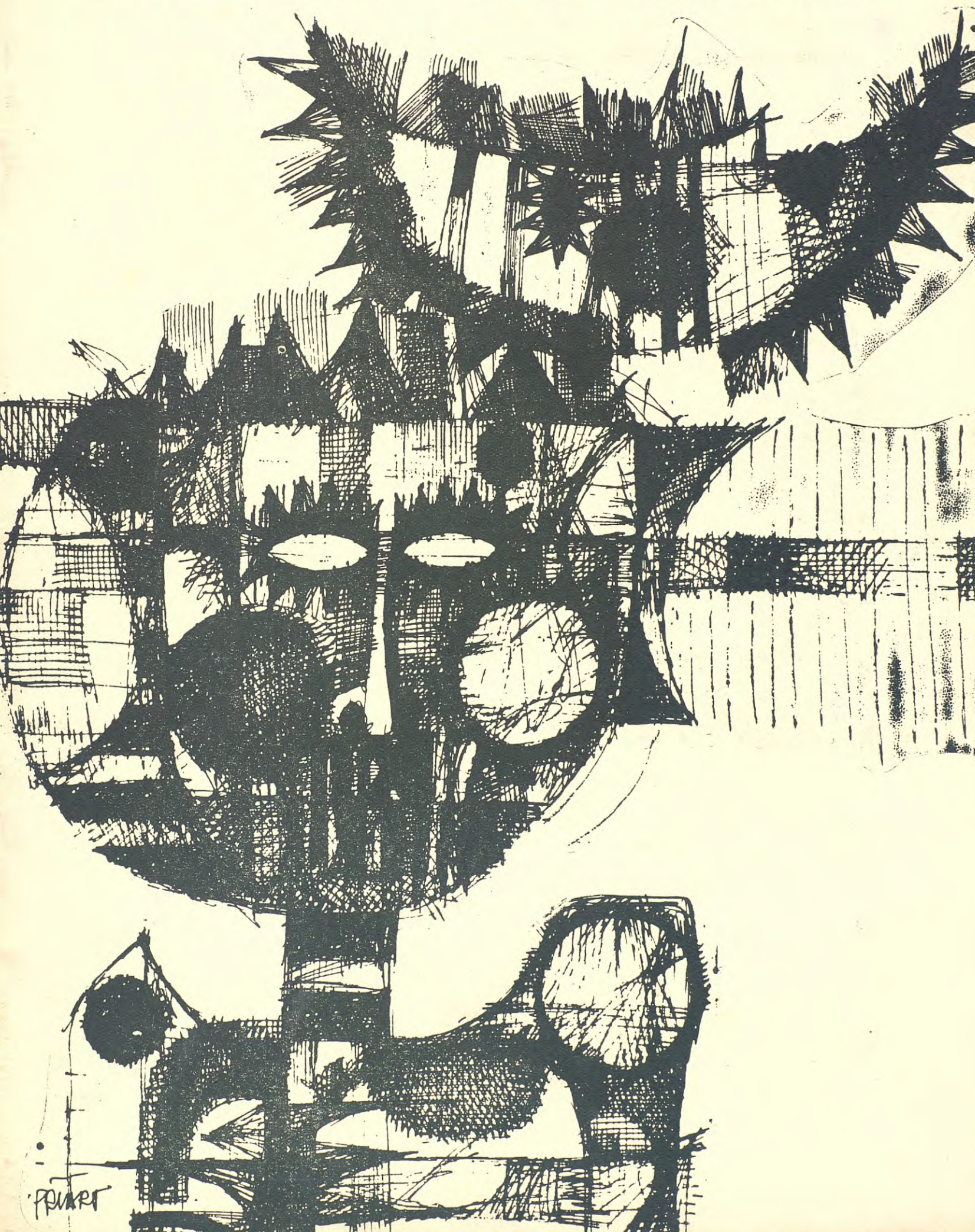


INQUIETUD ARTISTICA



PRIMER

Miles

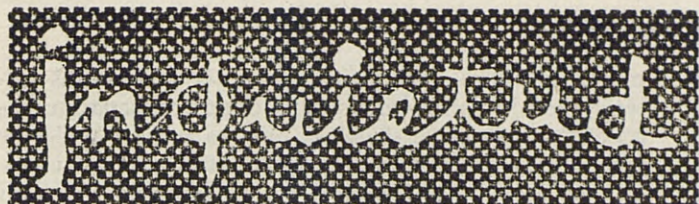
de

DISCOS

microsurco

en

Comercial *Fret* - Vich



artística

Año IX

Núm. 30

Vich, Julio de 1964

Redacción:
Calle Trinquete, 5

Impresión:
Imprenta Bassols

Depósito Legal: B 13131 - 1969

Portada: Original de Jean Charles Friart

"Poesia Catalana del Segle XX" (*)

Qualsevol perspicax antologista de poemes, coneixent de la vora la susceptibilitat de la gent de lletres, al nostre país i a fora, s'avé a la idea de l'escàndol. Car hi ha això, sembla, per damunt de tot: l'exclós, de fet o d'idea, s'aïra —i molt més per això que per allò. I no és pas que els crítics no vagin amb peus de plom: potser en cap altre gènere literari (1) no es fa un tan bell ús de circumspecció intel·lectual. Relativament fàcil, i provisorïa, és clar, l'exclusió de poetes i de poemes (vegi's la justil·lació de Castellet-Molas, pp. 7-9), l'exclusió o la subestimació d'un determinat tipus de poesia per raons i opcions declarades, comportarà, a més d'un delicat argument d'estructura (al·ludit en la Justificació, p. 8: «... el material que anaven escollint se'ls anava ordenat ell tot sol...»), un seguit sintàctic d'avisos i aclariments progressius que evidenciaran amb més o menys naturalitat i persistència la coherència intel·lectual i moral dels autors. I això sol bastava a establir amb eficàcia la dialèctica volguda. Ara, també el crític té els seus dimoniets, i les seves forquetes, aquells excessos verbals, volem dir, que demà serviran per fixar històricament l'estat anímic dels autors, llur consciència privada, i llur susceptibilitat intel·lectual —que també en tenen, encara que sigui a la bestreta— però que deslloriguen avui la «bona voluntat» dels decebuts i armen les dents de llet dels adventistes. Per una tan aparentment petita cosa, els uns i els altres s'hauran vist arrossegats a la polèmica, a cridar i a no pensar, o a pensar massa, a no fer res, en suma, i a confondre de fet les intencions.

Per

SEGIMON SERRALLONGA

(1) Sorprendrà potser algú que parlem del gènere literari a propòsit de Poesia Catalana del Segle XX. Potser algú altre ens creurà afanyosos de classificació retòrica. Però els autors no poden defugir la idea com de fet no refusen la forma. Més, de cap fons no transpuja un veritable estudi sociològic, exhaustiu i rigurós com escau a l'obra científica de base. Amb això apuntem no a un problema qualsevol sinó al radical problema que es planteja avui dia a la crítica.

(*) Col·lecció a l'abast, núm 3 - Edicions 62 - Barcelona.



Unitat de l'obra

Sortosament l'obra, a desgrat d'aquestes arbitrarietats de tacte, no pot sinó ésser globalment considerada. Es parlarà potser de sistematització, qualificant-la d'arbitrària o voluntària segons les filosofies que em sembla si de cas francament poc rigorosa (m'explicaré més avall. Sigui com sigui, en això rau justament el mèrit

major de l'obra. Era difícil d'ordenar segons uns criteris que són gairebé nous en la crítica catalana un material tan vast, i que semblava fins ara refusar-se des de tan endins a qualsevol interpretació «històrica». Hi haurà molt a dir, a aprofundir, i a canviar fins i tot. Si aquestes notes hi col·laboren d'una manera o altra, ja ens basta. Per això no insistirem en l'elogi.

