



CARLOS A. AREAN

MOLINA CIGES

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



José María Molina Ciges es uno de los creadores de un neosurrealismo español que se ciñe más que el de los años veinte a la verosimilitud aparente de sus asociaciones de imágenes, pero que no por ello resulta menos eficaz en su capacidad radiográfica. Para muchos de estos nuevos surrealistas, la pintura sigue siendo, igual que acacía en los días de la invención oficial de la tendencia, uno más entre los vehículos posibles para descender hasta las marañas más huidizas del inconsciente individual del artista, pero sin detenerse en esta primera meta de llegada. Molina Ciges le da objetivación plástica a muchos de sus complejos individuales, pero también a su sentimiento de culpabilidad y a su nostalgia de la paz prenatal. Una vez recuperados esos componentes de su propio ser, desciende todavía más hondo y nos permite entrever los arquetipos de nuestro inconsciente cultural y los del colectivo. Surgen así sus torsos mutilados y sus rascacielos

MOLINA CIGES

CARLOS A. AREAN

*De la Asociación Internacional de Críticos de Arte.
Premio Nacional de Literatura.*



SERVICIO DE PUBLICACIONES
DEL MINISTERIO DE EDUCACION

C 248/12

MOLINA CIGES



R. 177969

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO
DE EDUCACION, 1979.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación.
1979.

Imprime: Ind. Gráficas Castuera. San Blas, 4 - Burlada - Pamplona.

I.S.B.N. 84 - 369 - 0708 - 6

D.L. NA. 799 - 79.

Printed in Spain.

I. LA ANGUSTIA INCONSCIENTE

José María Molina Ciges es un pintor cuya temática difiere de la de los restantes pintores. También ellos pueden tener sus mismos complejos y una ansiedad igual a la suya, pero o emplean otro vocabulario o no los dejan aflorar con una tal transparencia en sus lienzos. Molina Ciges sí es transparente. Primero lo fue sin saber que lo era. En la actualidad lo es ya con conocimiento de causa, pero sin que el superego tenga autoridad suficiente para detener la erupción. Lo más que puede hacer es canalizarla y por eso se manifiesta ésta en unos lienzos y no en una neurosis.

En su aceptación de sí mismo —no sólo de lo llamado «bueno», sino también de lo llamado «turbio»— constituye Molina Ciges un caso-límite. Es preciso, por tanto, agarrar al toro por los cuernos. La vida y la pintura vendrán más tarde, pero antes tenemos que dar, llevados de su mano, su mismo

salto en el vacío y enfrentarnos de golpe con la manera como sus complejos aparecen en su pintura.

Para que el lector pueda empezar a enterarse de lo que hace Molina, basta con indicar que, exceptuando alguna que otra obra en la que representa un Nueva York con los rascacielos resquebrajados o algún rostro más o menos «normal», todo cuanto pinta gira en torno al complejo de Edipo, al complejo de castración, al sentimiento de culpabilidad y a la nostalgia del útero materno. Estos cuatro elementos parecen hallarse íntimamente relacionados los unos con los otros en el inconsciente de Molina Ciges, cuyo superego, parcialmente interiorizado, debe ser de una crueldad digna de algunos fragmentos de la Biblia o del puritanismo anglosajón. Como sucede siempre en estos casos, el hombre Molina no es culpable absolutamente de nada y vive una vida sencilla, de la cual han desaparecido —en una aproximación inicial— toda agresividad y todo deseo de competencia. Su no culpabilidad no hace al caso, no obstante, dado que el problema está en que su superego no le perdona ni la agresividad infantil, ni el deseo pretendidamente incestuoso de regreso a la madre tierra o a la madre arquetipo, que nada tiene que ver, casi nunca, con nuestra madre real y perecedera.

En una gran parte de las obras de Molina, hay una figura de hombre caído, a la que le han sajado el sexo. En algunas ocasiones tiene este ser un aire de pedrusco clásico, al que le faltan también piernas y brazos. Es frecuente, asimismo, la alusión a la ceguera, en un enmarañamiento de líneas como cuerdas, que han deshecho los ojos y

la nariz del personaje. No es necesario recordar una vez más aquí hasta qué punto esta imagen obsesivamente repetida se relaciona con el complejo de Edipo, con el de castración y con el sentimiento de ser culpable de algo que no se sabe exactamente qué es. En algunas obras, en las que la figura está acostada, hay una especie de cuerda delgadísima que surge de la base del sexo cortado y que se apoya en una pared en la que aparece obsesivamente escrito «seremos felices», «seremos felices», «seremos felices» y así hasta llenar todo el espacio útil, repitiendo tal vez la frase hasta un centenar de veces. El comienzo de la escritura parte del lugar en que la cuerda (cuyo otro extremo prolonga lo que queda del sexo sajado) se apoya sobre la pared. Aquí no cabe rastrear ni tan siquiera una postura similar a la de Polícrates, ya que el castigo es anterior a la consecución de la hipotética felicidad. En otras obras de tipo similar se repite, de igual manera obsesiva, la expresión «te quiero», «te quiero», relacionable también, dado el contexto, con el complejo de castración, con el sentimiento de culpabilidad y con el precio que el superego interiorizado y cerradamente bíblico o alcoránico, exige por el amor y la felicidad.

En la más enigmática de las series de Molina es el colchón el único protagonista. Colchones y más colchones con franjas rojas y blancas y sin relación ninguna con cuantos colchones hayan sido pintados recientemente por cualquier hiperrealista. En el colchón aparece una raja en forma de sexo femenino, inequívocamente identificable y en posición central. Dicha raja suele estar cosida con hilo burdo. Cabría pensar en la necesidad reconfortadora de la vuelta al útero y en el hecho

simbólico de que éste se abriese a un colchón. Más probable me parece, no obstante, que en la simbología de Molina la nostalgia sea de doble filo. Por una parte, desea encontrar un refugio materno y volver a un estado prenatal en el que nada lo conturbe, pero, por otro, estas obras producen la impresión de que se siente todavía encerrado entre las aguas maternas, y de que lo que desea es romper la cárcel y salir al exterior.

Molina domina consumadamente sus recursos y parece, a pesar de su juventud, un pintor de larga experiencia. Su instinto y la lucha contra sus propios monstruos lo guían en este caso. El inconsciente individual puede, no cabe duda, enfermar, pero puede también utilizar la enfermedad como materia de arte cuando el hombre que sufre tiene mano y genio y se atreve a encararse con sus símbolos y a convertirlos en una pintura de pureza impurísima.

Sería difícil comprender de verdad como Molina Ciges llegó a hacer esta pintura enteramente diferente de cualquier otra que se realice o se haya realizado en España, si renunciásemos a recordar antes su vida y sus problemas plásticos, fuente la primera de sus otros problemas y en conexión los segundos con estos últimos. El hecho de que Molina Ciges haya vivido más por dentro que por fuera, no empequeñece su horizonte vital, sino que posiblemente lo agranda. Es además Molina Ciges uno de esos sensibles angustiados en quienes hay que rastrear a fondo cual de las tres actitudes que Karen Horney consideraba posibles en nuestro trato con los demás seres humanos, es la predominante: el movimiento hacia la gente, el movimiento contra la gente o la retirada en la torre de marfil.

La primera vez que hablé con Molina Ciges, tuve la impresión de que la que predominaba era la tercera, pero no estaba seguro de si él lo había concienzializado o no. Caso de que se tratase de una actitud consciente, no sabía tampoco hasta qué punto había reprimido los otros dos movimientos o si en vez de considerarlos perniciosos, (dignos, por tanto, de «destrucción» = represión) constituían para él facetas integrables en su propia personalidad. Se lo pregunté todo y pude hacerme así una idea relativamente clara sobre lo que Molina Ciges sabe de sí mismo y sobre sus contradicciones interiores.

El movimiento de huída del mundo puede obedecer a dos motivaciones: Ser de dos tipos: Surge para defenderse contra la posible malevolencia ajena y contra los peligros que nos acechan desde todas las esquinas de la convivencia humana o para tener más tiempo para conocerse a uno mismo y para realizar una obra seria en soledad creadora. En un pintor el retiro es fundamental. Mientras se pinta hay que estar concentrado en lo que se hace y antes de pintar es preciso haber llegado a ser uno mismo durante muchos y muchos años de cultivo espiritual. Pueden, por tanto, confluír ambas motivaciones y la retirada del mundo puede servir simultáneamente para evitar ser herido y para dar la total medida de unas posibilidades profesionales y espirituales.

Lo peligroso cuando se nos impone una actitud predominante (la concentración en los caminos interiores en el caso que nos ocupa) es que se lleguen a negar los otros dos vértices de ese triángulo de actitudes y que se renuncie por igual a la entrega fraterna hacia los otros seres humanos y a la lucha con ellos por el triunfo, el poder o la

gloria. Molina Ciges ve en los otros hombres unos seres condenados como él al dolor y a la muerte, al remordimiento por unas faltas que no han cometido y a la dificultad de encontrar otros seres humanos en quienes confiar plenamente. Piensa, por ello mismo, que el mejor modo de contribuir a que la confianza y solidaridad puedan existir, es confiar uno mismo en los demás, aunque sea tan sólo a medias y sin llegar a enterarse bien de si se actúa así con la razón o con el instinto. De todos modos valora la amistad en su justa medida y busca también el amor, aunque sospecha cuán difícil es alcanzarlo tal y como uno se lo ha imaginado en sus sueños de infancia. Es, no obstante, lo suficientemente realista consigo y con la vida para aceptar con Voltaire que si no vivimos en el mejor de los mundos posibles, tampoco estamos, precisamente, en el peor. No cree reprimir, por tanto, su movimiento hacia la gente, sino que considera en su conciencia (pero tal vez no esté de acuerdo su inconsciente con ello) que es una de sus actitudes habituales cuando no necesita entrar dentro de él para seguir siendo el ser que es.

Nuestra sociedad es competitiva. Incluso un hombre que viva en el mundo y que tenga el alma posfranciscana de una hermanita de la caridad, tiene que competir con otros hombres si quiere sobrevivir. Renunciar a la lucha es suicidarse. Por eso el más cristiano de los comerciantes considera legítimo organizar mejor su comercio, aunque ello arruine el de su vecino. Un pintor tiene que vender sus cuadros y luchar para ello, pero en este caso ya no es sólo el dinero lo que cuenta, sino valores mucho más importantes, aunque puedan, en algunas ocasiones, hallarse ausentes.

Cualquier artista en ciernes valora más el honor, la fama, la gloria, que todos los bienes materiales que le reporten sus productos. Por eso son tantos los que se niegan a vender las obras defectuosas, pero ello no es renunciar a la competencia, sino entrar en una competencia más alta.

Hay todavía un tercer campo de lucha para el artista. Sé de sobra que incluso los que son indiferentes para el dinero y se matan, en cambio, por la gloria, no llegan a veces a conocer ni tan siquiera de oídas esta palestra última que exige un compromiso total y sin paños calientes. Radica en la necesidad, a veces compulsiva, que sienten algunos artistas de conquistar esa satisfacción íntima que produce saber que se ha realizado una obra bien hecha y que uno ha dado todo cuanto cabía esperar de sus facultades en ese camino de superación. Es una actitud que puede originar, tal como acaece con todos los «perfeccionismos», graves peligros para el ser individual que es presa de ella, pero que entraña una indudable nobleza. Al artista a quién le interesa ante todo la perfección de aquello que se ofrece a él mismo y le ofrece al público, ya no le importan ni el dinero, (por eso Molina Ciges apenas se ocupa de la venta de sus cuadros), ni la gloria, ni la popularidad, ni ningún otro halago. Lo único que entonces cuenta es que la obra sea eminente en su género y que sirva para algo, pero puede suceder incluso que al pensar en este servir (desvelamiento de complejos entenebrecedores en obras como las del propio Molina Ciges) no lo haga tanto llevado de su interés por el prójimo, como debido a que consideraría que su quehacer en cuanto ser humano, «medium» de una situación, quedaba incompleto si no reunía también estas condiciones.



Todo ello –pintura y carácter– es fruto en Molina Ciges, claro está, de su educación y de su ambiente, pero también de algo más, que es su manera intrasferible de encararse con ambos. Lo de que «yo soy yo y mi circunstancia» sigue siendo válido incluso si somos un encabalgamiento de reflejos condicionados, ya que no son intercambiables los míos con los de mis parientes. En Molina Ciges la vida –capítulo II– se ilumina a través de esta sintomatología de su pintura que le sirve para objetivarla de manera inexorable. La obra –capítulo III– adquirirá a su vez un nuevo sentido para el lector tras este recuerdo de sus peripecias vitales. Dicho sentido va implícito en la condición que esta pintura tiene de instrumento y de documento al servicio de algo. Por eso la comprenderemos mejor una vez que el artista nos haya permitido descender hasta el trasfondo de su mensaje y otear, por añadidura, desde dentro de sí mismo el camino.

II. VIDA DE UN PINTOR QUE QUIERE HACER SUYA SU OBRA

José María Molina Ciges nació en Anna el 15 de enero de 1938. Anna es un pequeño pueblo de la provincia de Valencia, situado a 10 kilómetros de Játiva y a 20 de la costa. En la actualidad tiene alrededor de 3.000 habitantes, pero durante la infancia de Molina Ciges debían ser bastantes menos. Conserva un vago recuerdo de que de pequeño, muy de pequeño, lo habían llevado alguna vez a las fallas, pero después se pasaron muchos años sin que José María saliese de Anna. A los diecisiete años volvió a ir a Valencia con motivo de una enfermedad. Es su primer viaje del que guarda recuerdos precisos. Tanto del médico que curó su transitoria dolencia, como del barrio chino que era en aquellos tiempos uno de los más variopintos de España. Entre las aficiones de José María figuraba en aquel entonces la música —aunque se olvide de contarlo—. Era en realidad músico profesional y for-

maba parte de la banda del pueblo y tocaba el clarinete. A los diecisiete años tuvo ocasión de demostrar en Valencia su habilidad en esta profesión suya. El sostiene que la verdad es que quedó muy mal, pero sus amigos opinan lo contrario. A pesar de ello, este hombre que a los diecisiete años creía que acabaría su vida como músico de una orquesta de pueblo, llegó a ser un pintor lleno de futuro. ¿Qué había pasado hasta entonces y qué pasó desde entonces para que su vida fuese tal y como fue y para que su vocación definitiva se decidiese con una total ausencia de premociones infantiles? Hubo un desencadenante, claro está, y fue en este caso un profesor diferente que multiplicó sus inquietudes y lo abrió a un mundo también diferente, pero ello fue posible porque la tierra estaba ya en ciertos aspectos preparada, aunque ni tan siquiera el propio Molina Ciges lo supiese.

Hemos dicho ya que el año del nacimiento fue el 38, en plena guerra civil española, por tanto. Sus padres no estaban allí como refugiados, sino que eran nativos de la región. La madre, Isabel Ciges, había nacido en la propia Anna. El padre, José María Molina, en Azaneta de Albaida, a escasos kilómetros de distancia, pero había emigrado a Anna en su juventud. Los abuelos paternos habían sido pobres, pero tras su establecimiento en Anna habían montado una tienda de telas que les daba lo suficiente para vivir. Los abuelos maternos poseían tierras. José María Molina Ciges no pasó, por tanto, privaciones en su infancia, pero tampoco dispuso de grandes lujos. Si quisiésemos enmarcarlo socialmente, cabría decir que pertenecía a un medio burgués dentro de un ambiente rural. Sus padres viven todavía y tienen que

haber participado en una u otra forma tanto en lo bueno como en lo malo que hay en su hijo. Esta frase, que es un tópico, cobra especial significación en el caso de Molina Ciges. Hay en él un sentimiento de culpabilidad y eso se relaciona siempre con la manera inconsciente como hemos reaccionado en nuestra infancia contra nuestros padres. Se puede ser el mejor padre del mundo o la mejor madre y haber desencadenado, no obstante, la hostilidad de un hijo. Lo peor es que el sentimiento de culpabilidad por esa hostilidad es también inconsciente y sale a flote de las maneras más inesperadas: En forma de síntomas neuróticos o de enfermedades psico-somáticas o —acontecimiento feliz— en pinturas de altísima calidad. Así surgieron las creaciones de los escasos surrealistas de verdad y así, aunque con algunos ingredientes más, surgieron las de Molina Ciges. Hacer una interpretación freudiana de su obra sería fácil, pero todo ser humano es una totalidad y Freud se nos queda corto en este caso. Tal vez Horney, Daco, o Rof Carballo se hallen más próximos a la realidad de la vida vivida, a la de cada cual en concreto, aunque también las generalizaciones freudianas hayan sido esclarecedoras, (geniales, por añadidura), en su ruptura incipiente de los diques del fanatismo.

