

Leandro Mbomio: El vaivén del arte de la negritud

Eugenio, NKOGO ONDÓ - León

Traer a la memoria el nombre de Leandro Mbomio Nsué, es dejarse introducir en una de las salas que dan acceso al infinito mundo del arte negro, visualizar sus arquetipos y seguir la trayectoria por la cual han efectuado un viaje de ida al Occidente y, tras haber sido asimilados por diversas escuelas, han emprendido el camino de vuelta hacia sus orígenes, hacia África. Este es el vaivén del arte de la negritud, en cuyo centro se sitúa Leandro Mbomio, que nació el 6 de enero de 1938 en Ayantangan, Evinayong, Río Muni, Guinea Ecuatorial. Antiguo alumno de la Escuela de Artes y Oficios de Bata, se traslada a España, en 1960, y continúa sus estudios en las Escuelas de Cerámica de la Moncloa, de Bellas Artes de San Fernando y en el Museo de África de Madrid. Cinco años más tarde, en 1965, viaja a Alemania, donde reside temporalmente. De vuelta a España, fija su residencia habitual en Barcelona para tomar impulso y extender su actividad por toda Europa, África y América. Su producción artística le elevó a la cumbre de la órbita profesional, de tal manera que resultaría casi imposible presentar en pocas palabras la lista de organismos a los que perteneció, en los que colaboró, y los galardones que le otorgaron por sus méritos... Muere el 12 de noviembre de 2012, a la edad de 74 años, en la clínica La Paz de la ciudad de Bata.

Al recibir la triste noticia a las 9 de la mañana del mismo día, por medio de su primo, el profesor José Mbomio residente en Madrid, me quedé consternado y, de inmediato, me vino a la mente su imagen, una imagen que, a mi modesto entender como profano en la materia, fue uno de los mejores símbolos del arte negro y de su dimensión universal. Consciente de este acervo, pensó que en cada momento había que exponerlo al público. En la *Estafeta literaria, revista quinquenal de libros, artes y espectáculos*, número 531, del 1 de enero de 1974, publicó un artículo denso y profundo, con el título de “Arte de la negritud y su aportación a la cultura”, en el que resumía su trayectoria milenaria antes y después de su irrupción en el Occidente. Entre otras consideraciones, al desvelar el universo africano regido por un “monismo ontológico” donde el ser humano es hijo directo de Dios, al que invoca no sólo en ocasiones especiales, sino también en los demás actos de su realización cotidiana, nos recordaba, según las normas elementales de la disciplina hermenéutica, que, para una mejor comprensión del arte negro, es necesario conocer su doble función: la de la obra en sí misma y la de su destino o finalidad, lo que implica reparar en el autor y en la inserción de su obra en el seno de las necesidades de su medio ambiente. En otros términos, una obra de arte negro es el resultado de dos elementos fundamentales: “uno, espiritual, y otro, morfológico-plástico. El primero se refiere al hieratismo, la voluntad de expresión formal o la propia alma del artista y de su cultura; mientras que el segundo, que es más transitorio y sintético, representa la función, el aspecto simbólico de la obra y de las propias actitudes humanas y recursos materiales de la época en que ha sido realizada.” A partir de esta aclaración, dividió el arte originario o precolonial africano en tres grandes zonas:

1. La zona sudanesa, habitáculo de los Bamabra, los Dogon, los Bozo, los Bobo, Senufo, Boga y Kisi, donde se observa esculturas de máscaras antropomorfas y una tendencia a la abstracción geométrica.
2. La guineana, regida por los Dan, los Ashanti, Yoruba, Bamileké, Baulé, Ibo, Bamun, Bassa, en ella se descubre un estilo más realista, con obras de metal, marfil y piedra, además de las artes menores, como orfebrería, bastones de mando, etc. En esa zona se produjo, entre los siglos XI y XIII, lo que se podría

denominar el siglo de oro del arte negro en las escuelas del reino de Benín y de Ife, que introdujeron la técnica de fundición a cera, con esculturas naturalistas. Junto a esas son considerables otras esculturas, las antropomorfas y zoomorfas de los Nok, encontradas en el interior de Nigeria, que remontan al primer milenio a. C.

3. La congólica, cuyos representantes (Fang, Bakota, Ba-Vili; Bakongo; Bayaka; Baku-ba; Bena-Lulua; Baluba; Manbetu; Warega...) desarrollaron también esculturas de tendencia naturalista, especialmente en los antiguos reinos, mientras que en los demás pueblos se fundió el realismo con la abstracción geométrica.

Apostillando esa recomendada división geográfica y artística que nos ofrece Mbomio, es preciso resaltar que en esa zona congólica se inscribe la otra subzona, conocida hoy como la de los Grandes Lagos, que no es sólo cuna de la humanidad, sino también cuna del pensamiento, desde donde salieron las primeras emigraciones que, siguiendo las dos orillas del río Bevuyeng, el Nilo, llegaron a *Kémit*, la tierra negra, y fundaron tres grandes imperios: el antiguo, el medio y el nuevo. Aquí se desarrolla por primera vez de forma sistemática todas las ramas del conocer humano. En el momento crítico de su irreversible declive, hacía el siglo IX a. C., al llegar ahí los griegos percataron del color de la piel de sus moradores y la llamaron *Aithiopía, País de Negros* que, posteriormente, en virtud de una transformación onomatopéyica de la expresión *khi-khu-Phtah* (el templo del dios *Phtah*, cuyas paredes estaban cubiertas de representaciones de animales, en las que sobresalían las de las ovejas), se convirtió en *Aigúptos, Egipto*. Este fue el Egipto de la negritud, metrópoli del saber universal al que los griegos tenían que peregrinar para asimilar su filosofía, su ciencia... y, por supuesto, su arte. De ahí que Grecia, el primer pueblo culto del Occidente, fuera también el primero en dedicar un capítulo importante de su arte a la negritud: este fue el arte del jarrón o de la jarra, que, junto con el de la escultura de figuras completas, en busto o máscaras de actores teatrales de material diverso, se conserva en los museos más famosos del mundo, tales como el British Museum, el de Louvre, de Roma y el de Boston. Lo que significa que el artista o el ceramista griego se familiarizó con el hombre negro no sólo en el Pireo o en Atenas, sino también en todas aquellas tierras en que imperaba la cultura griega: en Sicilia, en la Jonia, en Rodas, en Chipre. Al lado de esa creación artística se encuentra el otro arte, el de la representación del negro en materias nobles: bronce, plata, oro y piedras preciosas, habiendo sido grabada su imagen en la rica colección de joyas, medallas y ornamentos que exhiben las vitrinas del British Museum. Habría que recordar del mismo modo que, durante varios siglos, la moneda griega se acuñaba con efigies del hombre negro.