Termes de definició

A la Catalunya Ideal no correspondrà mai una Catalunya «realista», puix que mai un equip de poetes no aconseguirà la perfecció en la representació de la realitat total. El que justifica més els escrúpols de Castellet-Molas en l'ús del qualificatiu és la complexitat del problema posat pel mateix tipus d'interpretació. A més, les discussions entorn del mot «realisme» pateixen del mateix destret atribuït per Kolakowski a les del mot «intel·lectualisme»; el fet d'haver estat tants anys immerses en la boira de l'adjectivització, la part més suggestiva i decebent del llenguatge, les ha abocades a un atzucac. Té raó Nabokov de dir que avui dia el mateix substantiu «realitat» és, a Occident almenys, un dels pocs que no té cap sentit si no se'l posa entre cometes. En un país on determinades filosofies es troben parcialment deslligades encara de la realitat experimental humana,

qualsevol mot adscrit a l'essencial del sistema sona a abstracció i a arbitrarietat, a teoria personal. Calia tenir-ho en compte, sobretot de *fet*, més encara que de paraula (vegi's més avall la qüestió de «ruptura»).

D'altres mots, tan importants com «històric» «ahistòric» «cultura» «literatura» «consciència» «responsabilitat» «representació», etc., mereixen un comentari que no tenim ni temps de fer ni la possibilitat de fer-ho sols. A Catalunya, la lluita per a la realització d'una llibertat d'instruments de cultura, menada per la burgesia, ha compromès «històricament» molta gent i molta cosa i ha caracteritzat prou profundament la nació per a no deixar-se aplicar de qualsevol manera segons quins patrons de fora; anava a dir, segons quins patrons imperialistes i a confrontar-los amb l'imperialisme orsià —però ja n'hi ha prou pel temps que ens resta.

Teoria i interpretació històrica

La terminologia mena als problemes de fons. ¿Teoria i esquematització o interpretació històrica existencial?

La descripció del món literari feta per Castellet-Molas pateix adesiara de febleses teòriques. La sistematització orientada des d'una miranda triada segons opcions personals, representatives d'un grup, tant se val, té per resultat immediat de prescindir en alguns dels punts més crítics, els de conjuntura, d'un fet: el de la consciència que cada poeta tingué del seu mester i de les seves possibilitats històriques; no es pot dir d'una part

que la subconsciència els treballés, a ells, omnímodament, o a tot estirar que pequessin d'hipocresia i voler fer creure de l'altra que el curs de la història *literària* a Catalunya és conegut amb lucidesa total pels autors d'aquesta obra i els «despertats», com si tots plegats no fossin a dins com els altres. Per què aquesta obsessió de mans netes? Més avall parlarem del concepte de «ruptura». De moment és útil, es una qüestió moral de tanta importància, de recordar Paul Nizan —i no sóc pas jo qui posa el dit a la llaga, sinó Sartre, l'home que té la franquesa d'assenyalar-se ell mateix al llarg de noranta pàgines.

Necessitat d'interpretació

La interpretació històrica pot ser tan arriscada i temerària com es vulgui, però era d'una necessitat urgent. El risc prové de la manca de materials, de la carrera científica, del mateix caos social del país; la temeritat, de les concomitàncies temperamentals, de l'educació rebuda, de la doctrina que es pretengui bastir personal-

ment. La necessitat, en canvi, neix de la maduresa de la nostra literatura, en tot cas de la nostra poesia, respecte al món, i de la situació peculiar que s'ha creat ella mateixa. Era doncs d'esperar que unes semblants dificultats empenyessin els autors a simplificacions injustes i a matisacions arbitràries.

Les divisions

Les intuïcions que fan albirar més o menys bé un horitzó, ben sovint tots quatre, i el seu moviment real o de miratge, difícilment arriben a resoldre soles els problemes d'espai i temps. Tampoc en això no hi ha una lògica universalment aplicada per Castellet-Molas. De primer pensavem en una mena de garaudisme, però les contradiccions menors, les més fàcils d'evitar, abun-

den; sembla molt que moltes de les divisions secundàries es recolzin en els continguts heterogenis (per dir-ho així) dels poemes i dels autors. Restablir la unitat amb pures excuses verbals no és gaire eficient. I podrà el lector, en aquests moments, sostreure's al desig de veure a caminar els autors més de dret, arriscar-se més? arriscar-ho tot? Tot això és molt perillós, com a dialèctica.

El camp antològic

Semblants postulats, en el que tenen de proteic,eixamplen indefinidament el camp antològic (o bé calia abolir el mot «antologia» i suplir-lo per «tria»). Fins en la poesia pura, qualsevol poema els serveix de model, i no pas el millor, com amb les degudes reserves pretenien els antologistes anteriors. També això sembla degut a l'arbitrarietat d'inspirar-se per damunt de

tot en la migrada poesia anomenada nova —en el *happy end*. La situació social determina, és cert, la *possibilitat* de la realització de certes valors estètiques però no les valors estètiques elles mateixes. Aquesta evidència és aplicada al cas d'una colla de poetes del 37, però de nou confusa en l'estudi de l'obra de Pere Quart i pràcticament negada en el darrer capítol.

C. Riba i la «ruptura»

Aquest haver volgut mesurar els valors històrico-literaris amb cànons que no han nascut ni han estat seriosament experimentats a Catalunya ha conduït els crítics a certes contradiccions, explícites les unes, implícites les altres. Per exemple, Foix «escapa a una classificació de tipus històric», però alhora «ha tingut sempre un poder especial de captació de la realitat immediata». El que resulta extraordinàriament contundent, però, és l'antinòmia estudi-antologia creada amb Carles Riba. També a nosaltres ens deixaria *somniosos* si no en veiéssim amb diafanitat l'origen: n'hi ha hagut prou d'un triat exemple de tres anys de versos per a trobar un pretext a la interpretació general —i per a soterrar, justamen aquí, els motius reals més evidents.

Un no es pot estar de pensar en la «ruptura» (entre cometes, també) del 1956 a l'Est i, per l'Occident, en el Garaudy que, ni retirat ni exclòs del partit, ha pogut fer sortir la crítica de les roderes dagmatistes i proclamar genials i exemplar Kafka, Picasso i Saint-John Perse. La puixança de Riba és la del geni, i calia tenir-ho en compte *d'aquesta manera*, i accentuar el caràcter negatiu de l'acció espriuana i satírica. No ho haurien estat aquests, amb d'altres, els que haurien deixat massa o del tot el camp lliure a les forces intel·lectualistes i emocionades. La naturalesa social no tolera el buit —però és que no el tolera de cap manera. No volem ni de lluny acusar d'hipocresia l'Espriu, ni a ningú en aquest país d'herois, però calia, si era necessari d'anar depressa a jutjar moralment els nostres escriptors, de fer-ho guardant les proporcions.

Però és que la literatura catalana no ha estat mai veritablement, si no és avui, amenaçada de mort per la conspiració d'intel·lectuals sentimentals, plagats de negativismes, la dels pàl·lids estetes que ho basen tot en l'orgull d'una moral grandiloqüent. La Catalunya Ideal, amb molt de ficció creada per un grup, fou imposada, sense èxit complet, és cert, a la realitat, però al costat de la Catalunya existencial que no aconseguí tampoc de realitzar-se més enllà del propi caos. Sembla que ens pertocava, després dels exilis (també jo en veig més d'un i de dos) de *treure'n* la lliçó: absorbir i desenrotllar el millor que hagués estat creat abans d'ara.

L'estudi de Castellet-Molas com a representació, *en la mida que ho és*, d'un grup poèticament soluble, faria témer que ell tot plegat no fos una mera especulació historiosòfica i no hi ajudés gens. Abocats com estem a uns fets creixents de complicació nacional, on els mateixos instruments de cultura trontollen per la base, és un error molt greu de fer uns esforços tan intel·ligents per tallar el jovent del mestratge ribenc. El que és jo, no dubto ni de Verdaguer en l'eficàcia històrica actual, i sí en canvi dels darrers imposats. Es a tothom si de cas, i no tan fàcilment i exclusiva als primers, que s'ha d'aplicar la dita de Jacobi: no és la història qui segueix la via del pensament, és el pensament qui procedeix de la història. Que Triadú inclogués Cots i Manent en la seva antologia era lògic i qualitativament just. Però negar tranquil·lament Riba en les darreres aigüetes de l'Ors per a constatar, amb exemples *provisionals* de tres anys, una ruptura, és obsessió de dogmatistes.