Hemos hablado de Freud, de Horney, de Daco, de Rof Carballo. El lector podría esperarse, por tanto, una infancia llena de problemas torturadores cuya reacción lógica serían esas obras acongojadas, pero plásticamente impecables con las que Molina Ciges nos desnuda su intimidad. La verdad es que no ha habido —en el recuerdo consciente, al menos— tales torturas íntimas, sino todo lo contrario. Molina Ciges

recuerda su infancia como la más feliz de todas las épocas, como algo que le suele, subir la ternura a los ojos y que le provoca una indecible nostalgia entreverada de lágrimas dulces. Creo sinceramente que todo ésto que Molina Ciges me cuenta es exactamente verdad para él, pero creo también que puede ser relatado en un lenguaje diferente y que todo se reduciría entonces a decir que ese trauma del nacimiento —el que definió Otto Rank— se dio para Molina Ciges en dos tiempos: Tuvo desde que nació una nostalgia inconsciente de las aguas maternas, igual en este caso a la que tenemos casi todos los demás seres humanos que buscamos continuamente esa protección y ese refugio que puede convertirse así en algo muy parecido a los arquetipos del inconsciente colectivo. Dicha nostalgia debió ser, no obstante, un poquito menor que la nuestra, dado que en ciertos aspectos siguió metido durante toda su niñez —simbólicamente, es claro— dentro de esas mismas aguas. Su familia se convirtió para él en una segunda matriz en la que vivía perfectamente arropado y sin enterarse de su diferenciación. Es verdad que a veces deseaba salir de ella para empezar a ser él mismo, pero todo sucedía —parece ser— sin aflorar hasta la conciencia. Ello originaba —por debajo, también, de los niveles detectables racionalmente— una sensación de sentirse culpable que se convertiría más tarde no se si decir en angustia, pero sí, sin duda, en ansiedad.

El principio del nacimiento verdadero comenzó al terminarse la infancia. La entrada en la adolescencia fue, por tanto, el gran trauma y no precisamente porque le apeteciese acostarse

con las muchachitas que encontraba a su alrededor, sino por motivaciones más complejas. Las mujeres lo atraían, pero no tanto en cuanto fuentes de «pecado» y de «culpa», sino más bien como complementos ambiguos en los que se podía y no se podía confiar. Quería descubrir en la mujer al ser integral; no una máquina para el placer, ni una deliciosa manera de hablar o de sonreír, sino una sensibilidad diferente y un interés doblado de ternura y de identidad con su propia alma. Igual le pasaba con sus compañeros de estudios y con los amigos del pueblo. Necesitaba encontrar alguien con quien hablar de todas sus aspiraciones, de lo que sentía y de lo que no acababa de entender en su propio interior, alguien que fuese al mismo tiempo camarada y hermano, posibilidad de emulación y retrato en un espejo que tuviese al mismo tiempo una personalidad independiente de la del retratado.

José María —dieciséis, diecisiete, dieciocho años— vivía cada vez en mayor soledad. Por debajo de su inconsciente individual, aspiraba a anclarse —sin saberlo él, claro— en los arquetipos del colectivo y encontrar a ese ser casi sobrenatural que encarnase la figura de «el salvador». En su otro inconsciente, el individual, pero también, a veces, en su conciencia, se sentía culpable. No podía saber si era por querer salir del útero materno o por ser tan intransigente o tan soberbio en su convencimiento de que no existía nadie a su alrededor —ni sus padres, ni sus amigos, ni el cura del pueblo— que pudiese comprender sus aspiraciones y sus nostalgias. La situación era peligrosa, pero «el salvador» apareció, por fortuna, encarnado, no en un per-

sonaje embellecido con cualidad imaginarias por el presunto salvado, sino en un ser humano con capacidad para despertar inquietudes y para saber escuchar.

Molina Ciges escribía en aquellos años. Eran poemas en los que buscaba su propio ser. Así se comprende que uno de sus proyectos de vida fuese —en caso contrario no habría escrito poemas— llegar a ser un poeta, un ensayista o un novelista notable. No era el único. Otras veces pensaba que aunque de momento su medio de expresión elegido fuese la palabra, tal vez la imagen resultase para él más transparente. Debo advertir que en este caso la transparencia máxima radicaba en la oscuridad, pero aquellos cuadros tan sólo los veía en su imaginación y tardaría todavía bastantes años en empezar a pintarlos. No había modo de convencer a sus padres para que lo enviaran a estudiar a Valencia. Ellos habían decidido ya cual sería el futuro del segundo de sus hijos.

Conviene recalcar lo del segundo, porque aunque José María hubiese vivido envuelto en las aguas maternas, tenía un puesto bien definido en la constelación familiar. Delante de él una hermana dos años mayor. Detrás de él, un hermano al que le llevaba cuatro años y otra hermana a la que le llevaba nueve. De pequeño había tenido una confianza normal con la hermana que lo precedía y con el hermano que lo seguía. Al mismo tiempo, tal como sucede casi siempre que un hermano es bastantes años mayor que una hermana, sentía una ternura enorme y un tanto sobreprotectora hacia la más pequeña.

Las disensiones en la manera, no diré precisamente de ver, pero sí de palpar, casi como si fuese un fruto, la vida, comenzaron con los padres y la hermana mayor al mismo tiempo que la pubertad. Era cuando José María quería nacer de verdad al mundo. El trauma era inevitable, debido en gran parte a que ambas eran profundamente reaccionarias. El padre era flexible en sus convicciones teóricas, pero bastante rígido en su manera escasamente diferenciada de asumir el patriarcalismo hispánico. Adelantando acontecimientos, debemos decir, no obstante, que cuando a los veintiún años recién cumplidos se marchó José María a Valencia y le comunicó a padres y hermanos que era ya mayor de edad y que había decidido ser pintor y no regresar al pueblo, todos aceptaron, con un realismo también hispánico, el hecho consumado y desistieron de torcer aquella vocación a la que se habían opuesto hasta entonces. La situación era, no obstante, muy otra entre los 14 y 18 años. No sólo no quería la familia que José María fuese pintor, sino que le resultaban chocantes sus puntos de vista sobre el sexo y sobre la posibilidad de que un «niño» de su edad pusiese en cuestión todas las ideas heredadas y muy especialmente las religiosas. José María se escribía entonces con niñas francesas de su edad, que le contaban puntos de vista y tomas de posición absolutamente inimaginables en aquellos días, tan cercanos, no obstante, en estos nuestros predios. José María tenía la confianza suficiente para contarle a sus padres no sólo lo que pensaba, sino también lo que hacía. La oposición familiar era tenaz. El seguía haciendo y pensando lo que quería, pero ello lo situaba espiri-

tualmente fuera de su refugio infantil. Nada de extraño tiene, por tanto, que el sentimiento de culpabilidad se fuese haciendo más grande por debajo de su conciencia y que una buena parte de su superego estuviese tan interiorizado como sus más enraizados instintos.

El ancla de salvación se hacía esperar, pero un buen día regresó a Anna un antiguo político que había militado en el bando vencido en nuestra guerra civil. Era médico y había pasado unos cuantos años en la cárcel. Su verdadera vocación no era ni la política, ni la medicina, sino el cultivo del alma. Se llamaba Pedro Talón y era un pedagogo extraordinario. Al regreso a su pueblo, desengañado de muchas cosas, se ganaba la vida dando clases. Las impartía en grupos reducidos y ponía en práctica en ellas sus sistemas personales de enseñanza. Sabía —repetimos— escuchar. Es posible que esta última virtud fuese la que más conmovió a Molina Ciges. Ya hemos insinuado hasta que punto nuestro futuro pintor temía y ansiaba simultáneamente la comunicación con otros hombres y el tener que enfrentarse con su juicio. Ello hacía que tan sólo pudiese ser verdaderamente él mismo en un ambiente de comprensión abierta, cuando intuía, sin posibilidad de equivocación, que a lo que aspiraba su interlocutor no era a juzgarlo, sino a dar y a recibir y a crear así una comunidad de afecto y de intercambio de aspiraciones o de desengaños.

Pedro Talón creía en sus propios métodos. Así, por ejemplo, escribía, a veces, una serie de nombres en el encerado (Gustavo Adolfo Becquer, Ana Sullivan, etc.) y le decía a los alumnos que dijesen todo lo que se les ocurriese, pero no

en forma de lección aprendida, sino en función de los sentimientos que habían despertado en ellos. Podía suceder a veces que algunos de estos nombres lo viesen escritos por primera vez, pero en ese caso surgía una explicación que poco a poco se convertía en diálogo. Fue así como José María entró en contacto con sus poetas predilectos: con Antonio Machado, Pablo Neruda, García Lorca, Alberti, Miguel Hernández. Era un grupo de poetas estilísticamente muy diferentes, pero subterráneamente enlazados tal vez por una necesidad de concisión que salía inmune incluso de la exuberancia de las imágenes en Lorca o de la magia huidiza del idioma en Hernández. Lo que más lo conmovía en Machado era su tristeza ceñida, su sobrio decir y su hondura sin adherencias inútiles. En Hernández prefería el transfondo social, pero no lo dejaba indiferente su magia, ni la manera fluyente como encabalgaba sus endecasílabos garcilasianos. Semejantes exquisiteces formales no eran, no obstante, las que más directamente le interesaban entonces. Tal vez no les prestó una atención consciente, pero hicieron más flúida la lectura y le permitieron empaparse mejor de todo cuanto había de verdad campesina por debajo de la exquisitez en ritmo amplio del idioma. En Lorca lo entusiasmaba por encima de todo el color. Ello indica que ya entonces había intuido hasta qué punto era pictórica la poesía del granadino y hasta qué punto, también, subyace diluida entre las gracias de la imagen y de la forma con reflejos de luces cortadas, una concepción un tanto alejada de las realidades prefabricadas, pero íntimamente atendida a la difícil realidad de la vida personal. El

Alberti que estremeció a José María no era el de «A la pintura», libro ya publicado, pero que no había tenido ocasión de encontrar, sino el de «Marinero en tierra» y «Sobre los ángeles». No había leído todavía tampoco en aquel entonces la poesía de combate de Alberti, pero «Sobre los ángeles» colmó todas sus aspiraciones. Preferir ese libro constituye todo un test. Es denso y grácil, críptico y transparente, lleno de velos y de desvelados y sugiere en sordina la sensación de que «las celestes pizarras», si es que algo se escribe en ellas, necesitan una traducción individual para cada ser humano y una ayuda de amor y no de conocimiento. El Neruda que acababa de descubrir era el primero, el especialmente apto para adolescentes imaginativos, pero con atisbos fulgurantes de que no todo es autocultivo de la pasión, sino también desamparo en medio de un mundo sobre el que es obligatorio actuar si se quiere llegar a ser uno mismo.

Al lado de los poetas había un prosista: Don Ramón del Valle Inclán. Leyó todas, absolutamente todas sus obras y las volvió a leer y a releer hasta sentirse totalmente empapado de su mundo y de su combate interior. Lo que me importa aquí no es destacar la manera como un adolescente perdido en su pueblo, pudo captar esa adecuación perfecta que existe en Valle Inclán entre colorido del vocabulario y soltura del ritmo, entre medios empleados y resultado obtenido, sino que Molina Ciges intuyó de golpe que Valle Inclán es un supremo escritor al que se lo puede juzgar como a un gran pintor, como a Solana, por ejemplo, o como a Antonio Berni en su «Juanito Laguna» o su «Ramona Montiel».

Cabe sugerir como inciso que aunque su predilecto Valle Inclán y los dos pintores citados tengan mucho de común, la pintura de Molina Ciges no se parece en nada a la de ninguno de ellos. A pesar de ello sospecho que cada día llegará a estar más cerca de Solana en su capacidad para reducir a una unidad indisoluble, (síntesis inconsciente y no mezcla consciente), la sátira acre y la ternura invasora. Con Berni podrá coincidir también en un acercamiento al pueblo a través de sus grandes arquetipos y no desde un punto de vista falseado por exceso de proximidad.

Pedro Talón despertó todas estas inquietudes en el muchacho de 16 años, pero de nada hubiera servido sugerirle lecturas, si no hubiera podido comentarlas con él. Molina Ciges comenzó hablándole de su propia timidez. Talón le hizo ver hasta qué punto ese no saber que decirle a los demás, es un fenómeno normal, en tanto no se encuentre uno entre gentes que debido a las afinidades espirituales permitan que cada uno contribuya a crearle a todos los demás un clima automático de confianza. Hablaron, y a medida que hablaban se iba transformando Molina por fuera y podía ser así el mismo no sólo en su interior, sino en sus manifestaciones ante el prójimo. Es verdad que aún no sabía cuál sería su medio de expresión, pero por mucho que le interesase la poesía, el ensayo o la novela, había algo que se le manifestaba siempre como color y como forma tangible. Dibujaba por dibujar, pero también porque intuía que se realizaba en cuanto hombre al hacer surgir unas formas suyas sobre el papel. Talón vio sus dibujos y lo animó a que siguiese pin-

tando. En Anna no era fácil hacerlo con una orientación suficiente, pero a los veinte años tuvo que irse a Manises a hacer el servicio militar. Había tenido antes una novia francesa, una apertura insustituible hacia el mundo, pero se encerró en su uniforme y decidió aprovechar aquel año y medio de paréntesis para enterarse de si era posible que llegase a ser en un día no muy lejano un pintor. Se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios de Manises y todas las tardes, montado en su vieja bicicleta del pueblo, iba allí a recibir sus clases desde el cuartel. Aquello comenzó como un experimento, como una búsqueda de su propia identidad en cuanto hombre necesitado de expresarse y de comunicarle algo a otros hombres. Terminó con el descubrimiento de que la pintura era su única vocación. Lo había sido desde siempre, pero no lo supo hasta entonces.

A partir de las primeras clases ya se enteró de que él tenía que decirnos todo cuanto lo atosigaba ordenando formas y colores en el espacio, mejor que hilvanando ideas y palabras en un tiempo imposible de detener. Ello no quiere decir que su nostalgia del vehículo temporal no se manifestase de una u otra manera en su pintura. Adelantaremos aquí simplemente que aunque la suya se realice (no hay otra posibilidad en este arte), utilizando como continente al espacio, hay en ella, no obstante, una dimensión temporal en la que radica una buena parte de su emoción. Sobre ello, repito, volveremos más tarde, pero es interesante para una mejor comprensión de las preocupaciones del hombre indicar hasta qué punto la huída del tiempo constituía para él un misterio que lo angustiaba, algo

que se le escapaba no sólo por entre la retícula de sus razonamientos, sino más todavía a través de un estremecimiento de la piel, de una variación en la intensidad de la luz o de un cambio de temperatura. No había modo de detener este flujo continuo. La pintura congelaba, es verdad, el fluir temporal, pero ello no pasaba de constituir un simulacro de detención.

Era mejor, por tanto, insertar una dimensión temporal en la pintura y que la última verdad de uno mismo se fundiese con la bidimensionalidad del espacio pictórico y actuase desde dentro de él como un segundo soporte, pero inmaterial y con dolores de parto. Eso es lo que comenzó a intentar a partir de entonces, pero no por ello —corría el año 1960—, se detenía el curso de su otra vida, la de su relación todavía insegura con los demás hombres y la de su encuentro consigo mismo.

La diferencia esencial radicó en que desde esos días —primeras clases en la escuela de Artes y Oficios y realización de sus primeros cuadros—, la pintura pasó a ser algo más que un elemento de su propia vida. Llegó a ser más bien algo al servicio de lo cual se puso esa vida, pero no porque el triunfo como pintor pudiese depararle honor y bienestar económico, sino porque le permitía manifestar de golpe en el lienzo todo aquello para lo que no encontraba palabras. Molina Ciges comenzó a realizarse desde entonces primordialmente en todo cuanto pintaba, pero no por ello se le cerraron, sino que se le abrieron todavía más fácilmente los caminos del amor y de la amistad. Vivió nuevas experiencias amorosas que tuvieron más y menos importancia de la que cabría prever. Tuvie-

ron menos, porque no cree que hayan dejado una huella muy grande en su nostalgia. Tuvieran más, porque completaron aquellas facetas de su sensibilidad que suelen embotarse cuando no se ha llegado hasta el fondo de una mujer en la ternura y en la comprensión sin segundas aspiraciones, y no tan sólo en el sexo o en el simple deseo.

Acabado el servicio militar —antes lo adelantamos— Molina Ciges se estableció en Valencia. Lo que ante todo tenía que hacer era vivir. Lo hizo, de momento, trabajando un año y pico en una oficina, ocupándose de un aburrido libro en el que se asentaban las facturas de los clientes. Trabajo horrible para un artista, sin duda, pero no más alienante, posiblemente, que el que tuvo que compartir durante toda su vida Velázquez con la realización de su pintura única. Durante dos meses —así fue como pudo abandonar la oficina en 1961— fue representante de libros, trabajo mucho más grato a pesar de la odiosidad analfabeta de algunos de los clientes potenciales. Más tarde se unió a esta representación una de productos farmacéuticos y ello le permitió disponer del dinero suficiente para matricularse en 1963 en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.

