

tódicamente, pero en su propia simplicidad descubren la diferenciación geométrica de uno y otro. Lo estrictamente tiahuanacu, rompe con la perspectiva, y se reduce a la indicación llana de los bultos (los bultos, en arte tiahuanacu, son ideografías cosmológicas encerradas en concepciones planiesféricas). Es de suma importancia anotar que los mejores cuadros de Malanca —mejores para explicar su procedencia vernácula— persisten en la simpleza y la ingenuidad. (No siempre lo ingenuo puede ser simple; el caso de la Mollo, en España, es muy característico de lo barroco actualizado, pudiera decirse revertido) El cuadro denominado: "La Kantuta", cuyo empaste hace necesario pensar en una embriología japonesa, es definitivamente prueba de estos elementos aborígenes. Otro tanto "Labriegos del altiplano" donde ya es mucho más ostensible la impresión de simplicidad constructiva reducida a pródromo geométrico.

Estoy seguro que Malanca no ha pensado todavía en un arte francamente indoamericano, histórico. Sus cuadros salen de su paleta por entusiasmo panteísta; pero hay tan tónica influencia de la naturaleza sobre su imaginación, que ellos vienen a ser, hasta hoy, los más logrados aciertos de un paisajismo nuestro. Es de esperarse, sí, que la gradual penetración que él realiza en lo indígena andino, lo lleve a establecer diferencias en beneficio de su propia originalidad.

No es de mi incumbencia escribir ahora sobre sus lienzos coloniales, o neoindios, que así denomina a la cultura postespañola, el escritor cuzqueño, Uriel García, y tampoco me lo he propuesto. Me interesa el aspecto vernacular de sus labores, y la intuitiva clarividencia con que ha logrado acampar, históricamente, en el paisaje del Titikaka.

Pero hay otro aspecto rico en intensidad que hace de su espíritu uno de los más vibrátiles de las nuevas generaciones indoamericanas. Es el as-

pecto revolucionario, izquierdista, social; a él, pues, se dedican estas rápidas consideraciones sobre nuestro fenómeno izquierdista.

Yo he preguntado muchas veces a Malanca, el por qué de su incompreensión de lo azteca revolucionario. El ha contestado que si admira, y mucho, a Diego Rivera, no le pasa otro tanto con sus seguidores, porque dan la impresión de estar formados sobre un patrón común.

De Picasso a Diego de Rivera, hay seguramente, un nexo técnico; pero nó relación ideológica. Mientras el primero cultiva lo arcaico, estético, y si se quiere estático, Diego Rivera anima en lo arcaico una fuerza popular. Esta es la razón por qué si Juan Gris y Picasso ofrecen diferencias, no pasa lo mismo entre Orozco y Rivera. Orozco y Rivera son los artistas de una revolución, y en lo estético propugnan la valorización de la gleba. Así, los chicos mexicanos frutos de esa revolución y sus predecesores andan por caminos parecidos y se sirven de recursos afines.

En literatura y pintura, como en música, si se opera hoy un fenómeno revolucionario, etimológicamente revolucionario, que merezca atención filosófica, es ese: la trasvaluación de la excelencia, de que habló Nietzsche. Las minorías expanden cada vez mayormente su radio, es decir dejan de ser minorías, de suerte que lo plebeyo medieval, informe y palingenésico, se convierte en lo plebeyo superado. Lo plebeyo superado, quizá es, en su polifacético mensaje, la verdad revolucionaria de esta época. A un arte multitulinario, plebeísta, tiene que concurrir el comunismo económico y el retorno al mito, al tabú, es decir a la prehistoria. Se arguye, por ello mismo, que una cultura de este género, implica el retroceso de la civilización. Es que la civilización, lo que así se ha llamado en el acto capitalista, no miraba en el hombre una fuerza que debía, obedeciendo al ritmo de la vida, cribar su herencia espeluncal para llegar al estado an-