De fet, «Poesia Catalana del Segle XX» és molt més que representació volguda d'un grup —com l'antologia de Triadú era molt més que representació d'«Ariel». Car l'obra té uns valors absoluts, a més dels històrics previsibles, i si algun detractor arriba a tenir, li caldrà, a ell, tenir-la en compte d'un cap a l'altre i treure forces de les mateixes flaqueses denunciades. Ara, no creiem que aconseguixi honestament de fer-lo esclatar pr cap banda. Contradiccions menors, arbitrarietats, sobretot morals, imprecisions, teoremes racionalment indemostrables, l'error fins i tot en el cas de Carles Riba, no aconseguixen pas destruir les veritats fonamentals d'aquest «assaig d'interpretació històrica».

Diem, per acabar, que l'obra de Castellet-Molas exigeix d'haver-hi estat preparat i fins disposat d'una manera o altra; exigeix també més d'una lectura i la confrontació de lectures diferents; entorn d'ella, i en certs punts importants des del dins d'ella mateixa, exigeix d'ésser considerada en una perspectiva que no és exclusivament literària, ans també, si més no, cultural, perquè no és, encara que a vegades ho sembli, ni un manual ni un pamflet d'envergadura, sinó una obra important, per la intel·ligència, la sensibilitat i gairebé arreu per l'escriptura, de la literatura catalana moderna.

EL BALANÇ

de Manuel de Pedrolo^(*)

La inclinació de certs escriptors pel que se n'ha dit la «novel·la riu», no podia deixar de temptar Pedrolo —per altra banda tan susceptible a aquesta mena d'influències—; però quan es tracta d'un escriptor de la seva talla i amb tan especial idiosincràsia, ja se sap que no podrà conformar-se a posar en pràctica un mètode manllevat, com aquell que es posa una peça de «confecció». Dóna goig de veure com la seva personalitat va reestructurant aquest mètode i com —talment les figures més sobresortints de tota la literatura— hi dóna una fesomia que ningú no gosarà batejar amb derivatius d'altres autors, per importants que aquests siguin.

Dic tot això perquè m'ha semblat veure en la crítica que s'ha fet de la seva obra, una clara intenció de cercar padrins a tota la seva producció literària. És un mal que n'ha portat d'altres i, si molt convé prou intencionadament, un pretext de minimitzar aquest gran novel·lista, que la crítica en general (sempre hi ha excepcions) s'ha avesat a jutjar amb tants prejudicis. Sense haver de recórrer a obres inèdites que podrien fer arrufar el nas a més d'un, hi ha la publicació del seu «Diàlegs sobre un fugitiu» l'any 1953, molt abans de que Marguerite Duras publicués «Le Square», l'aparició de la qual va ésser rebuda com si fos el gran descobriment, sense voler veure que aquella tècnica feta exclusivament de diàlegs sense cap acotació, havia estat emprada abans per Pedrolo, sense que hi perdés en la comparança, car el nostre autor va usar-la en un grau molt més acurat.

Per
B. SELVA

(*) Manuel de Pedrolo
«Balanc fins a la matinada»
Biblioteca Selecta
Barcelona

.

Aquest «Balanç fins a la matinada» que vull comentar avui i que m'ha fet escriure aquest llarg preàmbul, és realment una novel·la riu, però al revés: si ho miréssim en el sentit literal del mot, fóra un riu que aniríem coneixent seguint-lo «contra corrent». Des d'aprop del seu final, anem fent aturades en diversos indrets on se'ns expliquen les peculiaritats de les seves aigües, que arriben brutes a la desembocadura sense que aparentment se'n conegui el motiu; però l'autor ens diu: «Atureu-vos aquí i veureu com en aquest rabeig perd una mica més la seva transparència que en anteriors etapes havia anat minvant per accidents a cop d'ull imperceptibles, però que hi són». (Bon un n'hi ha de Pedrolo per deixar que entre la sorra que es menysprea se n'hi vagi cap granet d'or!).

Fins aquí, ja fóra prou de veure-hi l'inescabotable mèrit de la troballa. Però no és pas aquest el principal valor del llibre que comento. Ho és molt més el veritable art que assoleix —resultat d'emprar un contra mètode i posar-hi al seu servei una tècnica, que és tant més eficaç com ho és la seva elegància en fer-nos-la passar desapercebuda. No cal que ens digui a cada moment que és un novel·lista. Li resulta més fàcil de ser-ho, simplement.

.

Com que no sóc pas un crític professional, no m'estaré de dir que al llegir-la tenia molt presents, potser massa, els parentius que amb abundor ens ha anat escudellant la crítica darrerament. I em resulta esbalaïdor que en un assaig que he fet sobre literatura vigatana, sense adonar-me'n, començo un paràgraf amb una cita de Pedrolo (precisament d'aquest «Balanç» i l'acabo amb una de Kafka, que se m'hi ha engalzat ben naturalment, almenys en aparença. Avui, al llegir-la, he experimentat una mena de'sgarripança. Una coïssor m'ha encès les galtes i he exclamat: «Ara pla! Només caldrà que vulgui eliminar de Pedrolo la influència kafkiana i resulti que sigui jo mateix qui la faci més palesa!». Però no: una cosa és la coincidència dels esperits selectes en un punt determinat, i una altra ho és els camins que han seguit per arribar-hi; uns anant per difícils corriols, atrefegats apartant-ne les ortigues, i altres anant camps a través, però disposant d'un poderós jeep.

.

El protagonista d'aquesta novel·la és un pobre home. Va bé que aquesta sigui la primera impressió que hom percep; així l'autor podrà descriure com és de fàcil esdevenir un pobre home. Les petites concessions,

aquelles que sembla que no comptin, van fent feix. En bona part de l'obra de Pedrolo (la teatral, tota en absolut) podem donar una diversa significació al capteniment de llurs personatges, i així el problema domèstic que «Balanç fins a la matinada» presenta, ha estat interpretat en diferents sentits, i força discussions s'han suscitat entre els artistes, que ho han pres com un retret per tants ideals dels que havien anat abdicant; i encara algú hi ha volgut veure, més que una pèrdua de personalitat, una pèrdua de ciutadania, àdhuc quan una paraula i altra volen dir el mateix.

.

Em diuen que aquesta novel·la ja fa molts anys que va ésser escrita i que romania, com gran part de l'obra de Pedrolo, arraconada en un calaix esperant un editor que la publicués. Pot molt ben ser, car un autor treballador incansable que ha produït molt i ha publicat bastant, amb els anys que ha esmerçat a aquest mester, és lògic que tingui molta obra inèdita. Segons de quin autor es tractés, fóra fàcil de situar cronològicament la seva producció, atenent-se a la tècnica o a la influència que aleshores el sotraguejà. En Pedrolo aquesta descripció és difícil, car la varietat de tècnica no ha estat mai condicionada a una moda o a una imposició d'ambient. Potser l'eliminació de cultismes és el que més fàcilment es fa perceptible, però que aquí tampoc ens servirà, car és ben probable que al decidir concórrer al Premi Sant Jordi (del que en fou guanyador), una revisió final li permetés de fer-ne la substitució per mots que ara no veiem en els seus llibres i que abans hi eren abundosos.

Els gemecs i jeremiades per una novel·lística catalana que algú havia afirmat inexistent, quedaran emmudits comptant amb autors com Pedrolo. Es prou coneguda la tasca que ja porta feta, però és un d'aquells autors als que encara se'l pot exigir.