Los tres años de soledad en Valencia se habían visto mitigados en sus meses finales. Sobre su libro de anotaciones durante el primer año y visitando clientes más tarde, Molina Ciges no tenía con quién hablar. Intercambiaba frases, primero con los compañeros de oficina y luego con los clientes, pero no sabía encontrar el tema de interés común que pudiese enlazarlo humanamente con su interlocutor transitorio. La co-

municación no surgía y ello ha dejado en su obra posterior una huella que ratificó las de su infancia y su primera adolescencia. Un buen día, no obstante, conoció al director de teatro de Cámara José María Morera, valenciano de nacimiento y radicado entonces en Valencia. Morera no había conquistado todavía su brillante posición ulterior, pero poseía ya su sensibilidad despierta y estaba dispuesto a ayudar a quien pudiese precisarlo. Fue el primer interlocutor que tuvo Molina Ciges desde que había abandonado su profesor y su pueblo. Le hizo ver la necesidad de que para ser pintor entrase antes en posesión seria de los procedimientos y de las técnicas y le presentó para ello al gran profesor y pintor Joaquín Michavila, poeta por añadidura, y no tan sólo una de las cuatro más refinadas y representativas figuras de la abstracción geométrica en España. Eran los años heróicos del afianzamiento de la segunda etapa de la vanguardia española. Barcelona ya había tenido su Dau-al-Set en 1948 y Madrid El Paso en 1957. En Valencia el grupo Parpalló aspiraba a conseguir lo mismo. Poco importa que sus supuestos formales fuesen diferentes. Lo verdaderamente importante era que creaban un clima de aceptación de la auténtica calidad y que rompían así convenciones y abrían caminos para todas las posibilidades ulteriores. Michavila no sólo le presentó a los demás miembros del Parpalló, sino que le prestó su estudio y materiales para que pudiese pintar. Es algo muy en consonancia con el espíritu de Michavila, cuya calidad humana es tan grande como su sensibilidad para la música y su maestría helénica en cuanto pintor. Todos sus lienzos son una incitación a la

armonía y la paz, imagen fidelísima, por tanto, del hombre abierto, serio y sencillo que los ha realizado.

En el estudio recoleto y lleno de sugerencias de Michavila, encontró Molina Ciges un tercer interlocutor y una posibilidad de realizar y vender sus primeros lienzos. Fue además Michavila quien más lo animó para que se matriculase en la Escuela. Ya se sabe que lo que ofrece una escuela de Bellas Artes, igual que lo que da cualquier otra academia, es un aprendizaje para poder pintar, pero que no suele sugerir lo que se ha de pintar. Eso es un problema individual de cada artista en ciernes. La única manera como una academia puede ayudar a resolver ese problema, es facilitando una información idónea sobre lo que están realizando los grandes artistas de vanguardia en todo el mundo. Esa posibilidad no existía entonces en ninguna de nuestras escuelas superiores de Bellas Artes. La historia de la pintura terminaba para algunas de ellas el día de la muerte de Goya, exactamente a las dos de la madrugada del 16 de abril de 1827. Por fortuna Morera y Michavila le habían hablado de que existía otro arte y también «un arte otro». Luego, en la escuela, conoció a Don Alfonso Roig, un sacerdote benemérito que no aspiraba en sus horas de clase a hacer proselitismos religioso, pero que lo hacía así sin proponérselo, al explicarles a sus alumnos algunas veces las posibilidades que la pintura abstracta ofrecía para la objetivación de una concepción religiosa del mundo. Gracias a Roig se enteró Molina Ciges de toda la historia de la abstracción universal desde los tiempos de Kandinsky hasta los del triunfo de los artistas de El Paso.

Le presentó además a Alfred Manessier, quién acababa, por cierto, de realizar gratuitamente en el pueblo valenciano de Luchente las vidrieras de una ermita del siglo XVII-XVIII, en cuyo ámbito se integraban a la perfección sus formas traslúcidas y su luz casi palpable.

Cuando José María Molina Ciges obtuvo en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos su flamante título de profesor de dibujo, había entrado además en posesión de una manera de hacer impecable y se había enterado, de paso, de que no existen tan sólo el barquito de vela y el paisajito ñoño o la escena macabra, sino también todo cuanto la pintura más avanzada de 1967 estaba ofreciendo en España y en el resto del mundo en una lucha desesperada por crear una visión de lo real que se hallase en consonancia con una nueva técnica, una nueva ciencia y una marcada evolución en la visión del hombre y del mundo. Molina Ciges tomó conciencia poco a poco de todas estas nuevas realidades que comenzaron a manifestarse, aunque tímidamente, en los lienzos que a partir de 1964 comenzó a enviar a diversas muestras colectivas. Eran cuadros bastante influidos por la etapa poscubista de Michavila, con pasta consistente, pero no en relieve, acuchillados lisos y una ordenación en grandes bloques de caseríos o de figuras humanas. Cabría llamarla pintura neutral y no pasaba de constituir un aprendizaje, todo lo eminente que se quiera en maestría, pero anclado sobre unas influencias intercambiables que hacían que la visión del mundo objetivada en los lienzos no fuese todavía la única posible para su autor. Eso otro llegó más tarde, cuando estaba terminando sus estudios y pintó los lien-

zos que dio a conocer en 1967 en su primera muestra individual, celebrada con injusta, escasa resonancia, en la Sala Mateu de Valencia. En las obras más avanzadas de aquella prueba de fuego, había ya una preocupación por el grafismo y una búsqueda de la expresividad a través de la huella del trazo y de un compromiso con las propias vivencias y no en una visión neutralmente eternizada de la realidad exterior.

Molina Ciges estaba empezando a encontrar su camino en cuanto pintor, pero no había pasado de atisbar la primera etapa del mismo. El modo como logró hacer que su pintura fuese cada vez más suya no pertenece a este capítulo, sino al de la obra. Lo que sí tiene cabida aquí son las experiencias posteriores de tipo estrictamente humano y parte de lo que le acaeció en cuanto pintor que con la ayuda de su obra —una especie de acopio de materiales para un autoanálisis— empezaba a romper los muros de su soledad. Es posible que a ello haya contribuido una nueva experiencia traumatizante. Terminada la exposición de 1967 en la Sala Mateu, en la que no vendió un sólo cuadro, pero en la que fue animado por los mejores entre los críticos y entre los compañeros de profesión, decidió hacer un viaje que le permitiese acumular nuevas experiencias y conocer mejor la realidad de su patria. Recorrió casi toda Andalucía en tren, en unos vagones de segunda que eran todavía los de tercera de mi juventud. Los emigrantes amontonados en los andenes y compartimentos le causaron una impresión penosa e intensa. Fue entonces cuando vio por primera vez con claridad meridiana que su incomunicación individual no pasaba de ser una gotita minúscula en

el dolor de la humanidad. Aquellos hombres estaban también destinados a una probable incomunicación durante su exilio y habían sufrido, tal vez, hambre en su juventud. Fue hablando con los racimos de emigrantes como comenzó a vivir de verdad por dentro de sí mismo los problemas y las tensiones sociales. Ello le ayudó a comprender mejor a los otros hombres y a no creerse un caso único, sino uno más entre los seres arrojados en el mundo y obligatoriamente condenados a enfrentarse con unos problemas que no les fue dado elegir.

Recién regresado de Andalucía pintó unos cuadros que eran el fruto de esta comprensión nueva. Era la época en que se estaban poniendo de moda en España la estampa popular y la pintura social. Molina Ciges no quería que su pintura tuviese, no obstante, un trasfondo directamente polémico. El no dividía a los hombres en pobres y ricos, en oprimidos y opresores, sino en personas con la posibilidad de comunicarse y de ser ellos mismos y en autómatas perdidos entre la niebla, buscando a tientas una salida para su ansiedad solitaria. Expuso esos lienzos en 1970, en la Galería Esul, de Valencia. Aspiraba a hacerse eco en ellos de un sentimiento de validez universal, de una palpitación cósmica, de una incitación al conocimiento mutuo. Así lo escribió en unas anotaciones, pero no estaba seguro de haber sabido darle forma plástica a aquello que había intuido.

Las ventas en galería habían sido nulas, pero algunas de las personas que se habían interesado en sus dos muestras, comenzaron a comprarle algunos de los cuadros que almacenaba desde sus comienzos. Ello lo hizo pintar más

intensamente y entrar en contacto con nuevos seres humanos. Quienes se sentían interesados por su pintura, demostraban con este interés la posibilidad de poseer una sensibilidad paralela a la del pintor. Había conocido además en 1968 a Jose Vidal, pintor como él, aunque modestamente se considera «de brocha gorda» y no de los de caballete o mural. Vidal fue un gran apoyo para Molina Ciges, pero antes de terminar este capítulo con el relato de esa amistad entrañable, me veo obligado a seguir adelantando acontecimientos y a detenerme en su última crisis y en su último viaje largo. Tras su exposición en torno a los emigrantes desamparados y tras haber leído una vez más a sus poetas de siempre, comenzó a pintar una serie muy íntima, a la que tituló «Diálogos con mis poetas». El mundo de «Sobre los ángeles» el del «Poema del Cante Jondo», el de «El rayo que no cesa» protagonizaban aquellos lienzos. No era fácil traducirlos en símbolos plásticos, ni encontrar una imagen que no fuese descripción o sugerencia intercambiable. Vidal servía de testigo y de confidente, pero no podía, de momento, ayudarle a que las aguas encontrasen su cauce. Molina Ciges («yo nada más soy yo cuando estoy sólo»), obligado desde dentro de sí mismo a enfrentarse una vez más con la angustia de tener que convertir en el lienzo una vivencia inconcreta en imagen visible, pudo haber pensado con Miguel Hernández —lectura apasionada de aquellos días— que

«mi verdadero gesto es desquiciado
cuando la soledad me lo desnuda
y desgraciado va de polo a polo».

No de polo a polo, pero sí a Nueva York, se fue Molina Ciges con la esperanza de terminar de encontrarse. Antes —resultado inicial de la crisis— se pasó todo un año sin pintar y se ganó la vida dando clases en un instituto.

Nueva York lo alucinó, le permitió pensar mucho y ver mucha pintura, pero le hizo sentirse todavía más angustiado. Una amiga sensible calmó en parte su soledad, pero Molina Ciges experimentaba la sensación de que la mente se le había desbarajustado y decidió regresar. Así lo hizo. A su llegada pintó de golpe una exposición entera de temas neoyorquinos y la dio a conocer con éxito en 1972. Las causas de su descorazonamiento en la gran ciudad son las que intentó analizar en el primero de los fragmentos literarios que recogeremos tras este capítulo, pero tenían raíces anteriores a su choque con la jungla de asfalto. Fueron ellas las que provocaron la crisis recién relatada y las que lo expatriaron transitoriamente. Molina Ciges había tomado conciencia de que el hombre no es capaz de ser libre y experimentaba así el mismo desconcierto y la misma angustia que Ivan Karamazov cuando Dostoievsky pone en su boca la leyenda de «El Gran Inquisidor». Comentó todo esto con Vidal y ambos estuvieron de acuerdo en sus apreciaciones, pero ya es hora de terminar nuestra síntesis biográfica y recordar cómo se había iniciado aquella colaboración.

José Vidal había nacido en su mismo pueblo, en Anna, pero a pesar de ello, debido al retraimiento de ambos, no habían llegado a encontrarse nunca en aquel pequeño escenario de dos mil y pico habitantes. En Valencia, en 1968, le habían encargado a Molina Ciges la decoración

de una sala de fiestas: Murales al uso y todo cuanto es habitual en esos casos. Molina Ciges tenía sus ideas personales y los propietarios las suyas. Ellos querían un trabajo rápido y el pintor un trabajo bien hecho. Se buscó un ayudante que pudiese pintar de una manera parecida a la suya y contrató a Vidal, de cuya capacidad acababa de enterarse por medio de un amigo común. Así comenzó una colaboración que, con la interrupción única del año de clases y la subsiguiente estancia de Molina Ciges en Nueva York, ha perdurado sin altibajos y se ha enriquecido, por añadidura, con la posibilidad de hablar de todo lo divino y lo humano. A partir de entonces Molina Ciges se sintió menos solo. Ello no le robó tiempo, sino que le ayudó a entregarse todavía más a su pintura y vivir para ella literalmente. La obra de caballete, claro está, la realiza Molina Ciges estrictamente solo, pero los murales, las decoraciones y montajes de exposiciones, en colaboración con Vidal. Dichas colaboraciones son ahora menos habituales, porque José María Molina Ciges se ha concentrado totalmente en sus lienzos. Ellos constituyen, de momento, la casi totalidad de su vida, pero son al mismo tiempo su confesión y la prueba más concluyente de que ha recorrido ya muchas de las etapas de su camino.

INTERMEDIO ENTRE LA VIDA Y LA OBRA

TRES TEXTOS DE MOLINA CIGES

Molina Ciges —ya lo hemos dicho— quiso ser escritor. En esa asunción de posibilidades y abandono de opciones complementarias en que toda vida consiste, dejó un buen día de pensar en escribir para el público. A pesar de ello siguió escribiendo para su propio placer o, tal vez, para poder explicarse mejor ante sí mismo y darle una forma objetiva a aquello que intuía o pensaba. Tengo ante mí una amplia colección de estos textos que el joven pintor escribe en una labor de autoanálisis apasionado. Carecen aparentemente de galas literarias, pero son, en cambio, profundamente veraces y nos ayudan grandemente a saber como es por dentro Molina Ciges. Por eso, tras haber relatado someramente su vida y antes de entrar en el análisis igualmente somero de su obra, quiero reproducir aquí tres de esos textos que cons-

tituyen, posiblemente, la más inapreciable introducción a la misma.

TEXTO 1

«Trato de hacer una pintura en la que sea posible captar esa incapacidad que tiene el hombre, que tenemos todos los hombres, para vivir en libertad. Siempre encontramos alguna razón válida para abdicarla, pero siempre existe también alguna razón igualmente válida para que luchemos por ella. ¿Qué es lo que nos priva de esa auténtica libertad que debiéramos tener y que de hecho no tenemos? He vivido en diversas sociedades y he tenido siempre la sensación de que, aunque todas ellas se hacían pasar por libres, la realidad era que el ser humano se hallaba siempre atrapado dentro de sus propios problemas. ¿Podrían mis cuadros ayudarle a alguien a darse plena cuenta de este cercenamiento de sus posibilidades y a entablar una batalla para llegar a ser verdaderamente él mismo?

TEXTO 2

«Me obsesiona esa incapacidad que tenemos para amar plenamente y sin miedo aquello que deseamos. Veo que en realidad no elegimos, sino que nos limitamos a aceptar aquello con lo que nos encontramos. Cada vez miro más hacia mi propio interior. Me comparo entonces con el resto de los hombres y veo que mis problemas, los de cualquier hombre, caminan como líneas paralelas al lado de los de los restantes, hasta

que convergen en una fosa común. Por todas partes la represión, la que nosotros mismos nos imponemos; por todas partes el miedo y la imposibilidad de que dejemos de producirnoslo. El hombre huye incesantemente de tener que mirar hacia su interior y se siente humillado cuando descubre en su conducta algo inesperado que no responde a las reglas del juego. Se establecen desde no se sabe cuando esas reglas inmemoriales y con ellas vivimos sin el menor asomo de rebeldía. Las aceptamos sin más. Pienso que somos seres castrados, mutilados, teñidos de bellos colores, pero atrapados en una tela de araña que nos deja incompletos. No hay nada entero en todos nosotros y tengo la sensación de que el hecho de que a veces podamos acostarnos normalmente con una mujer, no evita que exista en todos nosotros una extraña incomodidad que nos hace sentirnos castrados en nuestra vida de relación y en nuestra intimidad».

TEXTO 3

«Me preocupan ahora más que nunca los problemas sexuales y sus derivaciones, los complejos y la falta de voluntad para enfrentarnos con ellos, la timidez y el miedo. Para mí, mi pintura es en este momento una especie de autopsicoanálisis que me estoy haciendo constantemente. Todo lo que encuentro en mí es algo que también el resto de los humanos lo tiene en mayor o menor grado. Yo tengo conciencia de estos problemas y me dedico a pintarlos. Pintar me ayuda a conocerme, pero además me gusta. En materia de pintura no busco otra cosa que realizar aquello que responde a mi

realidad más profunda. Quiero vivir de verdad mi obra, pero que, al mismo tiempo, surja desde dentro de mí, con la misma espontaneidad que un juego.

No he dejado de pintar desde el día en que descubrí que este trabajo mío me ayudaba a sentirme más sano y que no constituía una obsesión negativa dentro de mi visión de la vida. Yo tengo la esperanza (y trato de hacerla visible en mis cuadros) de que el hombre puede ser más feliz de lo que suele serlo en realidad. A pesar de ello para mí la felicidad es una especie de abstracción. En lo que sí creo de verdad es en el equilibrio que se puede alcanzar entregándose verdaderamente a algo. Es un equilibrio que nos ayuda a andar por la vida sin miedo y que es para mí la consecuencia de la lucha personal que realizamos minuto a minuto para conseguir nuestra libertad interior en nuestros sentimientos, pensamientos y acciones».

III. LAS IMAGENES DE UNA OBRA SIN PRECEDENTES

En una pintura como la de Molina hablar de imágenes es al mismo tiempo hablar de procedimiento, factura y color. Ello se debe a que la integrada unidad de esta obra exige en cada caso unos elementos auxiliares insustituibles. Con otra factura u otro color no alcanzarían su eficacia debida las imágenes con las que traduce sus apetencias inconscientes y su sentimiento de culpabilidad. No pretendo decir que todas las imágenes sean iguales, sino que se hallan al servicio de un mundo prácticamente invariable. Hubo, es verdad, una época en que Molina Ciges pintó de otra manera. Ello no se debió a que su mundo no fuese el mismo de hoy, sino a que la censura interiorizada de su superego impedía que las imágenes que traducían con una oscura limpieza su angustia aflorasen a los lienzos. Por eso antes de entrar en el análisis de las obras definitivas,

no parece inútil detenerse un instante en la prehistoria de su pintura. Es ésta, por fortuna, muy corta. Exceptuados los primeros balbuceos, se extiende tan sólo desde mediados del año 64 hasta mediados del 66.