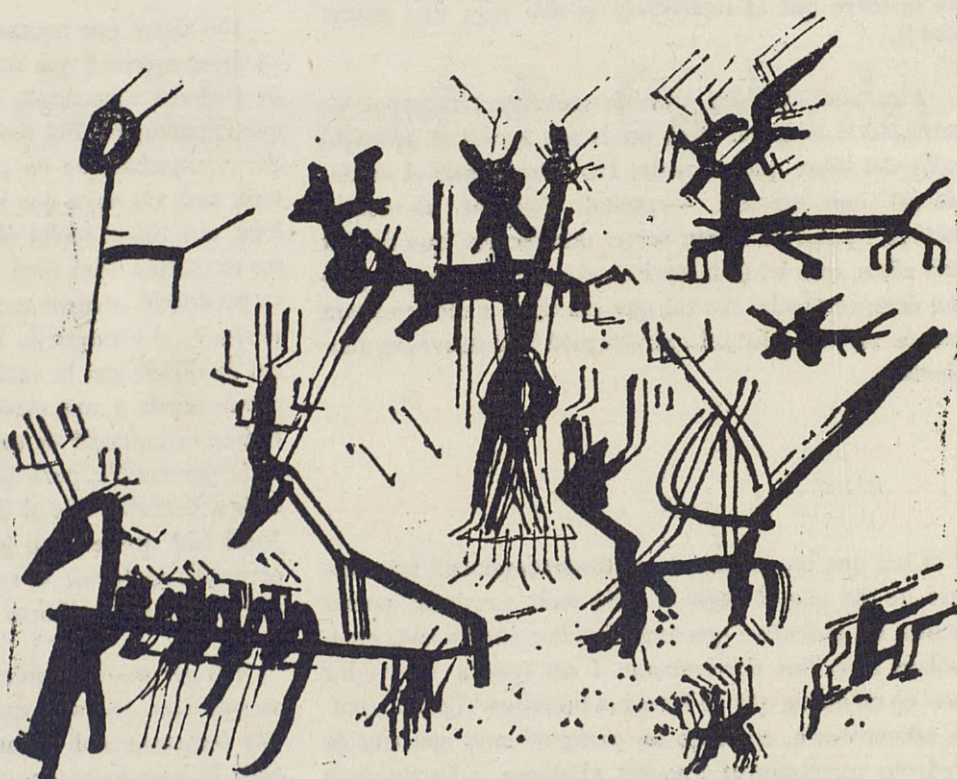
**CUCHILLERIA
PERFUMERIA**

BOFILL

**Afiladores y Vaciadores especialistas
PRESTIGIO GENTENARIO**

¿Una nueva figuración?

Por
JOSE CORREDOR MATHEOS



¿Es posible hablar de nueva figuración? Cuando se emplea esta frase, tan en boga, se suele entender que se trata de una figuración que viene a continuar, consecuentemente, las últimas manifestaciones abstractas. En suma: una figuración «distinta». Pero ¿en qué, esencial, puede ser distinta una figuración de la de épocas pasadas? Al fin y al cabo, si es tal figuración partirá, en mayor o menor grado, de la realidad exterior, visible; y, por lo tanto, sus figuras nos recordarán a las que vemos en la vida cotidiana. ¿En qué es, pues, distinta? Distinta, sí acaso, como la ha

sido cualquier arte figurativo con relación a los que le han precedido: como ha sido el gótico del románico, por ejemplo. Pero nuevo, queriéndose decir que es otra cosa, «otro arte» ¿qué puede significar?

Esta figuración de que se nos habla, o es figuración o no lo es; en el primer caso partirá de la realidad exterior, será figuración suya; si no comparte con las etapas anteriores del arte lo esencial figurativo de esa referencia objetiva, no se le puede llamar figuración. Seguirá siendo abstracción pura.

Como consecuencia cabrá pensar que la frase «nueva figuración» ha sido acuñada por quienes no creen en la figuración, los cuales unas veces tratan de engañarse, creyendo haber encontrado la salida del arte abstracto, y otras, se engañan también, para no tener que enfrentar el problema cara a cara. En el supuesto de que pueda hablarse con rigor de una vuelta a la figuración, como si hubiera sido preciso haberla abandonado, no habrá que llamarla nueva, porque será una redundancia: cada paso del hombre, tanto en el arte como en cualquier otro campo, es nuevo. Pue-

de dar el hombre pasos en falso, pero no repetir los que ya dio. Mejor será decir figuración a secas.

He oído decir —con cierta razón— a algunos pintores que los críticos están hablando de esta supuesta nueva figuración antes de que los propios artistas hayan llegado a crearla. Lo que ocurre, a mi entender, es que no era absolutamente preciso haber abandonado esa presencia de lo exterior, de lo figurado, en la obra de arte. Que en ningún momento han dejado de existir razones profundas para el arte figurativo; y que el abstracto ha sido y sigue siendo el resultado de una época de crisis. Eugenio d'Ors creía que el arte de hoy es como una preparación, muy interesante, pero acaso sin suficientes valores sustantivos, de una época de madurez que está por llegar, un nuevo Renacimiento. Esta decadencia del arte de nuestra época no se debe, claro está, a la sola voluntad de los artistas, ni siquiera puede ser esto lo fundamental, ya que gravitan sobre ellos demasiadas cosas para hacerles los principales responsables.

A pesar de ello, la voluntad de artista es importante en la creación. No se puede esperar, como creen muchos, que la obra se haga sola: no hay que forzar, esto es lo que me sale, dicen. La obra artística surge, al mismo tiempo, por un acto volitivo y por algo ajeno a esta voluntad. Todo creador sabe que, al mismo tiempo que un placer y una necesidad, se ha de vencer una resistencia. Este obstáculo lo encuentra el artista en su interior: es esa inercia de todas las cosas, que se resisten a dejar de seguir como están.

En la creación de la obra de arte esta dificultad toma cuerpo en la lucha que le plantea la representación, figuración o como queramos llamarla, de las cosas exteriores. En las cosas rebeldes y propicias a un tiempo, se objetivizan estos

problemas interiores del artista en lucha consigo mismo. El mundo es algo muy unido al hombre; no podemos separar una cosa de otra sin que suponga una mutilación, o, mejor, sin engañarnos al creer que la separación llega a realizarse.

Una figuración —cualquiera que sea— no puede prescindir de lo único que es figurado, que es el mundo exterior al hombre. Hasta el mismo Dios —y no sólo en la doctrina católica— se ha encarnado, para que los hombres puedan sentirlo cerca: un Dios abstracto sería absolutamente extraño a los hombres. Y tomar y dar cuerpo es algo también propio del arte. No es preciso que sea precisamente la figura humana, como parece que crean los pioneros de la nueva fi-



guración: cualquier cosa es ya humana, por el hecho de conocerla, y crearla, el hombre, por el hecho de que el hombre la vea como cree verla.

Actualmente, aparte los que han hecho siempre figuración hay algunos artistas que, más o menos tímidamente, tratan de hallar una salida figurativa al arte. Se intenta, por parte de algunos, crear unas figuras humanas deformes —se trata, intencionadamente, de crear monstruos—; pero este expresionismo, de ser consecuentes, les llevaría de nuevo a la absoluta abstracción. Otros dicen que nunca han hecho abstracción, sino que su pintura es concreta: únicamente que sus formas no tienen relación con las del mundo visible. Se hace

también figuración, en ocasiones, sin quererlo, por casualidad. Una semejanza así no puede tener valor; y de estas obras podría decirse aquello de que cualquier parecido con personas y hechos reales es pura coincidencia. El azar, en este caso, como en aquellos otros, tan frecuentes, que se dan en el arte de hoy, de abandonarse a él, no puede sostener, por sí solo, una obra. El arte no puede dejarse en manos del azar por la sencilla razón de que el azar, por sí solo, no es creador; así como la sola voluntad, sin el concurso del azar, tampoco lo es.

De los grupos que buscan una salida, sin abandonar la abstracción uno de los más interesantes, sino el que más, es el Ciclo de Arte de Hoy. De sus miembros hay uno —Emilia Xargay— que nunca ha dejado de ser figurativo: es un caso aparte. Los demás sí lo han sido, y casi todos siguen siéndolo; Maas y Mensa han comenzado últimamente a hacer un expresionismo que, a mi parecer, no es realmente camino, aunque en sus últimas obras inician tímidamente aún, una figuración a secas. Los demás miembros del grupo siguen en líneas abstractas: Francisco Valbuena y Amelia Riera, en una pintura de materia de tendencia espacialista; Lucía y Bosch —especialmente este último—, en la búsqueda de nuevas formas; el escultor Owe Pellsjo, abstracto en su concreción; Teo Asensio, con una pintura de acción, de gran fuerza y originalidad, capaz de hacernos olvidar a veces las limitaciones de la pintura abstracta. Otelo Ameca, con una exposición evanescente de ricas sugerencias cromáticas. Andar, librándose de lo caduco del arte de las últimas décadas, es lo que están intentando los miembros del Ciclo de Arte de Hoy. Aparte las individualidades que, sin duda, han de quedar de este grupo, el esfuerzo colectivo que supone lo que han hecho hasta ahora, merece algo más que el aplauso.