Lo que más le preocupaba en aquellos días a Molina Ciges en cuanto pintor era la materia. Lo entusiasmaban además Fautrier y Tapies y se consideraba como un continuador de los mismos, aunque con aceptación de elementos figurativos. Su máxima preocupación era la realización del cuadro de una manera cuidada. Dicha preocupación existe hoy todavía, pero no, como entonces, en cuanto fin en sí mismo, sino como medio al servicio de una comunicación más veraz. Recuerda que sus compañeros en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, decían de él que era «un pintor con cocina». Se comprende el reproche, dado que su dominio de oficio era ya notable, pero con el inconveniente de que en las clases se limitaba a repetir con su exquisita corrección aquello que complacía a sus profesores. En el estudio, es verdad, pintaba lo que le apetecía, pero sin atreverse a desvelar con sangre y con lágrimas todo aquello que más íntimamente lo preocupaba. La temática, es cierto, era ya en aquellos cuadros la relacionada con la incomunicación, el miedo, la angustia y la soledad, pero evitando, en la medida de lo posible, descender hasta la suya propia y tomando como punto de partida sus lecturas de Sartre, Camús y Kafka, así como las películas de Igmarr Bergman. Podría suponer el lector que es lo mismo convertir en materia de arte la propia angustia que las impresiones de unas lecturas, pero no suele suceder así. Cuando uno se en-

frenta con su propia disociación sin intermediarios, suele llegar también sin intermediarios desde la imagen insustituible hasta el espectador. Cuando se basa en lecturas, recrea por regla general un clima ajeno (con unas imágenes consiguientemente prestadas) y no resulta, por tanto, tan eficaz en su manera de conformar su llamada.

Las obras recién recordadas son las que expuso en la sala Mateu en 1966. Estaban pintadas con óleos sintéticos, pasta sintética y óleo moliendo y corriente. La calidad un tanto envejecida y las superficies delicadamente porosas las conseguía con mezclas abundantes de polvo de mármol. Los colores eran frotados, pero cabía presentir en ellos esa nitidez un tanto sorda que constituye una de las características más perdurables en su quehacer. La totalidad de esta primera etapa había durado escasamente dos años.

La segunda etapa se extendió desde mediados del 66 hasta el año entero que se pasó sin pintar en Valencia una vez terminado su viaje a Andalucía. La mayor novedad radicó en que, al comenzar a desinteresarse de los efectos de materia, realizó una pintura mucho más plana. Abandonó también el óleo y lo sustituyó por aguadas, tinta china, pasta de latex y barniz tapaporos, con encolados de fotografías y de papeles sobre madera. El intermedio entre ambas etapas fue, en el aspecto técnico, un breve período en el que se limitó al empleo del latex y al de diversos materiales plásticos, pero sin incorporación, todavía, del resto de los recién citados. Las imágenes de estas obras eran las antes aludidas al tratar de sus diálogos con sus

poetas predilectos. Se inspiraban en el mundo de Alberti, García Lorca, y Hernández y facilitaban un primer descenso tímido hasta las profundidades de su inconsciente individual. Creo, no obstante, que fue entonces cuando descubrió que era sin andadores como tenía que enfrentarse consigo mismo.

En el momento final de esos días de búsqueda, puso Molina en cuestión todo cuanto estaba haciendo, y decidió abandonar momentáneamente la pintura y hacer su fructífero viaje a Nueva York. Esta interrupción de su labor ayudó a su encuentro consigo mismo. Así se explica que al regreso de Nueva York renunciase Molina Ciges a toda pantalla protectora y que, con una serie muy amplia de imágenes siempre recurrentes, se decidiese a enfrentarse a fondo consigo mismo. Lo que él quería hacer era una pintura a la que denominaba «visceral». Al recordarlo, reconoce con esa modestia que sólo tienen —no todos— algunos grandes artistas, que en el primer instante no supo encontrar el camino y que, en vez de salirle lo que buscaba dentro de él, pintó verdaderos panfletos. Este segundo intermedio de «los panfletos» duró dos meses y medio. Eran obras cargadas de anécdota. Su calidad era plana y totalmente mate, tal como sigue acaeciendo en la actualidad.

Desde «los panfletos» con influencia de la pintura social, pasó Molina Ciges a su radiografía de Nueva York. Fue una colección de cuadros obsesivos, en los que repetía inacabablemente las cremalleras y los rascacielos de la ciudad simultáneamente amada y detestada. Las primeras estaban en la realidad imaginada y los segundos en la visible, pero ambos se fundían

en una unidad de expresión. En aquellos días de trabajo enfebrecido, comenzó a entrar en posesión de su paleta de colores limpios y lisos, resaltados sobre un trasfondo de manchas grises. La nitidez cromática no evitaba la austeridad mate de la superficie final, sino que se justificaba en gran parte gracias a ella, ya que hacía así compatibles viveza y austeridad. El procedimiento empleado le permitía innovar, pero actuó con tanta habilidad en la elección, que jamás había peligro de ruptura de la unidad. Todo se hermanaba a las mil maravillas con todo y así sigue acaeciéndose. En la totalidad del quinquenio, el pintor utilizó pinturas acrílicas y plásticas, matizadores, tintas chinas, lápices de colores y compuestos, pulverizadores, plumillas y tintas normales, pasta sintética, óleo y esmaltes: Un buen repertorio, en suma, de todo cuanto el arsenal contemporáneo ofrece para adecuar sin una sola sutura procedimiento e imagen.

Hay un tríptico en el que aparece erguido tres veces el mismo rascacielos. La imagen se halla las tres veces privada de su apoyo en el suelo y de su encuentro con el cielo y se impone así «a margen perdido» desde la base hasta lo alto del lienzo. En la primera de las tres versiones el rascacielos aparece atravesado de arriba abajo con una cremallera cerrada. En la versión central la cremallera parece semiabierta, pero están cosidos sus bordes. En la tercera versión ya se ha roto el cosido y se ve un fondo de aguas turbias o de cieno a través de la abertura con sabor a boca desdentada o a sexo con cierre mecánico. En otro cuadro la estatua de la libertad surge rota en múltiples fragmentos. Hay

un diseño ornamental diferente en cada uno de ellos. Otro lienzo representa una de las clásicas vistas de Manhattan, pero el símbolo de la cremallera se convierte en él en una especie de gran corsé que envuelve al conjunto de rascacielos. No hay cierre metálico, pero sí un recosido burdo que puede hacernos recordar los esplendores bien ceñidos de nuestras abuelas. Estas imágenes son parcialmente relacionables con las de los colchones a las que aludiremos posteriormente. Los cuadros recién citados pertenecen al año 72; los de los colchones, igual que todos los restantes en los que incorporó Molina su repertorio estrictamente personal, se iniciaron al año siguiente. Detengámonos ahora de nuevo en los neoyorquinos.

¿Qué pueden significar para Molina Ciges tantas y tantas cremalleras? Yo creo que hay aquí una primera aproximación a sus preocupaciones más hondas. La cremallera abre y cierra al mismo tiempo y puede, por tanto, hallarse en relación inconsciente en el mundo de Molina Ciges con el simbolismo de la puerta y con el de la ventana. Es, no obstante, más agresiva y cabe relacionarla también con la herida que se cierra y no se cierra y con el sexo femenino y con el retorno imposible (vedado y defendido) hacia la placidez prenatal. También, claro está, con el deseo opuesto de salir del claustro materno y de empezar a ser uno mismo en desamparo y en soledad, pero sin caminos supuestamente trillados. El rascacielos constituye una nueva versión del símbolo del alminar, pero ligado en este caso a la sociedad de consumo. El símbolo de la estatua de la libertad es más traslúcido aún, pero sospecho que en el caso de Molina Ciges

se halla relacionado con el de la máscara, que será uno de los que reaparecerán luego intermitentemente en toda su obra. Veamos, por tanto, qué es lo que pudo haber movido en su inconsciente a Molina Ciges a elegir de momento éstos y no otros símbolos y por qué sus cremalleras y rascacielos tienen también, igual que más tarde sus metros, algo de escaleras. La ventana le parecía a Jung en «Psicología y alquimia» un símbolo de la conciencia, pero dichas implicaciones pueden relacionarse lo mismo con el eros de la lejanía, que con el deseo de penetrar dentro de algo. La puerta tiene un simbolismo parecido: el paso de algo a algo, la penetración o la huida. Todo ello se da en las cremalleras de Molina Ciges y puede aludir, por tanto, a su deseo de penetrar hasta la última entraña de sí mismo y de convertir en conciencia al inconsciente o a la necesidad de escapar y de perderse en el mundo. En ambos aspectos me parece muy significativo ese trasfondo de aguas sucias que hay en la herida de muchas de sus cremalleras y también, en parte, en su corsé, desde el que emerge, por cierto, un terrible humo de tinta o petróleo que tapa en parte a los rascacielos. Dicha agua sucia está constituida, claro está, por los deseos todavía inconfesados, pero todo ello debe verse en función, en este caso, de las ya recordadas implicaciones sexuales de la cremallera que cierra y abre no sólo nuestro inconsciente, sino también el claustro materno.

La escalera fue siempre símbolo del enlace entre distintos niveles, de la ascensión al cielo y a la luz increada o del descenso a los infiernos de la mitología y de nuestro propio interior. El

alminar, lo mismo que la torre de las iglesias cristianas, es símbolo del conocimiento de nosotros mismos y alude a la atalaya espiritual que constituye nuestra propia conciencia y que nos sirve para otear al mundo y para intentar desvelar simultáneamente cuanto en nosotros mismos se encuentra por debajo de ella. Creo que, a este respecto, es interesante recordar la sugerencia que hizo Bayley en «El último lenguaje del simbolismo» de que la necesidad de una atalaya espiritual puede simbolizarse también imaginando una lejanía de edificios altísimos, tal como Molina Ciges ha hecho en algunos de sus paisajes neoyorquinos. Debemos tener en cuenta, no obstante, que estas lontananzas de rascacielos se hallan truncadas en su parte alta, lo que parece indicar que para Molina Ciges la ascensión se quedó a mitad de camino, pero que sigue luchando por conquistar una iluminación espiritual a través de su reelaboración personalísima de todos estos símbolos del inconsciente colectivo. En todas estas imágenes se produce, por añadidura, esa «temporalización» de la obra de arte, a la que antes hemos aludido. Nos enfrentan con la caducidad y la menesterosidad de nuestros afanes y objetivan nuestro perecer en el tiempo.

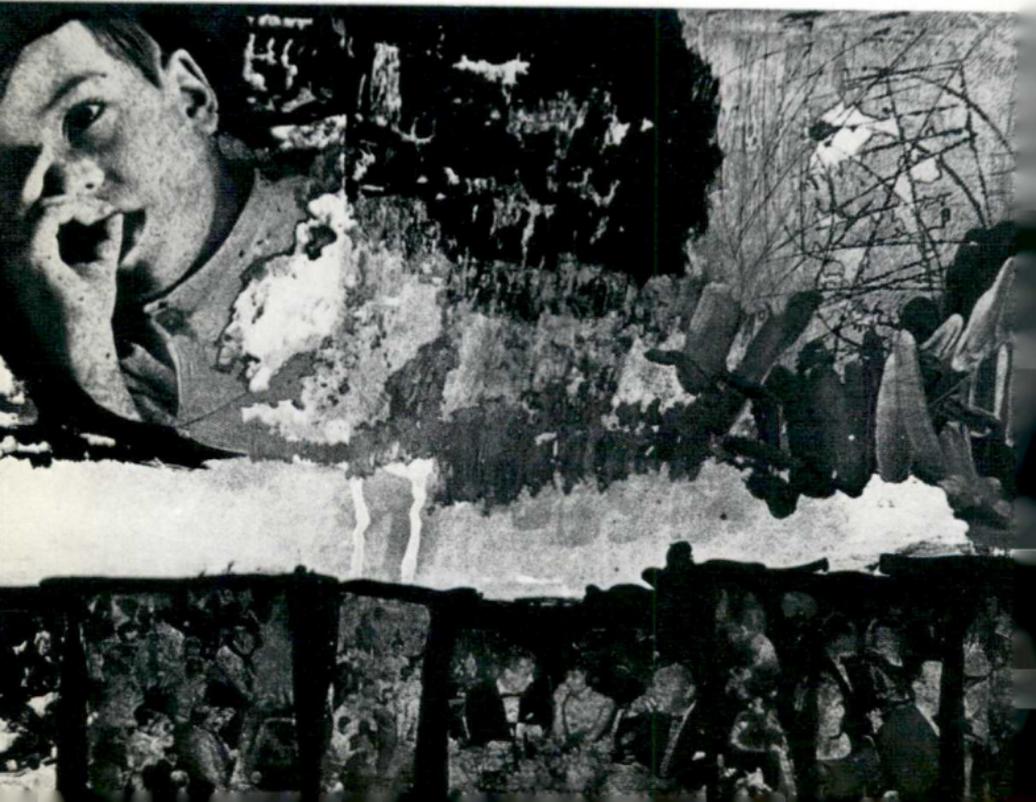
La estatua de la libertad puede, lo mismo que el alminar y el rascacielos, ser relacionada con la lámpara. Ella misma expande la luz y sostiene en su mano la lámpara, pero envuelta, en la interpretación de Molina Ciges, en unos trapos con sabor de máscara. Todo ello es relacionable con una sugerencia de Ania Teillard, quien consideraba, en «El simbolismo de los sueños», que la lámpara representa en los mismos la claridad



Imágenes y Grafismos.
Serie - "El muro, imágenes y cerámicas".



A Miguel Hernández
y sus poemas de la cárcel.
Serie - "Diálogo con mis poetas".
1965-66.



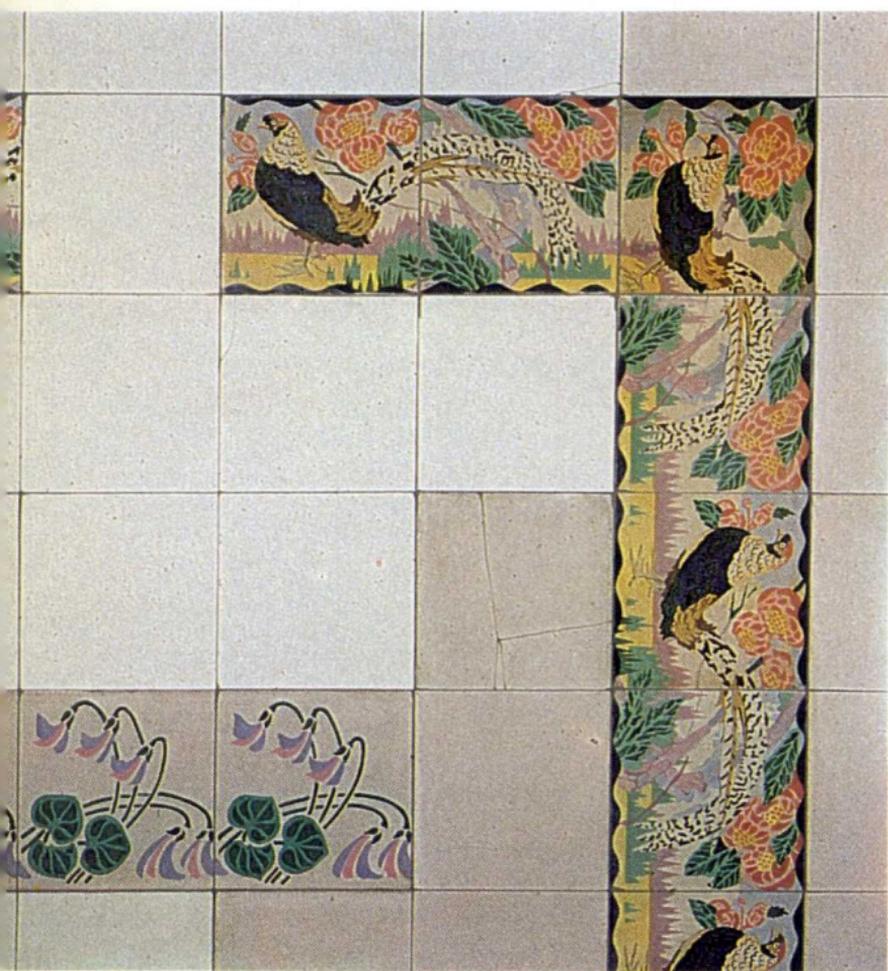
A Miguel Hernández
y sus poemas de la cárcel.
Serie - "Diálogo con mis poetas".
1965-66.



A Miguel Hernández y sus poemas de la cárcel.
Serie - "Diálogo con mis poetas". 1965-66.

A Miguel Hernández y sus poemas de la cárcel.
Serie - "Diálogo con mis poetas". 1965-66.





En busca de una identidad.
Serie - "El muro, imágenes y cerámicas".

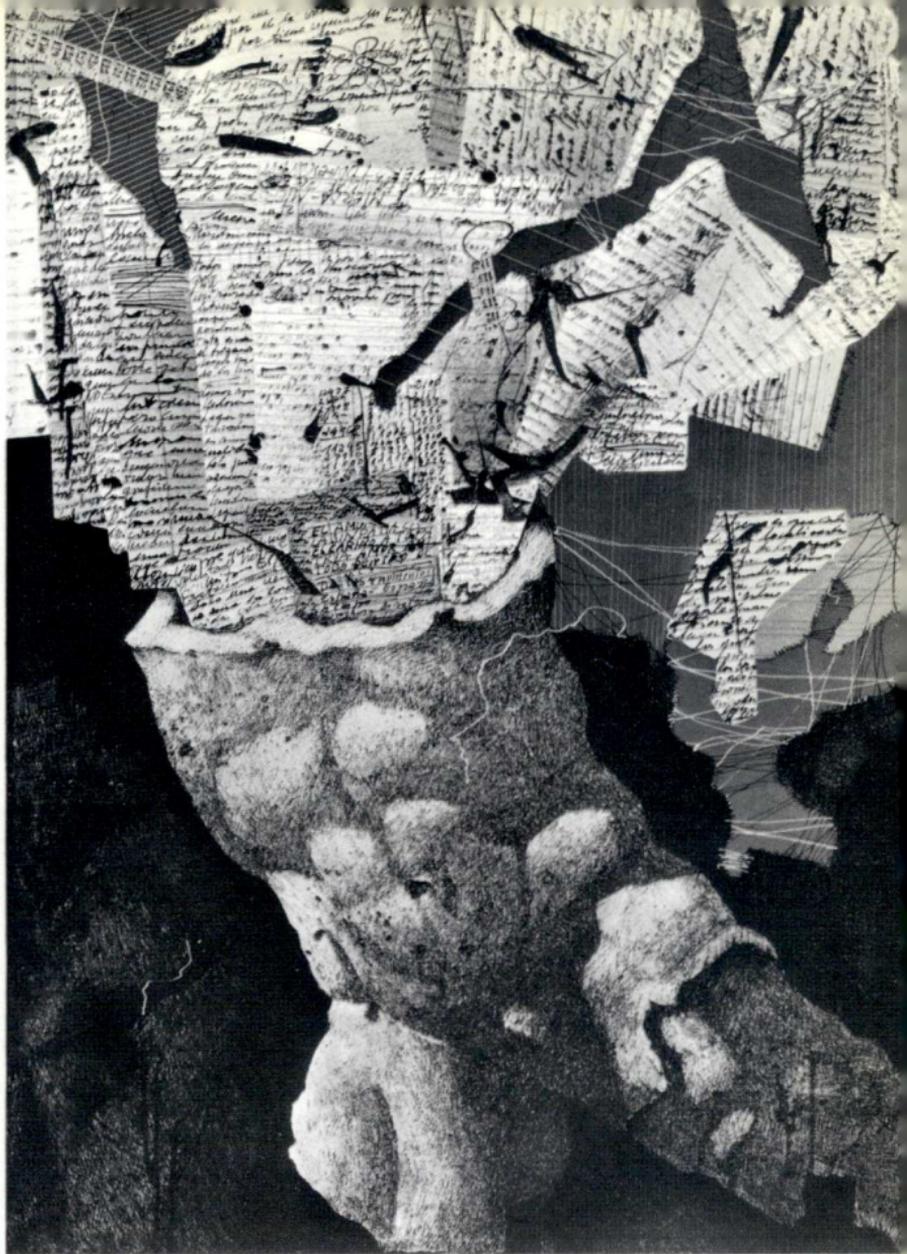


En busca de una identidad.
Serie - " El muro, imágenes y cerámicas".



Meditación.
Serie - "El silencio".
1966.





Caos.
Serie - "Reflexiones y presencias". 1974.

La cola.
Serie - "La emigración". 1967.



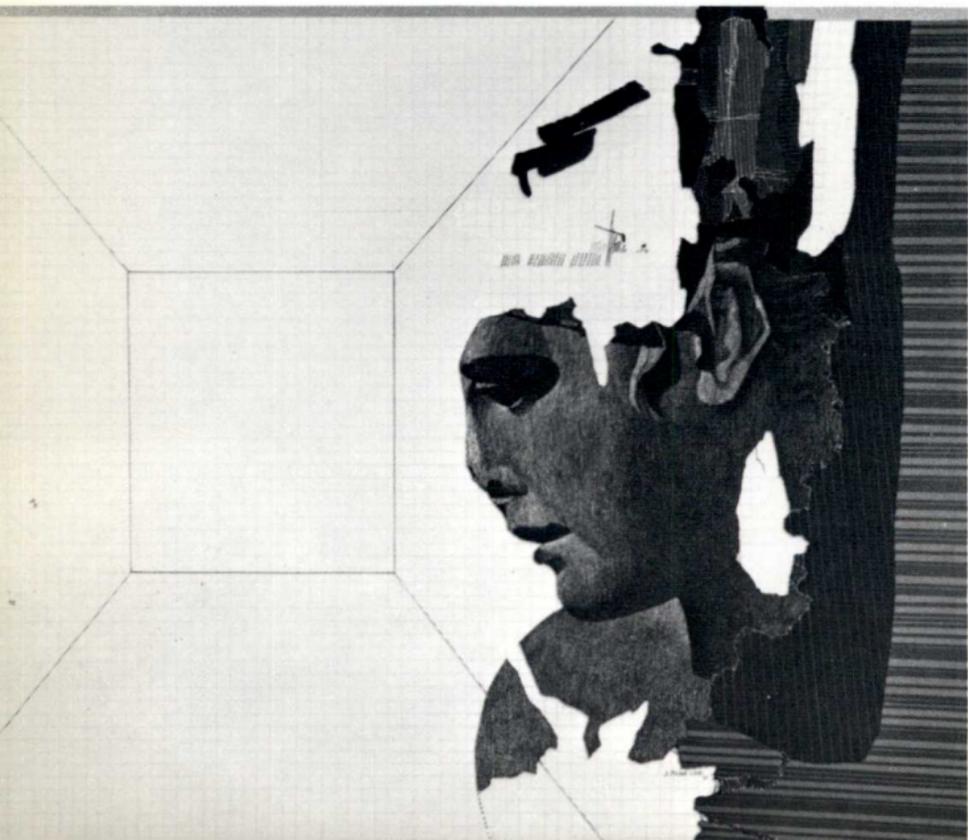
Ante la impotencia y la esperanza.
Serie - "El muro, imágenes y cerámicas".



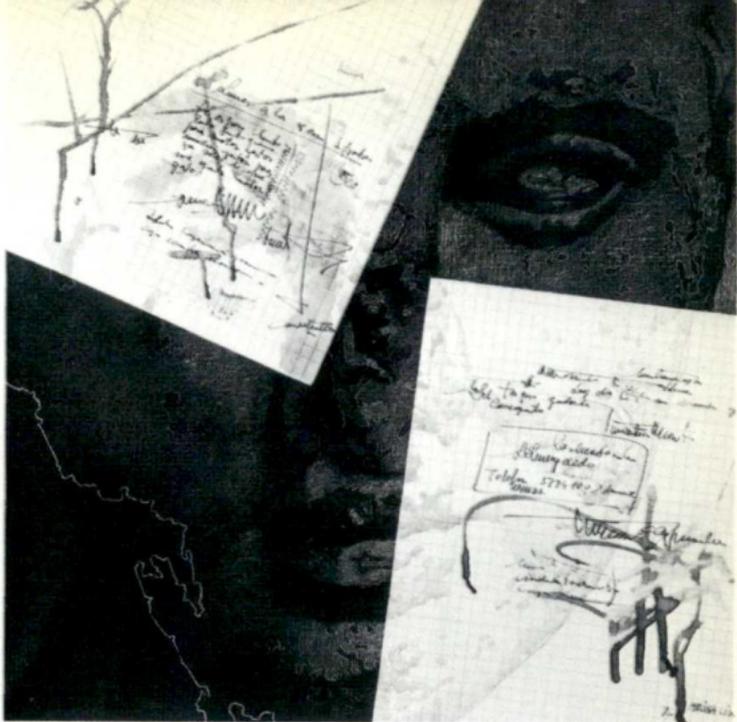
Venus.
Serie - "Reflexiones y presencia"
1975.



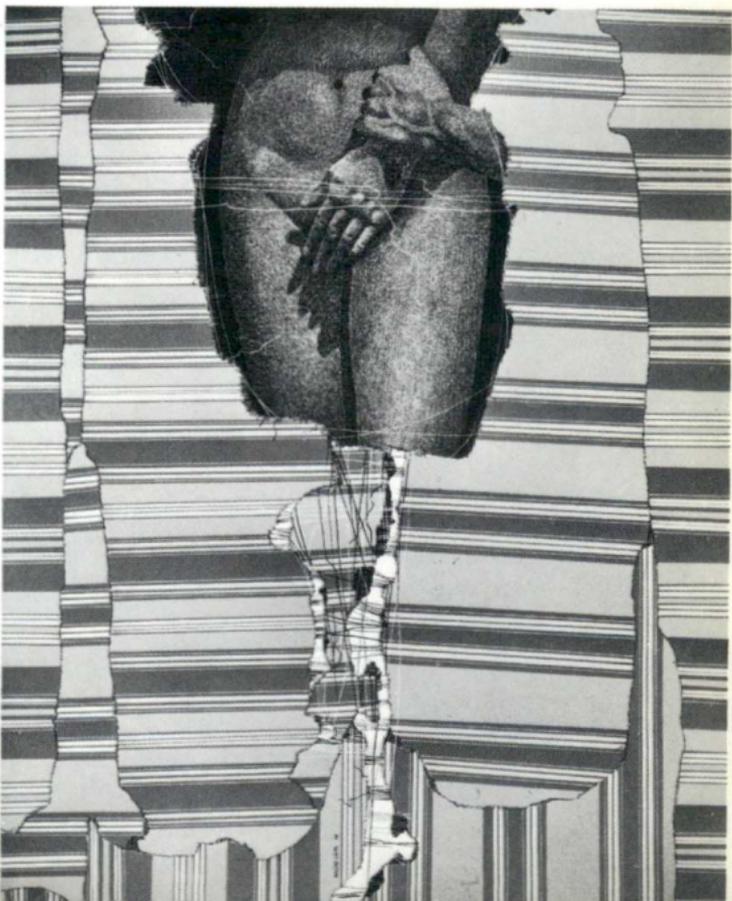
Visión cuadriculada.
Serie - "Reflexiones y presencia"
1975.

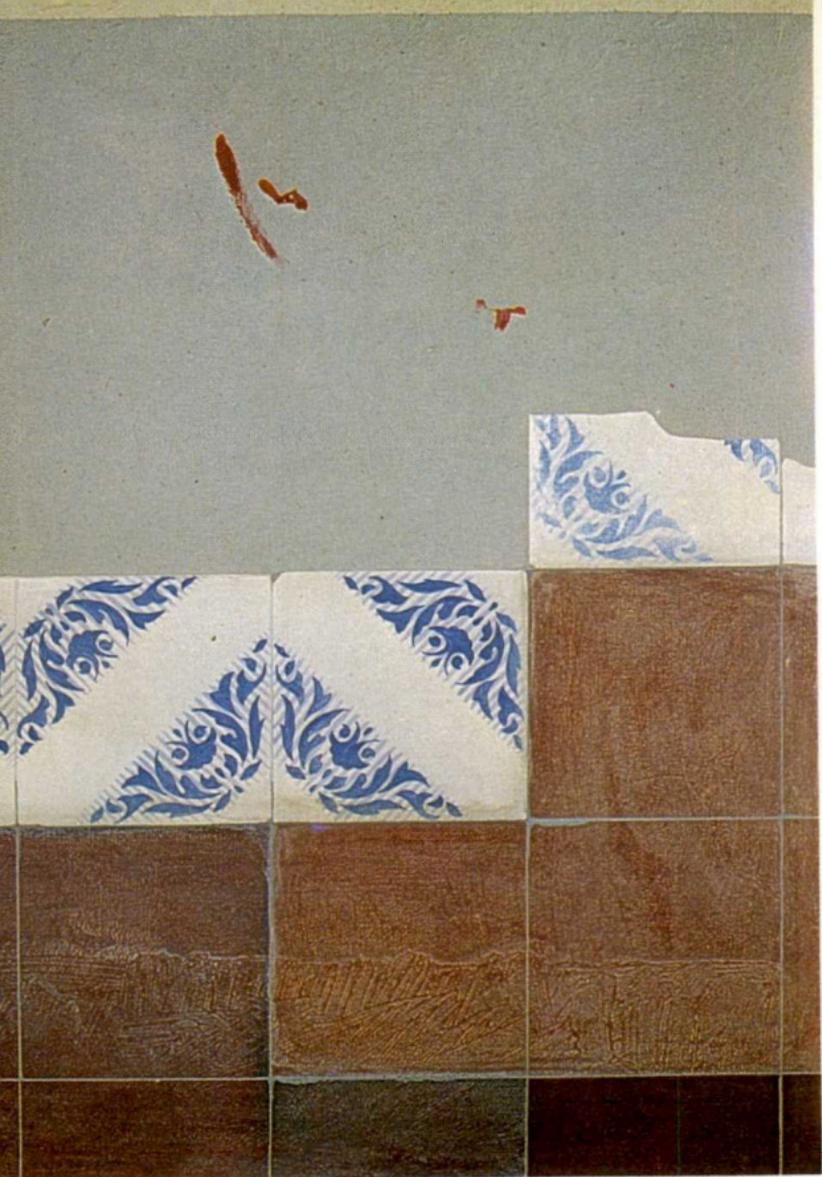


Reflexiones
sobre la nostalgia.
1976.

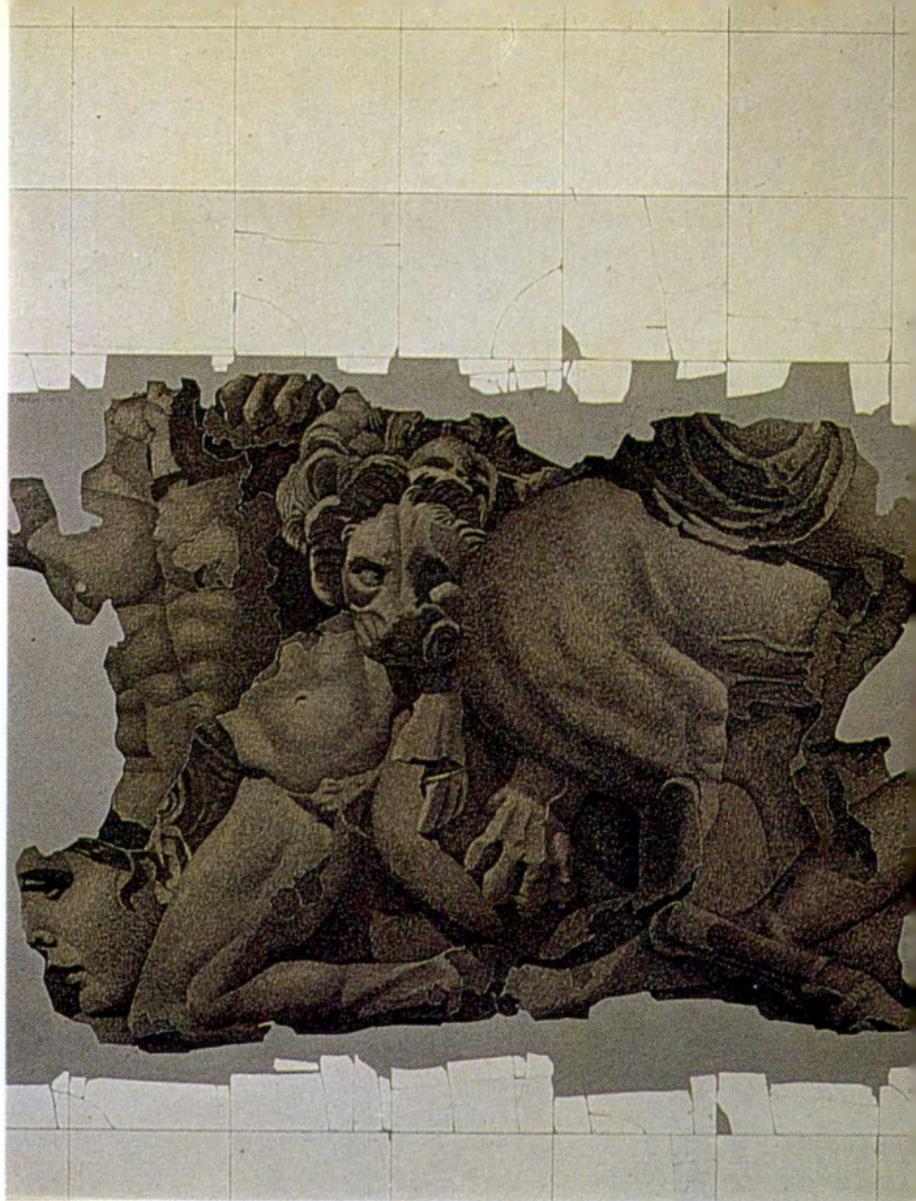


Deseos.
Serie - "Reflexiones
y presencias". 1975.