MUSICA CONTEMPORANIA

FESTIVAL A DONAUESCHINGEN

Per
JEAN CREUSOT

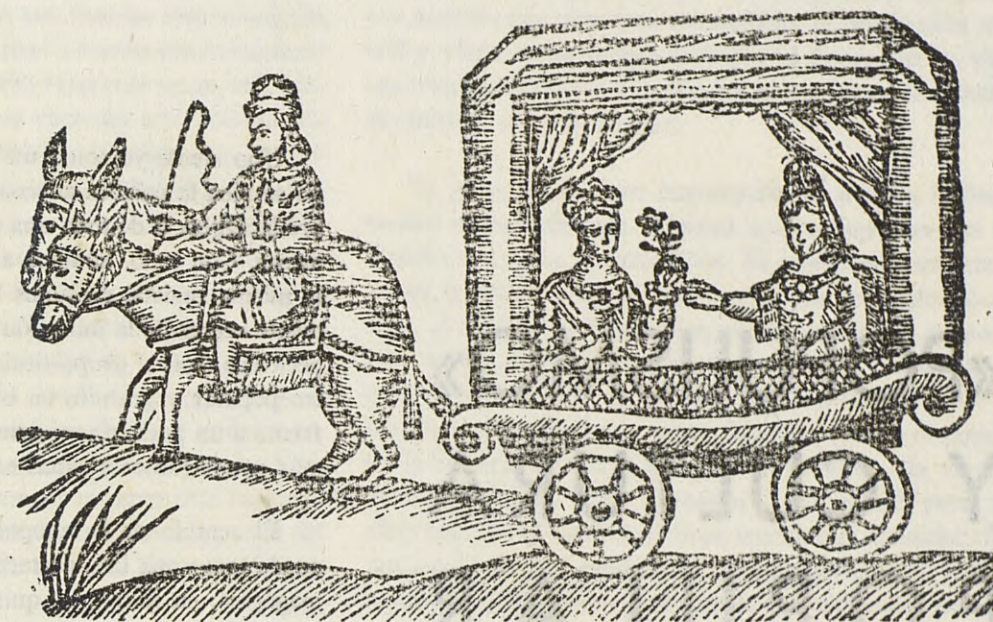
A darreries d'Octubre, la plàcida petita ciutat situada al naixement del Danubi, sol acollir un nombrós públic vingut per assistir a les últimes ardideses sonores concebudes pels esperits més avançats. L'Orquestra del SUDWESTFUNK de Baden-Baden té encomanada la missió de presentar aquesta demostració davant un parterre on hi ha, colze a colze, al costat d'il·lustres invitats del Príncep de Furstenberg (enguany s'hi remarcava la presència de l'ex-reina Maria-José, d'Itàlia), músics i crítics, amateurs curiosos i estudiants barbuts.

Aquesta vegada no obstant, la dolçor assolellada d'un esplèndid cap de setmana autumnal no arriba a dissipar la tristesa que s'endevina als cors dels habituals del festival; cadascú evoca el record del prestigiós director d'orquestra que fou Hans Rosbaud, desaparegut el desembre passat, algunes setmanes després d'haver menat aquí mateix el seu darrer combat per a defensar la causa a la qual havia consagrat la seva vida. En 12 anys, no menys de 70 partitures creà a Donaueschingen, de les quals moltes signades per Messiaen o Stockhausen, que per cert van imposar-se totseguit com a obres mestres.

Pel que fa a obres mestres, no sembla pas que l'últim festival ens n'hagi revelat d'autèntiques. Altrement hom no pot pas exigir-n'hi; llur finalitat és de donar una llambregada a les creacions més recents, i el seu mèrit és el de dedicar la màxima cura a les seves difícilíssimes execucions.



(T rad. Monty J. de Rectoret).



El programa del primer concert, dirigit per Ernest Bour que va succeir Rosbaud al faristol de l'orquestra del Sudwestfunk, figuraven els noms de Cristóbal Halffter (Espanya), Niccolò Castiglioni (Itàlia), Kazimierz Sierocki (Polònia), Boris Blacher i Werner Heider (Alemanya). Tan paradoxal com pugui semblar, aquesta música nascuda als quatre racons d'Europa s'assembla estranyament. Hom es diria enfront de materials de recerca d'organització, de sílex que s'apleguin i en constant fregadís van per assolir una impossible espurna.

Més interessant el concert de l'endemà dirigit per Pierre Boulez: Al costat d'un concert per oboe, de Jacques Wildberger, de Basilea, i de les diafonies de Gilbert Amy, dues partitures que retenien l'atenció: «Equivalències», d'un altre francès Jean Claude Eloy, alumne de Boulez, del qual tenim el dret d'esperar-ne grans coses quan sàpiga deslligar-se de les influències imputables a la seva joventut, i «Punkte», de Stockhausen. Sempre a la recerca de fórmules noves, Stockhausen

realitza aquest cop una mena de composició al revés. En lloc d'entrellucar un espai buit que els sons han de curullar, imagina una trama sonora contínua a l'interior de la qual, en certa manera, hi ha forats. Podríem dir-ne una partitura «escumadora». La cosa pot semblar estrambòtica, però s'ha de confessar que no hi ha cap extravagància en concebre una partitura en negatiu; el resultat és aquí per a testimoniar-ho, sense aconseguir el nivell de «Gruppen» o de «Carre», «Punkte» constitueix un nou malló en la producció de Stockhausen.

Si el festival d'enguany no ha estat el teatre de consecucions particularment brillants, no ens n'hem pas d'inquietar. L'evolució és la condició de l'art; la qual es forma per períodes d'ardidesa, de construcció, de tentatives de peoners, potser amb algunes reculades i represes. Error de l'un? Exit de l'altre? «El gest esguerrat serveix el gest que reïx, ha dit Saint Exupéry, i el gest que ha reeixit ensenya el resultat que perseguien junts a aquell que ha fallat el seu».

Para una teoría de "LA PAPIRONDA"

«POPULISMO» Y CULTURA POPULAR

Por
ANGEL CARMONA

Uno siente ya como un cierto reparo o vergüenza, no sé bien la palabra adecuada, en disertar de nuevo sobre la urgencia de toda una proyección cultural hacia las masas. Con todo, aunque, a través de las páginas de esta misma revista, creíamos haber hablado ya suficientemente acerca de la intención y significado de nuestra experiencia, con el grupo titulado «La Pipironda», de teatro popular y gratuito en barriadas y suburbios, hoy, frente a un posible prejuicio «culturalista», no estará de más que hagamos algunas aclaraciones.

El sentido de lo «popular», hemos de reconocerlo, puede tener una interpretación dogmática, grosera y demagógica, en la que no quisiéramos incurrir de ningún modo. Tal interpretación, ofensiva en grado sumo para el pueblo verdadero, considera como rasgos definitorios de lo popular la delincuencia común, la oligofrenia, el horror al trabajo, la palabra soez y la falta de higiene. Más o menos, abundaba en esta opinión el dirigente anarquista ruso Mikhail Bakunin cuando exaltaba al bandido como representante más noble y dinámico de las clases. Estas son las palabras textuales de Bakunin:

«En Rusia el bandido es el único revolucionario verdadero, revolucionario sin frases, sin retórica libresca, revolucionario intransigente, indomable, incansable, revolucionario popular y no de casta...». Bakunin confundía, erróneamente, al pueblo con los «bajos fondos», es decir, aquellas capas que un pensador avanzado, disconforme con el agitador ruso, llamó «el proletariado andrajoso», compuestas por elementos desarraigados, índice de la descomposición moral y la falta de entrañas de una sociedad basada en la explotación. Son ejemplares típicos del «proletariado andrajoso» o «infraproletariado» los mendigos, los atracadores, las prostitutas y otros seres infelices incluidos en la Ley de Vagos y Maleantes. El interés preferente hacia estos elementos constituye una tentación muy fuerte para escritores y artistas. ¡Ah, manes del pintoresquismo! En este punto, conviene señalar una curiosa paradoja: en la exaltación literaria del «infraproletariado» hay, las más de las veces, un fondo

indudable de aristocratismo: el amor a lo extraordinario, tanto da que este aparezca bajo la estampa gallarda del héroe como a través de la horrible catadura del tonto del pueblo. Infraproletariado son los ologrofénicos y aberrantes que pueblan las novelas de Faulkner (¡cuánto cabría decir a este respecto sobre la novelística indígena, a partir de Cela!), así como también al infraproletariado pertenece el «bandido generoso» que de modo notable contribuyó a despertar el interés de las musas románticas por una España de pandereta. En tanto se bautice con el nombre de «populismo» a tendencias semejantes, «La Pipironda» publica su voluntad de mantenerse, en lo posible, libre de tan funesta contaminación. El populismo emparentado, más o menos conscientemente, con la postura de Bakunin, responde en su raíz última, según dicho queda, a una vocación aristocrática. En la Rusia de los Zares, se llamaban precisamente «populistas» determinados sectores de la oposición, en cierto modo influídos por el pensamiento de Bakunin, que resultaron «distinguidos» y «minoritarios» a la hora de la verdad, confiando sólo en el trabajo de quienes llamaban «hombres de espíritu crítico», con desprecio notorio hacia la fuerza y el poder creador de las masas auténticamente populares. I es ahí donde «La Pipironda» no puede transigir: «La Pipironda» afirma el poder creador de las masas, según el criterio de una democracia bien entendida; ése, al menos, es nuestro bien intencionado propósito. El lector habrá comprobado, por lo demás, que no compartimos las ideas de Bakunin.

No hemos de insistir, por otra parte, en que, a nuestro juicio, la libertad artística es sagrada. Consideramos, en consecuencia, que artistas y escritores tienen pleno derecho a escoger sus argumentos y sus personajes se-

gún los dictados de su libérrima voluntad: Tanto desde un punto de vista estético como de utilidad social, todos los ambientes y todas las clases sociales son susceptibles, en el terreno de la creación artística, de inspirar grandes y geniales obras. Con lo dicho en anteriores párrafos pretendemos sólo dejar bien sentado el preferente interés (que no implica, en modo alguno, amor exclusivo) sentido por «La Pipironda» hacia las masas populares, entendiendo el concepto en términos de la siguiente definición académica:

Las masas populares son, ante todo, las clases y capas sociales que ponen en movimiento la producción social y viven de su propio trabajo; es decir, son las clases trabajadoras, que forman, en su conjunto, la inmensa mayoría de la sociedad».

Es, pues, un capítulo insoslayable de nuestra higiene mental el huir de toda veleidad «pintoresquista», en el sentido que antes apuntábamos. El pueblo que especialmente nosotros amamos no se compone de vagabundos, sino, al contrario, de aquellos que no pueden ni quieren marcharse: hombres «vulgares», en suma, trabajadores que soportan el peso de la historia sobre sus espaldas. Y creemos, además, que a estos hombres les corresponde en la historia un papel histórico de creación, de verdadera vanguardia. Ellos necesitan al intelectual, pero de ellos también el intelectual tiene mucho que aprender. Estos son la fe y el espíritu en que deseamos vivir y trabajar. Ya hablaremos otro día de los problemas prácticos y técnicos que tal actitud comporta. Entre tanto, no olvidemos la exigencia que al orgulloso y magnífico «Comte Arnau» maragalliano dirigió la todavía más magnífica voz proletaria de sus mozos:

«També ens has de dú a nosaltres:
Senyó i mossos, tot és u.
Tant són mossos com són filles,
com aimada, com muller:
o ens trauràs de la tenebra
o ens hi restaràs també».

Casa Penadés

NEUMATICOS



C. Manlleu, 28
Tel. 289 13 02

VICH

El Grup de Teatre «Gil

El grup teatral Gil Vicente fa poc més de tres anys que existeix. Va produir-se de la identitat de parers sobre la situació del nostre teatre en unes quantes persones de procedència universitària; posteriorment el grup s'augmentà i avui el compon una vintena de membres.

En dues paraules podem dir el que creiem sobre el teatre:

Per una sèrie de circumstàncies històrico-socials de tots conegudes, la cultura en general, i en particular el teatre, és en mans de burgesia, com a creadora d'un determinat tipus d'obres i com a consumidora de les mateixes.

Aquestes solen ser, per a generalitzar, desarrelades de la vida, emmascaradores de la realitat i, endemés, d'una pobresa formal extraordinària. (No parlo pas de les excepcions valuoses, sinó del conjunt del nostre teatre).

Això en el referent a l'obra en si mateixa.

Respecte a la realització i al «negoci teatral», podem dir:

La carència de veritables escoles dramàtiques (amb la qualitat i la quantitat degudes). L'esforç al qual estan sotmesos els actors (dues representacions diàries) i l'explotació que pesa sobre d'ells (poca remuneració econòmica), fa que el nivell mig de les representacions sigui molt baix en el que fa als actors. En això hi col·labora la poca importància que fins avui s'ha donat al director, i la consideració del decorat com una cosa existent per a sí mateixa, i sobrevalorada, així com el divisme.

Si afegim la tasca normalment desorientadora de la crítica, tindrem un resultat pobríssim: el que tots coneixem.

Cal finalment emmarcar tot això en la concepció del teatre com un negoci pel qual s'explota i com un espectacle amb molt poca relació amb l'art pel qual el munta.

Com a conseqüència d'aquestes i altres consideracions, ens vàrem decidir a formar el «Gil Vicente».

Què pretenem? Portar el teatre a la gent que normalment no en veu, amb una temàtica que els parli dels seus problemes i una tècnica industriable del contingut, en el que tots els elements estructurals (actor, decorats, vestuari, música, etc.) facin l'obra el més entenedora possible.

Quin és aquest públic? No cal fer estadístiques per estar convençuts que els qui veuen teatre són una minoria molt acusada, socialment composta de manera fonamental per la burgesia. Com a conseqüència la nostra tasca estarà encaminada a portar el teatre a la majoria, que (també és indubtable) està formada per les classes treballadores i el poble mig. D'altra banda també ens interessa com a públic l'universitari, posat que és segurament d'aquest estament d'on pot sorgir en aquests moments una possible renovació del teatre. Creiem que confrontant la nostra activitat amb el poble i els universitaris podrem alhora aprendre nosaltres a servir-los-hi allò que els interessa, com els interessa.

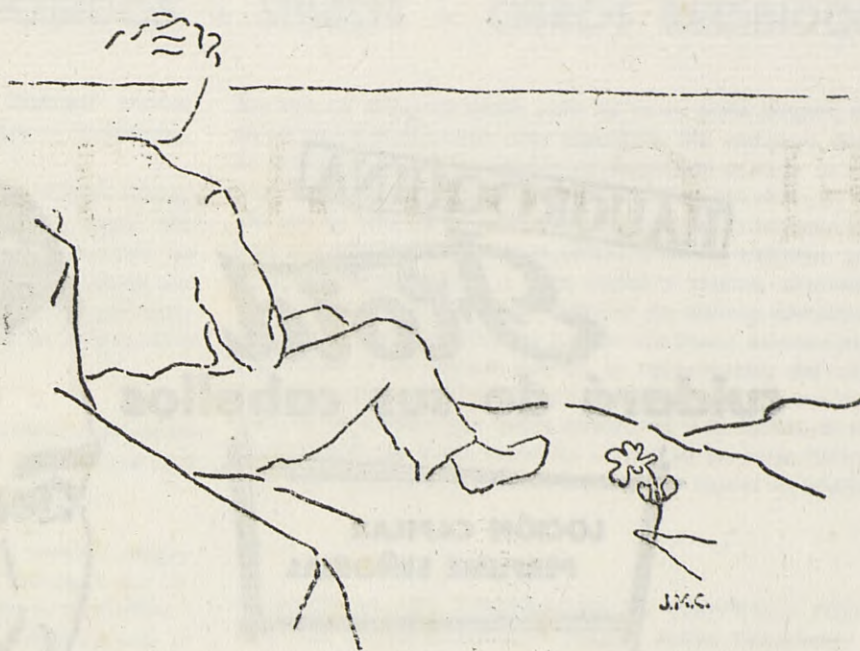
La temàtica? Seran els problemes que té plantejats el públic a qui l'oferim, exposats a ser possible en les seves arrels més pregoneres i directrius. D'altra banda això és el que han fet els clàssics de totes les èpoques, i en la majoria d'elles davant d'aquest públic majoritari. Per això els clàssics seran una de les nostres fonts. Del teatre contemporani extreurem aquelles obres que plantegin els problemes de la situació del poble.