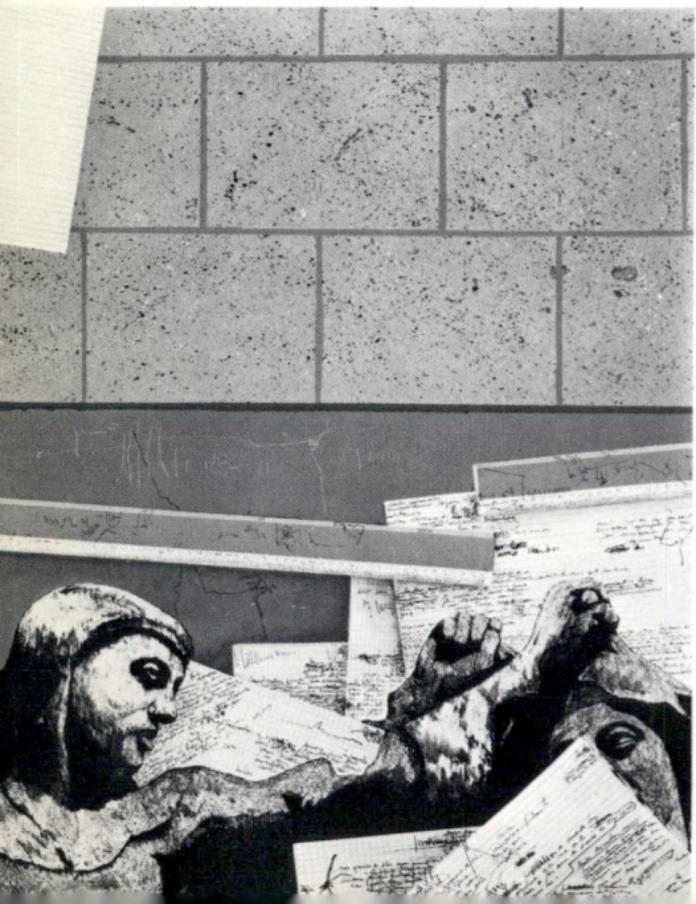
En busca de una identidad.
Serie - "El muro, imágenes y cerámicas".



Composición sobre el muro.
Serie - "El muro, imágenes y cerámicas".

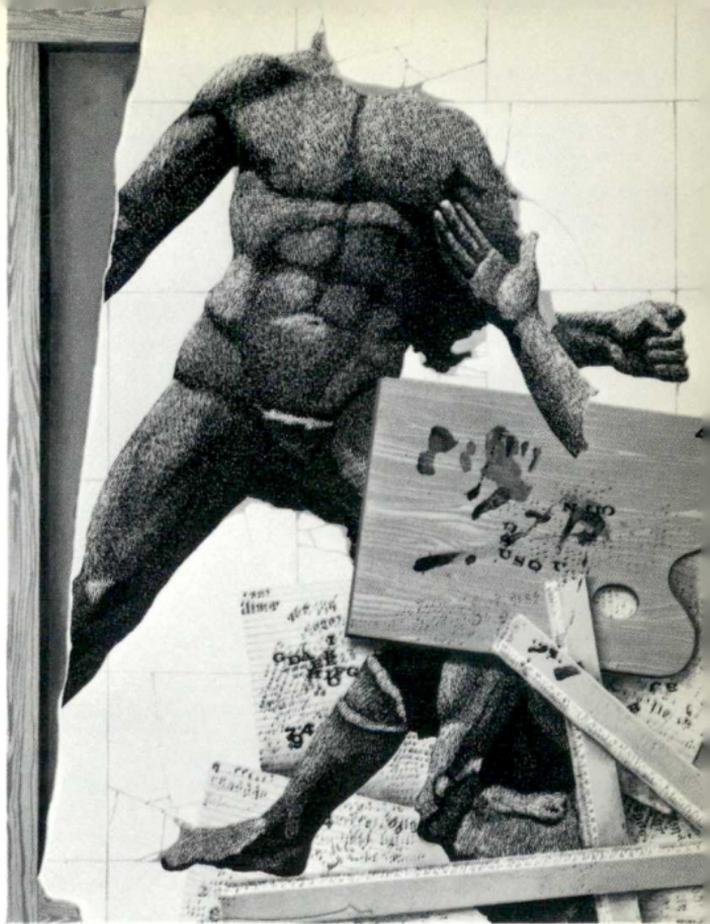


Mi Venus.
Serie - "El muro, imágenes
y cerámicas". 1978.

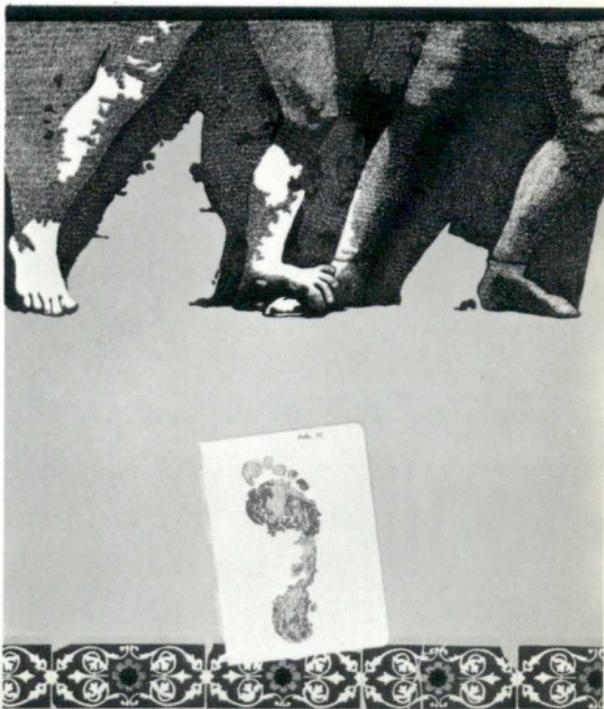


Actitudes.
Serie - "El muro, imágenes
y cerámicas". 1978.

Actitudes.
Serie - "El muro, imágenes
y cerámicas". 1978.



Actitudes.
Serie - "El muro, imágenes
y cerámicas". 1978.





La grieta.
Serie - "El muro, imágenes y cerámicas".

de la razón ordenadora y la luz de la inteligencia. El hecho de semivelarla confluye entonces en la semiótica de Molina con su manera igualmente significativa de decapitar los rascacielos. Algo similar cabría decir de todo cuanto alude a la libertad y a su estatua por tanto.

La máscara es uno de los símbolos que, a partir del momento en que ocultó con ella el rostro de la libertad, será más frecuentemente utilizado por Molina. Alude inequívocamente en su obra a nuestra vergüenza y a nuestro miedo, pero también a nuestra necesidad de retirarnos de las miradas indiscretas durante los días dolorosos del parto espiritual. Ocultamos nuestro rostro para que mientras nos preparamos para llegar a ser aquél que verdaderamente somos, no se ofenda el espectador con el espectáculo de nuestra agonía y nuestros sudores de sangre.

Ambos símbolos, el de la máscara y el de la lámpara, no por pertenecer al inconsciente colectivo han dejado de tener una inequívoca versión helénica. Pronto veremos hasta qué punto toda la mitología griega ha sido fundamental para que Molina Ciges reelaborase la suya propia. Ello nos sitúa de lleno dentro del clima de la tragedia, desde «La Orestíada», por lo menos, hasta el «Edipo rey», aunque sin llegar, posiblemente, hasta los mitos ya más domesticados de Eurípides. Otro elemento inspirado en el mundo clásico lo constituyen las estatuas mutiladas, sin brazos o piernas, sin sexo o cabeza, pero también muy a menudo ciegas en una segunda alusión inequívoca al trágico destino de Edipo. En un segundo grupo de símbolos abundan —obsesivamente repetidos también, pero con inspiración esta vez en nuestro con-

torno contemporáneo— los colchones y las reglas, los cartabones y las cintas métricas, los ladrillos rojos de los pisos y las bombillas amortecidas. Respecto a su recreación de la estatuaria clásica me ha dicho repetidas veces Molina que su inclusión en la obra en cuanto imagen protagonista y en cuanto símbolo, constituye una traducción plástica de su rabia al sentir en su propia carne y en la de todos los hombres muchas de esas mutilaciones. (Más adelante ofreceremos otra interpretación menos personalizada, pero no incompatible con ésta del propio pintor). Me ha dicho también que se ve obligado algunas veces —pienso que para mejor asumir sus contradicciones internas— a mezclar estas imágenes clásicas con otras antagónicas, pero que prefiere, más a menudo, que se expresen ellas por sí solas sin añadidos que hagan confusas sus sugerencias.

Esta «catarsis» permite que una parte considerable de la energía de Molina Ciges no se pierda en luchar inconscientemente contra sus complejos, sino que se canalice a través de un trabajo doloroso y fructífero de creación combativa. Respecto a los otros elementos, los que le recuerdan su entronque con el mundo de todos los días, pero también, muy particularmente, su propia infancia, opina que son los que más fácilmente le permiten pintar «situaciones» y que ello constituye el mejor camino de que dispone para realizar su propia terapia y convertirla al mismo tiempo en pintura.

Independientemente de estos símbolos y de su consiguiente lenguaje relativamente asequible, hay una frase que se repite sobre unas cintas o bandas en bastantes cuadros. La frase

dice «Ojo al precinto» y atraviesa por igual unos pájaros en vuelo o posados, que un rostro humano cuyos ojos ciega o una boca cerrada. La expresión es cristalina, pero debe ser relacionada con su contexto pintado. El pájaro comenzó siendo un símbolo fálico, pero adquirió muy pronto una connotación benéfica y se lo asoció a los ángeles y a la ayuda divina, a nuestra alteza de miras y a la claridad pura de nuestro pensamiento idealizado. (Todo ello es relacionable con la teoría de la imagen idealizada en Karen Horney). Ojo cegado equivale simbólicamente a castración, pero el ojo es también un símbolo de la visión espiritual y no tan sólo el instrumento de la material. Ver es, por añadidura, comprender, pero cabe también relacionar al ojo, tal como ha hecho Jung, en «Transformaciones y símbolos de la libido», con el seno materno. El precinto de la represión destruye así por igual en todas estas obras tanto la posibilidad de retornar a la quietud prenatal, como la entrega a los pensamientos llamados «nobles» y la posesión ideal de un conocimiento clarividente y no condicionado. La boca, ya se sabe, es el origen de la palabra y simboliza, por tanto, al Verbo de Dios y a la pureza increada. Su sellado con el precinto ratifica el sentido de castración espiritual, ínsito en los símbolos anteriores. El hombre sometido a la represión queda incapacitado para crear y no podrá, por tanto, equipararse jamás a los dioses, ni a los mandarines que en la tierra se arrogan el deber y la capacidad de representarlos. En algunas ocasiones ni tan siquiera necesita Molina Ciges el precinto para sugerir tanta imposibilidad y tanta dimisión. Le basta entonces recubrir con

unos manchones emborronados o con un rayado finísimo parte de la boca y los ojos de algunas de sus figuras.

En la exposición de Molina Ciges en la Galería Lezama, de Valencia, celebrada en los primeros meses de 1975, el grupo más abundante de lienzos se hallaba dedicado a una serie inacabable de colchones y más colchones. Raul Chávarri aludió con sagacidad en su texto introductorio a algunas de las implicaciones del tema obsesivo:

«El objeto real —afirmó— el intencionado protagonista de esta pintura, es un colchón; a veces desgarrado y deshilachado, como si su tripulante nocturno hubiera querido sumergirse a través de él en un sueño inacabable. Otras veces, entendido como soporte cultural de una referencia o de una fantasía erótica. Venus y Marte se entremezclan con la tela rasgada como símbolos de una civilización que agoniza y de la que ya ni siquiera los valores míticos tienen utilidad alguna.

En otros casos, la fantasía es más hermética, las referencias al mundo onírico y las implicaciones con la realidad se mueven en un ambiente más complejo, como si una voluntad quisiera atravesar todos los obstáculos que se la oponen y volver a afirmar en toda su grandeza la conciencia y el destino del hombre».

A lo dicho por Chávarri cabe añadir cuanto dijimos en el capítulo primero sobre el deseo ambivalente de salir definitivamente del claustro materno y de retornar al mismo, así como el análisis que, en páginas anteriores hemos hecho sobre el significado de las cremalleras, sustituidas por desgarraduras vaginales en estas nuevas imágenes.

No había tan sólo colchones en las pinturas dadas a conocer en Lezama. Había también manos, muslos y sexos mutilados y muchos fragmentos de estatuas clásicas. Sabido es que la mano completa el simbolismo del ojo y así acaece en la semiótica de Molina. Es además, en opinión de Harold Bayley, un símbolo de la fuerza. Su mutilación intensifica, por tanto, el sentido de castración implícito en algunos de los símbolos ya analizados.

En Molina Ciges hay una subida hacia la luz, pero también un descenso hasta las profundidades. Ambas aspiraciones encontradas son una y la misma, tal como acaece con todos los extremos. Es la ambivalencia eterna entre el yang y el yin de la sabiduría china tradicional y tiene igual validez en Occidente, aunque no haya alcanzado entre nosotros una tan cristalina objetivación gráfica. (Me refiero a la línea en doble inflexión que los separa y que parece sugerir la posibilidad de la inter-penetración entre ambos). El descenso hasta los arcanos del inconsciente lo simboliza Molina (es la interpretación menos personalizada antes prometida) en sus fragmentos de estatuas. Se hallan por añadidura cubiertos a veces por una finísima retícula, a manera de red muy tenue de filamento, pero muy apretada de trama. La red —ya lo vio así hace un cuarto de siglo Mircea Eliade— es el instrumento preferido en los sueños o en las fantasías de cuantos desean realizar unas buenas capturas en las aguas huidizas de su inconsciente. Lo más hermoso de la resurrección de este símbolo en Molina, se halla para mí en el hecho de que ese gran inconsciente en el que hay que realizar las capturas, está cons-

tituido en esos lienzos por la citada serie de restos de estatuas, posadas unas veces sobre colchones o papeles cuadriculados y atravesadas otras por cintas métricas o por las ya recordadas retículas.

Grecia (no, claro está, la Grecia de verdad, sino la que nosotros nos hemos inventado con admiración y amor, embelleciendo todavía más lo que ya era bello de suyo y negándonos a ver lo que no se hallaba a la altura de nuestra veneración de hijos juiciosos y confabuladamente reconfortados) es el más perdurable de todos los arquetipos maternos de la comunidad cultural de Occidente en cuanto tal. Tenemos, a profundidad máxima, los arquetipos del inconsciente instintógeno colectivo. En un más detectable nivel se encuentra nuestro inconsciente individual, pero entre ambos está el estrato de los condicionantes semiméticos que pertenecen al patrimonio común a los hombres de toda una comunidad cultural. Grecia es nuestro gran mito y por eso la vemos a través de una lente deformadora que nos permite, por otra parte, admirarnos todavía más a nosotros mismos al descubrir que en nuestro siglo hemos acabado por superar a nuestra madre perfecta. La Grecia símbolo, magnificación filial de la Grecia real que era, no obstante, grandiosa, pero mucho más compleja de lo que necesita nuestra adoración de hijos desamparados, es la que de verdad se nos enseña desde la infancia. Nos seduce y nos absorbe y nos confundimos incestuosamente con ella o luchamos por apartarla definitivamente de nuestros planes de estudios y de nuestro propio inconsciente cultural. Molina Ciges decidió repescarla en cuanto arquetipo

materno y ligarla al mismo tiempo a la ceguera de Edipo y al desollamiento de Marsias y a la castración y al castigo.

Toda esta serie de lienzos —año 74 y primer trimestre del 75— es estremecedora, pero pronto llegaron, correlato de los mismos, los de la ascensión a la luz. El que yo prefiero es el retrato de un hombre, el mío, tal vez, o el tuyo, lector, o el del propio Molina Ciges. Forma parte de una colección particular y hay ocasiones en las que me entenebrece mirarlo. Otras, en cambio, me reconforta casi tanto como mi Grecia mitificada —la tuya también, querido lector— y mi entusiasmo ante los tres trágicos o mi aceptación —sin llegar a tenerlas todas conmigo— de las imágenes cthónicas.

El aludido cuadro se halla pintado con esa precisión impecable que hace tan impasiblemente perfectas todas las superficies de Molina. (Hablo, claro está, de la factura meticulosa, porque en los restantes aspectos no existe ninguna impasibilidad). Dicha perfección moliniana entusiasmó asimismo a Chávarri en el texto del que ya anteriormente hemos reproducido otro párrafo. La describió así:

«Unas y otras teorías están expresadas a través de una pintura absolutamente realista, que incluso en ocasiones hace pensar por su exactitud que se ha hecho uso de un sistema de incorporación directa de objetos y elementos ajenos a la pintura, como los que constituyen la técnica de collage».

No hay en la realidad esos encolados, pero actúan como sugerencias y acentúan la ambigüedad de toda subida y de toda bajada. Hay

también —en el cuadro citado— un cielo nítidamente azul que llena las tres cuartas partes de la composición y que tan sólo se puebla con unas nubes suaves y una cinta métrica que lo cruza oblicuamente. El azul, sublimación del negro, alude al otro conocimiento, al que no encontramos en nuestro inconsciente, sino en el éxtasis místico, alcanzado a través de «la noche oscura del alma». Así lo vio Jung, quien citó precisamente a San Juan de la Cruz dentro de ese contexto. El azul es asimismo el color de la intuición y el de las profundidades y se halla tan relacionado con el cielo como con las aguas más hondas. Retornamos así una vez más a la interpenetración de los contrarios, pero no acaban en ella las sugerencias del lienzo aludido. El tercio inferior del cuadro lo constituye el retrato de un hombre que tiene algo de máscara, (que es, en realidad, una máscara) y que se recorta sobre un fondo negro. Bajo él hay una tela —posiblemente la de uno de los colchones— con franjas rojas sobre fondo sombrío. A ambos lados cartabones —orden y medida— papeles escritos con literatura salaz («de retrete», en la caracterización de Molina) y varias cintas métricas, una de las cuales es la que corta todo el campo cromático oblicuamente de abajo a arriba, o de arriba a abajo y que es la única que divide también el azul intocado del cielo.