La tècnica per a nosaltres no és una cosa deslligada de la temàtica, sinó fosa amb ella. La manera de dir les coses fa variar les coses en elles mateixes. Així hem escollit una tècnica que les presenti com fets sobre els que cal pensar, com a fets succeïts en un moment donat que els homes poden fer variar. Presentem els homes no com inamovibles, sinó en procés de transformació. Presentem la realitat com un fer-se. Per tant la tècnica serà narrativa (èpica).

Quant als elements de la representació: considerem que estan al servei del text, o més ben dit, que el text i la tècnica no poden entendre's sinó formant un conjunt amb qui diu el text i expressa les situacions (l'actor), amb el que suggereix el lloc i l'època (vestuari i decoració). Música, fotos fixes, cartells al·lusius a l'obra en escena i d'altres elements que poden ajudar a construir un tot que, com a espectacle artístic que és, diverteixi. Divertir per a nosaltres vol dir allò de «deleitar aprofitando» de Tirso de Molina: un ensenyament que faci, tot rebent-lo, l'home més home, que doni aliment alhora a la seva sensibilitat estètica i a la seva capacitat raonadora; tot plegat per a moure'l a l'acció. En aquest paràgraf podríem alludir la tècnica de l'actor: treball en equip, absència de divisme, com a pre-

Vicente»

Per
F. ESPINET



mises; comprensió de l'obra i del personatge, per a després poder «explicar-ho» a l'espectador; que l'home actor sigui un crític de l'home personatge. El director és un altre element de la representació: la seva funció ha de consistir en, estudiat per tot l'equip que compon la «companyia» (apuntador i tramoistes incloïts, si n'hi haguessin); què és, com cal representar i què vol dir l'obra, i decidits fins el darrer detall tots els aspectes de la representació; encarregar-se que es porti a terme i que al llarg dels assaigs sigui contrastada i modificada la concepció general de l'obra, de la manera més convenient per a que arribi al públic. Els nostres assaigs, a més a més dels clàssics, són els necessaris per a poder comunicar al públic tot el que hem dit: explicació del text en tercera persona i en temps passat, creació de noves escenes no existents en l'obra, improvisació, intercanvi de personatges, etc.

Un altre aspecte important del nostre grup és el seu bilingüisme: posat que al públic de vegades li costaria comprendre el contingut de l'obra si fós en català. Hem fet moltes de les nostres representacions en castellà. Malgrat tot hem actuat en català davant de públic de parla originàriament castellana, precisament per tal d'acostumar-lo a la llengua del poble en el que s'han integrat.

Com se subvenciona el grup? Amb una quota mensual dels seus mateixos components, car les nostres representacions són de franc.

On fem teatre? A tota mena de locals: bars, teatres de barriada, a l'aire lliure, en una habitació, si cal. En aules universitàries, etc. Hem visitat les següents localitats: Barcelona, Badalona, Terrassa, Mataró i Sabadell.

Tres tipus de centres hem freqüentat: de les 28 ac-

tuacions que hem fet, sis, han estat en centres d'estudiants; onze, en centres culturals de públic divers; i onze, també en centres obrers.

Les obres representades han estat:

En català: «L'excepció i la Regla» de B. Brecht (8 vegades. «Antologia poètica» del mateix autor (3 vegades). «Un informe» adaptació d'un conte d'A. Txéjov (1 vegada).

En castellà: «La excepción i la Regla» (2 vegades). Un informe (1 vegada. «El camaleón» adaptació d'un conte d'A. Txéjov (1 veg.). «El Retablo de las Maravillas», de Cervantes (5 vegades). «Historias de funcionarios», adaptació de 3 contes d'A. Txéjov (12 vegades).

Sobre les adaptacions podriem en parlar un xic. Potser caldrà exemplificar. «Historias de funcionarios», són tres contes («El camaleón», «Un informe», «El triunfo del vencedor») adaptades a l'escena i lligats pel nexe de l'actuació d'uns pallassos que presenten cadascun d'ells amb un breu «gag» (on la pantomina juga el primer paper) que, fent una generalització de la situació que en «la història» següent apareixerà concretada, predisposa l'espectador a comprendre-la en els seus trets típics. D'altra banda un cuplet cantat pels clowns actua com a moralitat. Els tres contes estan esglaonats «in crescendo» com a situacions més punyents. Finalment a la darrera de les «històries» se li dona un doble final, contraposat, per tal que «el público se quede con el que mejor le parezca». L'obra es conclou amb un cor de tots els actors. L'adaptació és del mateix grup *Gil Vicente*. Creiem que el mètode de l'adaptació pot fer possible l'adequació a la nostra situació, adés dels temes clàssics, adés de la tècnica «èpica».

HAUGROQUINA

Floid

cuidará de sus cabellos

**LOCIÓN CAPILAR
PERFUME SEÑORIAL**

Sabe Vd. que un peinado perfecto se obtiene solamente si su cabello está sano?

Sabe Vd. también que para poseer el cabello sano es necesario que la cabeza esté exenta de impurezas y de caspa?

Cuide, pues, su cabello en seguida. Cómo? Empleando regularmente la HAUGROQUINA* FLOID, el más moderno y el más "verdadero" de todos los tónicos para el cabello.

DEJE VD. QUE LA HAUGROQUINA FLOID LE quite LA CASPA ANTES QUE LA CASPA LE quite EL CABELLO.

*Contiene HAUGROL vitaminado, medicamento dermatológico registrado con el n.º 18481 en la Dirección Gral. de Sanidad española, activante de la regeneración y crecimiento del cabello.

Puede Vd. escoger entre cinco tamaños de frascos diferentes



En España: HAUGRON CIENTIFICAL, S. A. - Barcelona

LIBROS - LIBROS RECIBIDOS - LIBROS - LIBROS RECIBIDOS

LA LLUNA I EL «CALA LLAMP».— Baltasar Porcel. Col·lecció Quatre Ratlles.— Albertí, editor.— Barcelona.

Els que segueixen de prop el moviment literari català, van poder adonar-se, amb les seves primeres obres, que Baltasar Porcel era un escriptor destinat a situar-se en un lloc destacadíssim de la nostra literatura. Aquesta novel·la no fa res més que confirmar la primera impressió: no hi ha dubte que Porcel és ja avui dia un dels nostres escriptors més importants.

Es aquesta una narració de tall fortament realista en la qual l'autor fa desfilar una colla de personatges que componen la tripulació del «Cala Llamp».

Aquests personatges estan tractats de manera magistral. Són persones de carn i ossos, amb les quals ens toquem cada dia, que l'escriptor ha dotat de la mentalitat i fins i tot del llenguatge que són propis a cada un dels tipus descrits.

Gran virtut de Porcel és la màgica força que posseeix per a crear un clima determinat, en aquest cas, l'ambient mariner, servit amb tal coneixement de causa que ens l'imaginem sortit de la ploma d'un tripulant més del «Cala Llamp».

Un llenguatge ric i precís acaba de donar l'aire de completa autenticitat a aquesta novel·la, una de les millors publicades en els darrers anys, amb la qual Santiago Albertí encapçala una nova col·lecció.

Doris Lessing.— «LA COSTUMBRE DE AMAR».— Biblioteca Formentor.— Seix Barral Barcelona.

Es una interesante selecció de relats, tanto por los temas tratados como por la forma, que en algunos es como un comprimido de novela y en otros un cuento alargado. La autora, que nació en Persia y a los 5 años pasó a residir en Rodesia hasta que cumplió los 30, vive actualmente en Londres y el clima de la isla sin duda ha suavizado poco la aspereza que trajo de los anteriores países donde residió, pues en algunos de los relatos del presente libro es extramadamente hiriente y aun en aquellos donde brilla el humor británico, asoma siempre un punzón que no es precisamente la ironía, sino el más descarnado sarcasmo.