Todos estos símbolos son transparentes. La cinta métrica alude al enlace entre lo inferior y lo superior. Une y contabiliza los contrarios hermanados y nos conforta con su sugerencia de que la máscara hundida todavía en las ataduras de su inconsciente individual, puede llegar a alcanzar la clarividencia tras haber atrave-

sado —¿una última vez?— la noche oscura del alma. Ese retrato —mi retrato, tu retrato, lector— es como un resumen de todo lo que Molina Ciges aspiraba a comunicar a través de todos sus tanteos anteriores. Es también un punto de partida para nuevas investigaciones igualmente apasionadas, pero, tal vez, menos equívocas.

Aunque el horizonte interior de Molina se está enriqueciendo día tras día, no creo que tenga que variar paralelamente la pureza mate y acariciable del color y la precisión inefable del dibujo y de la factura. Molina Ciges se vio obligado a inventarse su propio lenguaje y éste se extiende a la totalidad de cada obra y no tan sólo a las imágenes o a la ambientación. Es válido, además, para todo el nuevo camino y no tan sólo para algunas de las etapas del mismo. Su manera de hacer es ya tan suya como su propia firma y no es esa una de las menores razones por las que me parece uno de nuestros pintores más importantes y más verdaderamente trágicos —en el sentido helénico de la palabra— entre todos los de su generación. Su obra es, por añadidura, benéfica, ya que nos insta para que también nosotros luchemos por encontrarnos y podamos ofrecernos así los unos a los otros un poco más de amor y un poco menos de envidia o de resentimiento. El combate por alcanzar la propia iluminación no termina nunca, pero Molina Ciges ha contribuido con sus lienzos a facilitar nuestra toma de conciencia y ha conseguido así —igual que los más grandes escritores, psicoanalistas y descubridores de imágenes nuevas— ayudarnos a todos nosotros al mismo tiempo que se ayudaba a sí mismo.

ESQUEMA DE SU VIDA

1938

Nació en Anna (Valencia)

1959

Sale por primera vez de Anna para incorporarse al Servicio Militar. Hasta esta fecha había estado como vendedor de telas en un pequeño negocio familiar.

1962

Conoce a Joaquín Michavila y trabaja en su estudio, siendo éste su primer contacto con el mundo del arte.

1963

Ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos (Valencia)

1964-1965

Primer Premio de Arte Universitario

Primer Premio Dirección General de Bellas Artes

Primer Premio Jóvenes Pintores (Alicante)
Beca de El Paular (Segovia)
Participa en el XI Salón de Otoño (Valencia)
Participa en la exposición «Jóvenes Pintores de la Escuela de San Carlos (Alicante)
Participa en la XIII Exposición de Arte de E. y D. (Valencia)
Participa en el Salón Internacional de Marzo (Valencia)
Participa en el I Salón de Pintura Contemporánea (Castellón)
Participa en la exposición «Joven Pintura Valenciana» (Alicante)
Bienal Internacional de Arte (Ibiza)

1966-1967

284 Días de Arte – Sala Mateu (Valencia)
XII Exposición de Otoño (Valencia)
III Temporada de Otoño (Alicante)
III Exposición de Arte Universitario (Valencia)
ARS Moncada (Valencia)
II Bienal Internacional de Arte de España (Segovia)
Medalla de Plata en Segovia
VI Salón Internacional de Marzo (Valencia)
XIII Salón de Otoño (Valencia)
Colegio Mayor Alameda (Valencia)
Exposición individual en Sala Mateu (Valencia)

1968

Exposición individual en la Caja de Ahorros Provincial (Alicante)

1970

Exposición individual en Galería Estil (Valencia)

1971

Viaja y reside en París y Nueva York

1972

Exposición individual en Ars (Moncada-Valencia)

1973

Exposición individual en la Caja de Ahorros (Pamplona)

1975

Exposición individual en Galería Lezama (Valencia)

Exposición individual en Sala Giannini (La Coruña)

Realismo Fantástico en España (Palacio de Palfy. Viena)

Realismo Fantástico en España (Atenas)

1976

Exposición individual en Sala Kandinsky (Madrid)

Exposición «Pequeñas Obras de Grandes Artistas (Sala Kandinsky. Madrid)

Museo Internacional de Lanzarote (Castillo de San José. Lanzarote)

Participa en el Componente del «Col. lectiu d'Artistes Plastics del Pais Valencià»

Participa en la exposición «Els altres 75 anys de pintura valenciana»

1977

- Exposición «Maternidades» (Sala Kandinsky. Madrid)
- Exposición «Realidad Española» (Sala Kandinsky. Madrid)
- Exposición «Maternidades» (Sala Giannini. La Coruña)
- Exposición «Colectiva 77» (Banco Simeón. El Ferrol)
- Exposición «Cuatro Pintores Españoles» (Galería del Retiro. Buenos Aires. Argentina)

1978

- Exposición individual en Galería Val i 30 (Valencia)
- Exposición individual en Sala Kandinsky (Madrid)
- Exposición «Colectiva 78» (Sala Kandinsky. Madrid)

1979

- Exposición individual en Sala Gaudí (Barcelona)
- Exposición individual en Sala Giannini (La Coruña)
- Exposición individual en Galería del Retiro (Buenos Aires. Argentina)
- Exposición «Arte Gráfico de Nuestro Tiempo» (Giannini Playa-Club. La Coruña)

BIBLIOGRAFIA BASICA

- ENCICLOPEDIA DE LA REGION VALENCIANA
RAUL CHAVARRI. **Imagen y Forma.** Ediciones Moret.
RAUL CHAVARRI. **Panorama del Arte Contemporáneo.**
ARTE ESPAÑOL 76
ARTE ESPAÑOL 77
ARTE ESPAÑOL 78
ANUARIO KANDINSKY 76
ANUARIO KANDINSKY 77
ANUARIO KANDINSKY 78
CARLOS AREAN. **Cuadernos Hispano Americanos.** Las Tendencias Post Abstractas en la Pintura Española».
CARLOS AREAN. **La pintura del mundo ibérico.** Iberica de Europea Ediciones. (En imprenta).
CARLOS AREAN. **Gazeta del Arte.** 15-4-75
JOSE GARNERIA. **Gazeta del Arte.** 30-4-75
GABRIEL PLAZA. **El Ideal Gallego.** 5-12-75
MIGUEL GONZALEZ GARCES. **La Voz de Galicia.** 7-12-75

- FERNANDO MON. **Gazeta del Arte.** 21-12-75
- LEANDRO ALARCON. **Nuevo Diario.** 18-1-76
- JOSE HIERRO. **Nuevo Diario.** Enero 1976
- RAINER FALTIN. **Guidepost.** 6-2-76
- JAVIER RUBIO. **Blanco y Negro.** 7-2-76
- LEOPOLDO AZANCONT. **Gazeta del Arte.** 1-2-76
- MANUEL AUGUSTO GARCIA VIÑOLAS. **Pueblo.**
11-2-76
- MARY CARMEN DE CELIS. **Batik.** 22-2-76
- LUIS LOPEZ ANGLADA. **Estafeta Literaria.**
1-7-77
- ENRIQUE AZCOAGA. **T.G. Revista de las Artes
Decorativas.** 1976
- ANGEL BONOMINI. **La Nación.** (Buenos Aires)
11-6-77
- HUGO MONZON. **La Opinión** (Buenos Aires).
14-6-77
- OLGA RODRIGUEZ DE PAREJA NUÑEZ. **La Ca-
pital** (Buenos Aires) 20-6-77
- CARLOS ESPARTACO. **Pluma y Pincel.** (Buenos
Aires) 21-6-77
- HERNANDEZ ROSSELOT. **La Razón** (Buenos
Aires) 25-6-77
- CARLOS AREAN. **Correo del Arte** (Buenos Aires,
Argentina). Julio-Agosto 1977
- J.F. PONCE EZQUERRA. **Reseña.** Noviembre-
Diciembre 1978
- MARISA SANZ. **Arteguía.** 15-12-78
- MARIO ANTOLIN. **El Imparcial.** 21-11-78
- CONCHITA KINDELAN. **Pueblo.** 6-12-78
- JOSE MARIA MORENO GALVAN. **Triunfo** 9-
12-78

COLECCIONES Y MUSEOS

Embajada Española en Brasilia
Ministerio de Asuntos Exteriores
Embajada Española en Bogotá
Parador Nacional de Segovia
Embajada Española en Abidjan
Caja de Ahorros (Valencia)
Caja de Ahorros (Alicante)

Museo de Arte Contemporáneo de
Villafamés (Castellón)
Museo Internacional de Lanzarote
(Canarias)
Museo Español de Arte Contem-
poráneo (Madrid)

Numerosas colecciones españolas
y extranjeras.

EL ARTISTA ANTE LA CRITICA

Se canta lo que se pierde, escribió Machado. Se pinta lo que se pierde, o lo que se anhela, o lo que se teme. Molina Ciges bucea en su conciencia, entre los escombros de sus experiencias, sus afanes, sus vestigios culturales, sus complejos. La pintura debe de ser para él una forma de oscura confesión. El oculto. Pero esta tarea de introspección no la expresa de manera sonámbula e irracional, sino con lucidez total. Y con mano segura de hombre que domina la expresión pictórica hasta el virtuosismo. Lo que creemos que son collages, hojas de álbum de notas, metros de sastre, son en realidad producto de su habilidad y su paciencia. Y de su sensibilidad. El tompe-l'oleil no tiene la misión de provocar el pasmo del público por su verismo, sino que, acaso, lo utiliza Molina Ciges para establecer una distancia inquietante entre la índole oscura de los elementos surgidos de su subconsciente y la

impasible expresión realista. De ese choque procede la impresión escalofriante que se experimenta ante unos cuadros que nada tienen, en su epidermis, de tremebundos. Es el misterio que todo verdadero artista lleva en sí. Y al que alude —por ser inefable— en sus obras para que a nosotros nos llegue su emanación.

José Hierro

No es frecuente que un pintor acierte a transmitir en todo su patetismo la complejidad de los demonios subconscientes que le atormentan, como lo hace Molina Ciges. Y no lo es porque el peligro del panfleto acecha a la vuelta de la esquina. Todo depende de ese toque preciso capaz de trocar la bazofia en ambrosía y que se traduce por un estar de vuelta de los secretos expresivos de la pintura.

Gabriel Plaza

Toda la obra de Molina Ciges está ejecutada bajo la determinación y signo del tiempo, en completa conjunción y combinación con todo el mundo simbólico del arte clásico adaptado a las vivencias inmediatas de la vida y del hombre de nuestros días. En esta perfecta combinación los signos y símbolos se diluyen y amontonan bajo formas y señales perfectamente inteligibles: unas conmemorativas, otras terriblemente contradictorias y fatídicas, como en una lucha donde el tiempo y la historicidad simbólica quieran responder al hombre en el tiempo. Y esta misma contradicción y grandeza crean una

simbiosis donde el artista, perfectamente comprometido, quiere comprender y rescatar al hombre y su mundo a través de la monumentalidad de sus creaciones.

Leandro Alarcón y J.F. Ponce Ezquerra

Es una pintura difícil porque nunca es fácil comunicar todo aquello que ha podido causar en el espíritu una dolorosa situación de tortura. El pintor no ha querido soslayar problema alguno que haya podido suponer para su propio espíritu una experiencia traumatizante o una obsesión que haya ocupado parte de su adolescencia. Y como para ello se ha preparado afianzando sus propias condiciones de pintor, Molina Ciges ha venido ser una especie de ejemplo de una pintura dramática y al mismo tiempo colorista, barroca, a medias entre el hiperrealismo y el simbolismo; a enteras entre el arte y el dolor.

Molina Ciges puede serlo todo menos un pintor local. No se trata de traicionar costumbres ni de pretender ser distinto de los demás intencionadamente. Molina Ciges, pintor valenciano, de Anna, concretamente, no ha necesitado ni siquiera dejar su tierra definitivamente para pintar de forma distinta. El es Molina Ciges y nada más. En ese gran mundo de la pintura valenciana.

El ha recorrido las tierras y los mares, ha indagado profundamente en los territorios desconocidos de lo real y de lo surreal, y cuando ha tenido conciencia de que poseía un instrumento perfecto para conseguir esa comunicación espiritual que el artista pretende respecto a los que se sitúen frente a su obra, entonces ha

utilizado todas sus vivencias antiguas, ha entrado en el mundo a veces sombrío del subconsciente y ha pintado, para asombro de los suyos el dolor o el terror de las obsesiones y las pesadillas infantiles que afloran, como mareas imprevisibles a su paleta.

Luis López Anglada

Se dice que el subconsciente del artista es el que en definitiva define a una obra de arte revelando mundos insospechados y Molina Ciges, alejado de toda descripción superficial, entroniza sus ideas, aún en el color, que fue, según imagino, previamente pensado.

Los cuadros de Molina Ciges pertenecen a aquellos que florecen a medida que se desarrollan, impregnados de un nostálgico color poético que alterna con un sentimiento grave. Parte de la resonancia de los matices que amalgamados al dibujo, componen una estructura sólida y sugerente que dice, sin caer en el anécdota trivial. Es que pareciera que recuerdos muy antiguos pulsaran su picel que con decantada realidad enriquece la plástica de su país.

Olga Rodríguez de Pareja Núñez

Una figuración mutilada, resto de estatuaria clásica, ya sea pintada o dibujada, en contrastados fondos listados o de claros cielos hilados a girones de telas; a veces intercambia papeles manuscritos o trozos de cintas métricas. Esta «representación» de una reciente modalidad estética, como dando «testimonio pictórico» del

mismo es de una gran originalidad conceptual efectuada con extrema contención emocional.

Hernández Rosselot

Molina Ciges es un pintor de oficio muy depurado, que otorga, no obstante, papel principal a la cosa gráfica. Afectando la técnica del collage con netos recursos pictóricos, arma composiciones de «recortes» donde intervienen distintos elementos —desde cotines y papeles rasgados hasta dibujos de un dorso y de una cabeza— y en forma tal, que el espacio es tan pronto real como ilusorio. Un juego llamativo, pero de un dramatismo exterior.

Hugo Monzón

Molina Ciges, que nos llega, por lo que deduzco de su introducción, del país valenciano, pero no de sus tierras ubérrimas de naranjales y arrozales, nos llega también, y eso sí que puede deducirse de su obra, del contacto con un clasicismo no académico: con un clasicismo cernido y espolvoreado a través de los poros de una civilización que está en la vida, no en la escuela.

Lo de Molina Ciges —él no lo ha dicho, pero yo lo deduzco de su obra— podría servirnos como argumento para una demostración, o mejor para una exhortación. Es como si él nos dijera: Salvemos el clasicismo, pero, cuidado, no confundirlo nunca con el academicismo. El clasicismo es siempre una demostración de la probidad del arte; el academicismo es una porquería. Si, porque el clasicismo es una perma-

nente enseñanza, mientras que el academicismo es una treta para pintar —o para fingir el arte— valiéndose de soluciones y no de problemas... El academicismo son los problemas, falsificados con soluciones previas.

José María Moreno Galván

Molina Ciges rememora largas agonías, la nostalgia de plenitud que se rompe en el primer encuentro con un húmedo camino que tantas veces se adueña inevitablemente de la voluntad, queriéndose acompañar de todos los estados, de todas las caídas en las ráfagas ocultas que ignoran su destino, como un modo de atender a los razonamientos extraños que hacen volver al principio, al día en que el arte comienza a jugar como una posibilidad excitante de sublimación.

Mary Carmen de Celis

Molina Ciges finge fraudes y disimula su sabiduría, como si quisiera hacernos olvidar sus poderes. Lo que no hace este pintor valenciano —y hace bien al no hacer— es renunciar a ese principio de la obra bien hecha, ni buscar fuera de sí mismo una novedad que así sería rebuscada y falsa.

Manuel Augusto García Viñolas

José María Molina Ciges es un artista maduro, serio, cuyo dominio del oficio confina con el virtuosismo: buen dibujante, la mayoría de los críticos que se han ocupado de su obra, han

coincido en afirmar que su uso fingido de la técnica del collage —sus cuadros parecen collages de primera vista; sin embargo, una observación detallada revela que todas las partes del lienzo han sido pintadas— se apoya en un dominio extremo de todos los recursos pictóricos.

Dicho dominio —y ello es fundamental— se encuentra puesto —lo que es raro— al servicio de una temática muy concreta en la que concluyen multitud de solicitaciones; una temática informada por obsesiones personales, de carácter, no obstante, general; una temática que los artistas, por lo común, eluden abordar con tan fría y desnuda crudeza.

Leopoldo Azancot

A veces, la nota de Molina Ciges, con su tremenda problemática, desborda los límites de su propia seguridad representativa. De lo que no cabe la menor duda es de su actitud crítica, hipercriticista, de ese mundo que lleva dentro de sí —unas veces luz, otras veces sombra— pero siempre cuestionable a través del crisol de un artista con grandes posibilidades que deben aflorar a medida que vaya afianzándose en sus calidades expresivas.

Fernando Mon

Molina Ciges es un sabio artesano de rica factura, a quien, sin embargo, importa —¡y mucho!— lo que sus mundos formales expresan. Aprendió su oficio para no contentarse con manipularlo, para no vivir de él, y ahí está: diestro y

calado de un particular misterio; muy correcto en lo que a lo formal y a lo cromático se refiere, pero deseoso de decirnos cosas, no precisamente agradables como corresponde a un hombre colmado de preocupaciones. Hay profundidad, autenticidad, honestidad en la manera de plantear los problemas que nutren la obra.

Enrique Azcoaga

En la pintura de Molina Ciges vemos la importancia del dibujo a la vez que se hace plausible la supremacía técnica, algo que en absoluto obstaculiza el resultado final de la obra; más bien podríamos decir que la unión de todos estos elementos son los que determinan el éxito total. Aplicando técnicas tipo «collages» (pero sin serlo, ya que todo está pintado), utilizando seriaciones de tipo cinematográfico e incluyendo ideas y grafismos de índole conceptual, el artista logra cotas importantes en lo que a vertiente artística se refiere.

José Garnería

Irreprochable técnicamente —en tanto que técnica es virtud de oficio— la pintura de Molina Ciges. No se desvirtúa la cualidad de lo que quiere decir por ningún desfase de sus palabras: dibujo, color, armonía de elementos compositivos en el cuadro. La mano marcha al compás del pensamiento. Tarea no fácil, dada la complejidad en el que el segundo se mueve. La permanente referencia iconográfica a un mundo clásico marca el controvertido carácter de una

tragedia —eros al fondo—, de algo como obsesivo en el artista, en el hombre, en el tiempo. La exacta codificación de sus signos, su traducción, es difícil. Acaso en ello, y en lo directamente que se manifiesta al espectador, resida su más alta, inquietante dimensión.

Javier Rubio

Molina Ciges no parte de tema histórico o sentimental. Pero sí de una nueva mitología, la del sexo. A veces se acercaría a un ilustrador de Freud. Complejo de castración, complejo de Edipo, escatología, liberación de represiones... Sin sublimación. Es un mundo triste del sexo, incompleto, masoquista, de niño enfermo o de adulto niño. No tiene la alegría de la liberación del eros de un Marcuse. Hay mucho inconsciente demasiado trabajado y consciente en la pintura de Molina Ciges. Colchones, telas desgarradas, que recuerdan entre sus colorines de fuerte expresión pictórica, o simbolizan, el sexo femenino. Es un gran pintor. Un artista pleno de conocimiento del oficio y de maestría técnica casi inconcebible a su edad. Esto es lo que importa. Su temática del inconsciente, aunque parte de una base real de su vida o aunque pretenda darle una dimensión social simbólica, es demasiado literaria, lo que puede ser producto de un momento o una fase de su obra. Aunque a muchos sea lo que más atraiga, o repela, considero que es secundario este aspecto.

Miguel González Garcés

Dos mundos antagónicos coexisten en su obra: por una parte, los azulejos de cerámica, a veces protagonistas únicos de la composición, que reposadamente nos hablan de ese mundo de paredes y escaleras que nos rodea a diario; por otra, el rigor de los desnudos griegos con su tradicional belleza rompiéndose en mil pedazos en una exposición interna de incontenible tesón.

Marisa Sanz

En la obra de Molina Ciges hay saber y oficio, trabajo y sensibilidad, preocupación cultural y de alguna manera, sospecha psicoanalítica. Componentes concretados en unos lienzos que se nos presentan a primera vista como «collages». El tema central de la obra de este pintor es la mitología helénica del Eros, como la trataron los «Maestros de la Sospecha». No se puede hablar de una nueva mitología, sino de una personal interpretación pictórica de los mitos clásicos, bien desde su aspecto histórico-cultural, bien desde su presencialización subconsciente como reducto biológico y trauma freudiano.

Estamos, pues, ante un pintor desconocido en Madrid que tiene vuelos universales, ya que su pintura trasciende sobre sí misma y tiene vigencia; interpreta trabajadamente el rico mundo simbólico del Eros. Esos mismos símbolos que tantos libros han creado, y que por la importancia de sí mismos, no están desentrañados ni comprendidos. Ahora, Molina Ciges, nos lo presenta con atrevida audacia y verdadero conocimiento.

Leandro Alarcón

Esta pintura nos compromete a una doble operación de entendimiento; en primer lugar, a llevar a cabo la toma de conciencia a cerca de la utilización de la imagen real de un objetivo tóxico y, en segundo término, el análisis de los poderes que desarrolla y convoca a partir del mundo de imágenes así definido.

Las sugerencias que Molina Ciges se plantea son muy amplias; en primer lugar, una de fácil acceso el colchón alberga esa interrumpida muerte que es el sueño y en el que intentamos cobijarnos contra los poderes de la noche, es el escenario de nuestras soledades y nuestros amores, de encuentros y separaciones. Pero es también el escenario de un combate, el que plantean la realidad y el sueño, las dos grandes campos de acción de ese misterio sólo parcialmente racionalizados que es la pintura.

Raul Chávarri

En Molina Ciges, la pintura se articula contradictoriamente sobre la producción de un sujeto blanco: un lugar que podría ser a la vez, modo de articulación de espacios múltiples o el efecto imposible de su suma. Y también: algo no se compromete con el triunfo de la pintura al mismo tiempo que manifiesta un interrogante sobre aquello que no deja de permanecer enigmático: ¿Qué es la figuración? ¿Cuáles son las instancias, las fases de constitución aparentemente formales del significante?

Descripción: Cuerpo dislocado en volúmenes, planos superpuestos con escrituras suturadas contenidas en un espacio, lugar equívoco. Exulterancia de la forma, algunos fragmentos de pintura pura, tejido etnográfico de una cul-

tura, proceso desemejante de la génesis de un espacio.

Carlos Espartaco

A juzgar por la obra que ahora nos ofrece han sido de una rigurosa entrega y una incansable búsqueda de nuevos medios de expresión. Los mosaicos, las baldosas, frías y resquebrajadas, pulidas y brillantes, opacas y terrosas, adquieren en la obra de Molina Ciges calidades nuevas e insospechadas, acrecentadas por el contraste de unas figuras recortadas como trozos de un viejo y gigantesco tapiz. En este difícil juego minuciosamente elaborado y cargado de resonancias interiores, ha empleado su tiempo y su talento Molina Ciges. La buscada frialdad de sus lienzos nos distancia de su obra, que queda ante nuestros ojos hermosa y lejana, como un pedazo de un mundo fosilizado y sin espíritu, en el que Molina Ciges vuelca sin concesiones su innegable talento creador.

Mario Antolín

Molina Ciges organiza sus cuadros con una acumulación de elementos que simulan un collage. Es esta una pintura intensa y de directo dramatismo, construída con una gran pericia pictórica y que, sin ninguna reticencia, enuncia un sobrecogedor caos.

Angel Bonomini

INDICE DE LAMINAS

- El Atropello. Serie - "El muro, imágenes y cerámicas".
Imágenes y Grafismos. Serie - "El muro, imágenes y cerámicas".
- A Miguel Hernández y sus poemas de la cárcel. Serie - "Diálogo con mis poetas". 1965-66.
- A Miguel Hernández y sus poemas de la cárcel. Serie - "Diálogo con mis poetas". 1965-66.
- A Miguel Hernández y sus poemas de la cárcel. Serie - "Diálogo con mis poetas". 1965-66.
- A Miguel Hernández y sus poemas de la cárcel. Serie - "Diálogo con mis poetas". 1965-66.
- En busca de una identidad. Serie - "El muro, imágenes y cerámicas".
- En busca de una identidad. Serie - "El muro, imágenes y cerámicas".
- Meditación. Serie - "El silencio". 1966.
- La cola. Serie - "La emigración". 1967.
- Caos. Serie - "Reflexiones y presencias". 1974.
- Ante la impotencia y la esperanza. Serie - "El muro, imágenes y cerámicas".
- Venus. Serie - "Reflexiones y presencias". 1975.
- Visión cuadrículada. Serie - "Reflexiones y presencias". 1975
- Reflexiones sobre la nostalgia. 1976.
- Deseos. Serie - "Reflexiones y presencias". 1975.
- En busca de una identidad. Serie - "El muro, imágenes y cerámicas".
- Composición sobre el muro. Serie - "El muro, imágenes y cerámicas".
- Mi Venus. Serie - "El muro, imágenes y cerámicas". 1978.
- Actitudes. Serie - "El muro, imágenes y cerámicas". 1978.
- Actitudes. Serie - "El muro, imágenes y cerámicas". 1978.
- Actitudes. Serie - "El muro, imágenes y cerámicas". 1978.
- La grieta. Serie - "El muro, imágenes y cerámicas".

INDICE

| | |
|---|----|
| LA ANGUSTIA INCONSCIENTE | 7 |
| VIDA DE UN PINTOR QUE QUIERE HACER SUYA SU OBRA | 15 |
| INTERMEDIO ENTRE LA VIDA Y LA OBRA. TRES TEXTOS DE MOLINA CIGES | 37 |
| LAS IMAGENES DE UNA OBRA SIN PRECEDENTES | 41 |
| ESQUEMA DE SU VIDA | 75 |
| BIBLIOGRAFIA BASICA | 79 |
| EL ARTISTA ANTE LA CRITICA | 83 |

COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

- 1/ Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/ Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/ José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/ Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/ Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/ Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/ Victorio Macho, por Fernando Mon.
- 8/ Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/ Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/ Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/ Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/ Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/ Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/ Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/ Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/ Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/ Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/ Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/ Failde por Luis Trabazo.
- 20/ Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/ Chirino, por Manuel Conde.
- 22/ Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/ Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/ Tàpies, por Sebastián Gasch.
- 25/ Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/ Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/ Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/ Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/ Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/ Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/ Millares, por Carlos Areán.
- 32/ Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/ Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/ Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/ Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/ Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
- 37/ José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/ Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/ Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/ Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/ Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/ Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/ Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/ Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/ Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/ Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/ Solana, por Rafael Flórez.
- 48/ Rafael Echaide y César Ortiz de Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/ Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/ Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/ Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/ Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
- 53/ Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
- 54/ Pedro González, por Lázaro Santana.
- 55/ José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.

- 56/ Oscar Espiá, por Antonio Iglesias.
57/ Fernando Delapuenta, por José Luis Vázquez-Dodero.
58/ Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
59/ Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60/ Zacarías González, por Luis Sastre.
61/ Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
62/ Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez-Alcalde.
63/ Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
64/ Ferrant, por José Romero Escassi.
65/ Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
66/ Isabel Villar, por Josep Meliá.
67/ Amador, por José María Iglesias Rubio.
68/ María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
69/ Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
70/ Canogar, por Antonio García-Tizón.
71/ Piñole, por Jesús Baretini.
72/ Joan Ponç, por José Corredor Matheos.
73/ Elena Lucas, por Carlos Areán.
74/ Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.
75/ Juan Garcés, por Luis López Anglada.
76/ Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
77/ Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
78/ Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
79/ Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80/ José Caballero, por Raúl Chávarri.
81/ Ceferino, por José María Iglesias.
82/ Vento, por Fernando Mon.
83/ Vela Zanetti, por Luis Sastre.
84/ Camín, por Miguel Logroño.
85/ Lucio Muñoz, por Santiago Amón.
86/ Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.
87/ Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.
88/ Guijarro, por José F. Arroyo.
89/ Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
90/ Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
91/ María Antonia Dans, por Juby Bustamante.
92/ Redondela, por L. López Anglada.
93/ Fornells Plá, por Ramón Faraldo.
94/ Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.
95/ Raba, por Arturo del Villar.
96/ Orlando Pelayo, por M. Fortunata Prieto Barral.
97/ José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.
98/ Feito, por Carlos Areán.
99/ Goñi, por Federico Muelas.
100/ La postguerra, documentos y testimonios, Tomo I.
100/ La postguerra, documentos y testimonios, Tomo II.
101/ Gustavo de Maeztu, por Rosa M. Lahidalga.
102/ X. Montsalvatge, por Enrique Franco.
103/ Alejandro de la Sota, por Miguel Angel Baldellou.
104/ Néstor Basterrechea, por J. Plazaola.
105/ Esteve Edo, por S. Aldana.
106/ M. Blanchard, por L. Rodríguez Alcalde.
107/ E. Alfageme, por V. Aguilera Cerni.
108/ Eduardo Vicente, por R. Flórez.
109/ García Ochoa, por F. Flores Arroyuelo.
110/ Juana Francés, por Cirilo Popovici.
111/ M. Droc, por J. Castro Arines.
112/ Ginés Parra, por Gerard Xuriguera.
113/ A. Zarco, por Rafael Montesinos.
114/ D. Argimón, por Josep Valles Rovira.

- 115/ **Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
116/ **Hidalgo de Caviedes**, por Manuel Augusto García de Viñolas.
117/ **Teno**, por Luis G. De Candamo.
118/ **C. Bernaola**, Tomás Marco.
119/ **Beulas**, por J. Gerardo Manrique de Lara.
120/ **Hermanos Algora**, por Fidel Pérez Sánchez.
121/ **J. Haro**, por Ramón Solís.
122/ **Celis**, por Arturo del Villar.
123/ **E. Boix**, por José María Carandell.
124/ **Jaume Mercadé**, por José Corredor Matheos.
125/ **Echaz**, por M. Fernández Braso.
126/ **Mompou**, por Antonio Iglesias.
127/ **Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128/ **Santiago Montes**, por Antonio Lara.
129/ **C. Mensa**, por Antonio Beneyto.
130/ **Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131/ **María Carrera**, por Carlos Areán.
132/ **Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide.
133/ **A. Orensanz**, por Michel Tapié.
134/ **M. Nazco**, por Eduardo Vesterdhal.
135/ **González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136/ **Urculo**, por Carlos Moya.
137/ **E. Gabriel Navarro**, por Carlos Areán.
138/ **Boado**, por Ramón Faraldo.
139/ **Martín de Vidales**, por Teresa Soubriet.
140/ **Alberto**, por Enrique Azcoaga.
141/ **Luis Sáez**, por Luis Sastre.
142/ **Rivera Bagur**, por A. Fernández Molina.
143/ **Salvador Soria**, por Emanuel Borja Jareño.
144/ **Eduardo Toldrá**, por A. Fernández-Cid.
145/ **Cillero**, por Raúl Chávarri.
146/ **Barbadillo**, por Jacinto López Gorgé.
147/ **Juan Guillermo**, por Lázaro Santana.
148/ **Fernando Sáez**, por Miguel Logroño.
149/ **José A. Díez**, por A. Delgado, L. M. Díez y J. M. Merino.
150/ **Guajardo**, por Iganacio Olmos.
151/ **Rafael Leoz**, por Luis Moya Blanco.
152/ **Vázquez Díaz**, por Manuel García-Viñó.
153/ **Enrique Gran**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
154/ **Venancio Blanco**, por Luis Jiménez Martos.
155/ **Gloria Torner**, por Miguel Angel García Guinea.
156/ **Juan Navarro Ramón**, por Francisco Rodón Bracons.
157/ **Hernández Mompó**, por Francisco Prados de la Plaza.
158/ **Jardiel**, por Joaquín Castro Beraza.
159/ **Francisco Barón**, por Paloma Esteban Leal.
160/ **Maruja Mallo**, por Consuelo de la Gándara.
161/ **Lapayese del Río**, por José Gerardo Manrique de Lara.
162/ **Anzo**, por Manuel García-Viñó.
163/ **Miguel Angel Lombardía**, por Luciano Castañón.
164/ **Luis Badosa**, por Juan Sureda Pons.
165/ **Gloria Alcahud**, por Rosa Martínez de Lahidalga.
166/ **Luis Caruncho**, por Fernando Mon.
167/ **Molina Ciges**, por Carlos A. Areán.

En preparación:

- Francisco San José**, por Manuel García-Viñó.
Fernández Molina, por Claudio Bastida.

*Esta monografía sobre la vida y
la obra de MOLINA CIGES, se
acabó de imprimir en Pamplona
en los Talleres de Industrias
Gráficas CASTUERA*

hendidos y dialogan todos ellos a veces –fusión de ambos inconscientes– con los imperativos de un superego apenas vislumbrado desde la conciencia, pero todopoderoso en los estratos menos desvelados de la vida psíquica del pintor. Todo este descenso hasta las profundidades lo realiza Molina Ciges con una imaginación inagotable, una factura limpia, un dibujo preciso y ágil y un color vivo, ponderado y delicadamente armonioso. Su calidad pictórica hace más eficaz su investigación psicoanalítica y ratifica la buena salud del surrealismo español, uno de los más originales y menos literarios del mundo en este momento.

Carlos Areán, autor de la presente monografía, es premio nacional de literatura, doctor en Filosofía y Letras y miembro de número de la Asociación Internacional de Críticos literarios, de París, y de la de Críticos de Arte, también de París. Ha sido profesor de la entonces Universidad Central, director de las salas de exposiciones del Ateneo de Madrid y primer director del Museo Español de Arte Contemporáneo y responsable del montaje del mismo el día de su inauguración. Ha publicado hasta ahora treinta y tres libros, dedicados a problemas de Filosofía de la Historia, a crítica e historia del Arte y a teoría estética. Es asimismo autor de algunos libros de poemas, modalidad en la que fue galardonado en 1955 con el primer premio en el Certamen Internacional de Poesía Ibérica. Posee varias condecoraciones españolas y es comendador de la orden argentina del 25 de Mayo.

SERIE PINTORES