Se inicia el volumen con «La costumbre de amar», que la autora ha adoptado como título general. Está muy bien tratado y las reacciones de George, hechas de una extraña mezcla del hombre artista, bohemio, sentimental, comprensivo y con suficiente fuerza de voluntad para reprimir algún asomo de celos, pero incapaz de renunciar a su costumbre de amar. El ambiente teatral londinense, en su aspecto más íntimo, y los tipos que en él pululan están muy bien dibujados. La autora hace gala de una sensibilidad muy refinada en relatos que tienen por protagonista a la mujer-íntima, como en «Las palabras que él dijo», o la mujer-hembra, como en «Lucy Grañe», cuyo desenlace deja abierta la puerta a mil sugerencias, relacionadas to-

das con un deseo de amor, pero no en su cariz trágico, sino en una participación muy deportiva. Sin embargo, donde creemos que Doris Lessing se desprende de todo su ropaje y nos muestra su verdadero afán de testimonio, es en «El ojo de Dios en el paraíso», visión de una Alemania actual que espeluzna, pues conocemos a unos personajes que siguen rindiendo culto a unos ídolos y sienten añoranza por unos tiempos que tanto esfuerzo ha costado desterrar. En este relato, la autora ha jugado con mano maestra una carta que es su triunfo mayor: la reproducción del «ojo de Dios», que se llevan a Inglaterra, es un copia sin matices de un cuadro que antes admiraron y la dureza de los contornos de la tosca copia les ofrece en su justa valoración todo cuanto de repulsivo ha logrado captar el artista.

Roger Ikor.— «EL SEMBRADOR DE VIENTO».— Colección «La Botella Errante».— Plaza - Janés, Barcelona.

Una novela apasionante que, pese a las ramificaciones que Ikor gusta describir, no son en detrimento de su estructura, ya que más que interpolaciones, son elementos necesarios a una mayor trabazón; y habrá de perdonarnos el uso de términos tan específicamente adscritos al ramo de la edificación, téngase en cuenta que el protagonista es un arquitecto y que en la designación y ulterior comportamiento del personaje, vemos una clara intención del autor.

El imprescindible equilibrio que toda construcción requiere, y cuyo logro no se alcanza fácilmente, es el problema que esta novela plantea. Las fuerzas que ha de vencer son innumerables, pues bajo la capa de un tranquilo bienestar, el joven arquitecto vislumbra los inevitables resultados de un edificio construido sin sólidos cimientos. No se reconstruye un país con sólo rehacer sus ciudades abandonadas o arrasadas: el progreso humano requiere una más eficaz entrega, y éste se logrará en la medida que la rectitud y la razón sean usadas de acuerdo con la función esencial que deben cumplir.

Pierre Clare, que es el arquitecto «sembrador de vientos», se ve desposeído de la admiración que por él sentía el joven Ludovic Fenns, quien logrará imponer la verdadera razón en un futuro que le pertenece. El espejismo que durante meses le tuvo hipnotizado, hasta el extremo de creer ciegamente en Clare, o usando palabras del autor, cuando a Fenns le faltaba muy poco «para dar el salto que separa la confianza de la fe», se vino abajo estrepitosamente y entonces aparecen los turbios manejos políticos, las reticencias y suspicacias y, en fin, el final trágico que ineluctablemente debe tener el sembrador de vientos, actualizando la clásica tragedia.

Están muy bien observados los soliloquios del joven arquitecto, soñador y humano; el valor simbólico del poblado naciente, con su hoguera central lanzando dardos a la oscuridad; y el infalible cálculo del viejo arquitecto, desconfiado de las veleidades del azar, pero, por lo mismo, deshumanizado y con un endiosamiento tanto más peligroso cuanto que entre los materiales que maneja el principal aglomerante es la ilusión de los que piensa perder.



MOSAICOS ROURA, S. A.

VICH

Verdaguer, 26

Tel. 289 26 94



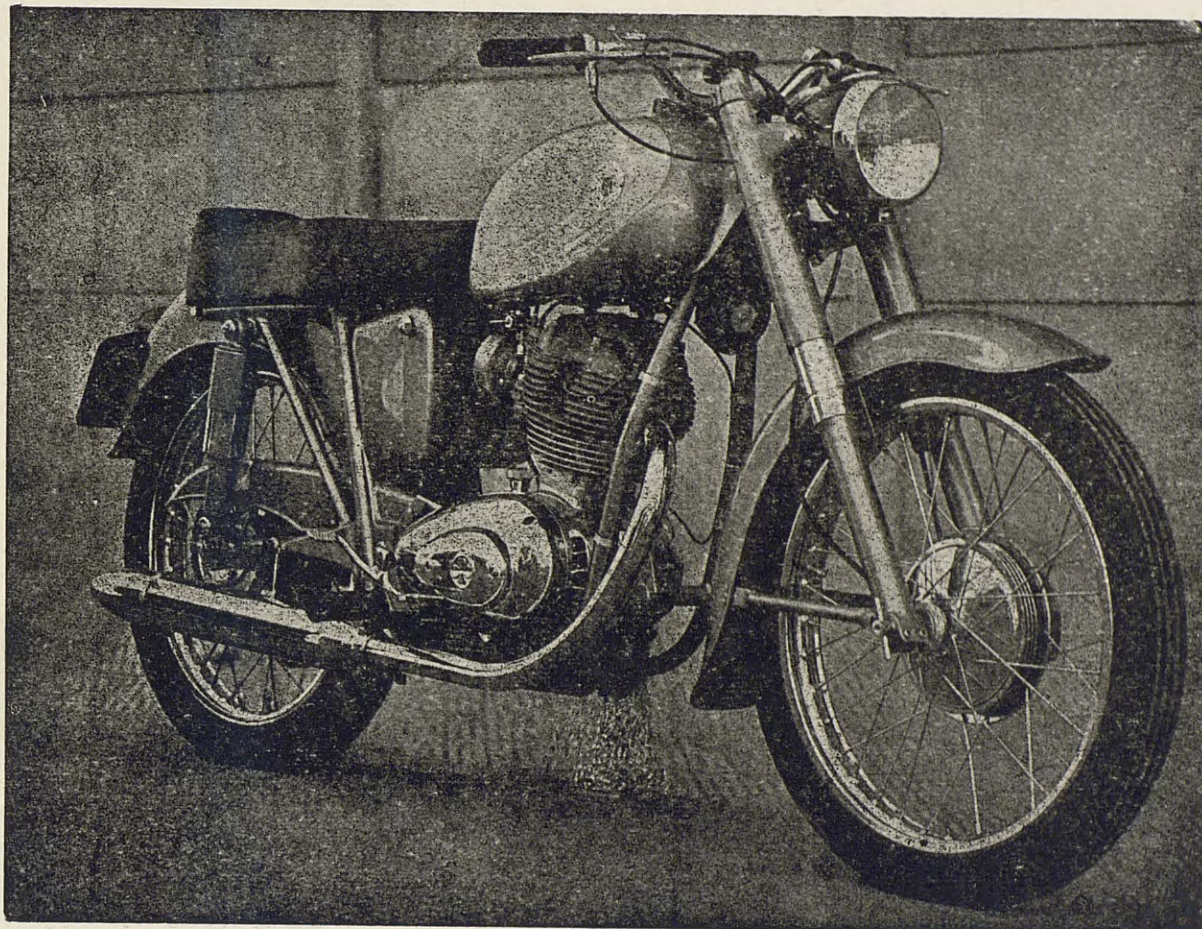
GRANOLLERS - MOLLET - OLOT - SEO DE URGEL

Motos

SOLDEVILA

Paseo José Antonio, 48
Teléfono 289 12 61

VICH



Nuevo Modelo **OSSA** 160 c.c.
4 VELOCIDADES

en sus cuatro modelos

Moto pedal	50 cc. D.
	125 cc. C.
	160 cc. —
	175 cc. G. T.

● Velocidad

● Potencia

● Comodidad

reser/
H



Chocolates
Arumi
Vich