La segunda entrada triunfal del arte negro en el arte universal remonta al año 1894, a finales del siglo XIX, cuando Leo Frobenius escribe un primer estudio sobre las máscaras negras. En 1908, grandes artistas como Pablo Picasso, Henri Matisse, Braque, Juan Gris y otros maestros ya contaban con sus propias colecciones de máscaras y estatuas negras; mientras que André Derain y Henri Moore visitan con frecuencia la sección etnográfica del British Museum, de Londres, Vlademick, Jean Cocteau... se entretienen en las galerías del antiguo Trocadero de París. Fue la época en que el Musée Royal d'Afrique Centrale, antiguo Museo del Congo Belga inaugurado en Bruselas en 1897, se convirtió en punto de partida de este movimiento. Alberto Giacometti y sus contemporáneos integran la corriente en Italia. En Alemania, los pintores Franz Marc y Kandinsky publican *El caballero azul*, en 1912; entra otra vez en la escena Frobenius, con la publicación del *Deccamerón negro*, una colección de cuentos y mitos de la negritud y, por fin, aparece en Leipzig, en 1915, el *Nigerplastik* de Carl Einstein, quien subraya que “las estatuas negras son obras ejemplares dignas de inspirar a los artistas modernos, mientras que la escultura occidental excesivamente influida por la pintura había llegado a un callejón sin salida”... “La escultura negra resuelve el problema fundamental de la expresión de los volúmenes, rompiendo las fórmulas académicas y reaccionando también contra un expresionismo agonizante.” Retomando el mismo hilo, en abril de 1917, es decir un mes antes de la primera

exposición de escultura de arte negro en la “galerie Devambez”, en Paris, en mayo de este año, otro grupo de artistas y escritores reconocieron, en el *Mercure de France*, la originalidad que lo convertía en un modelo perfecto de imitación. De acuerdo con este panorama, era ilógico que a Leandro Mbomio lo llamaran “El Picasso negro” o que calificaran a otro cualquier artista de la negritud como “occidentalizado”, porque “hablar de influencia europea en el arte negro es relativamente contradictorio”, dado que este fue la fuente primaria del cubismo...

Si la edad de oro del arte negro tuvo lugar en el periodo precolonial, es evidente que se haya desarrollado según la evolución de los acontecimientos que ya conocemos. Tras haber atravesado la ignominia que supuso la esclavitud y el mismo colonialismo, aterriza con fuerza en la etapa de la fiebre de la libertad que condujo al acceso a la independencia formal de sus pueblos. Por eso, en la era contemporánea, más allá de 1900, además de su dimensión plástica, sus manifestaciones se extienden a otros grandes campos, tales como: la música, la literatura, el teatro y el cine. En el “arte dionisiaco”, el Jazz estuvo a la vanguardia (con Louis Armstrong, en el tradicional, Charly Parker, en el moderno, y James Brown en el *soul*) y conquistó a los músicos occidentales quienes lo hicieron popular en toda Europa. Al hablar del cine y repasar las figuras del reconocido productor, director, y actor Sidney Poitier, del director y protagonista Christopher St., de Ossie Davis, etc., retrocede a la música con Antonio Machín, Miriam Makeba, Otis Reding... y a la literatura, evocando los nombres de Nicolás Guillén, de Ch. Anta Diop, Frantz Fanon, Aimé Césaire, L. Sédar Senghor, L.-Gontran Damas, etc. Entrando una y otra vez en sus raíces profundas, el artista hace eco de la armonía más próxima y sigue a paso llano el camino recorrido por “Elat-Ayong”, “Integración Racial” (aunque el término Ayong signifique tribu, su mejor traducción en este caso debe ser: raza), un movimiento ideológico, político, estratégico y artístico que movilizó a toda la cultura fang, en la década de los cuarenta, y por “Nguan-Ntangan”, “Luna Blanca”, otro movimiento posterior reducido a la música y a las artes plásticas, en cuyo marco se encuadraban además de su tío, el famoso escultor Eyama Oná Mbomio, Ongué Eló, Elá Mañana, Ntumu Esí-Ngó, Ngué... Después de haber sido testigo ocular de las academias, escuelas o talleres del “arte apolíneo” que brotaron en el seno de la madre África, hacia los umbrales del siglo XX, después de haber constatado la trascendencia de su espíritu creador a través de múltiples generaciones, Mbomio pensó que era un imperativo conservar la herencia inquebrantable de sus ancestros.

Nuestras largas conversaciones, cada vez que se encontraba en Madrid, eran, para mí, una buena oportunidad para comprender su arte, su discurso y su relación con la realidad mediata y lejana. En una de las pausas de ese intercambio de ideas, sacó su obra cumbre, debajo de ella, a la izquierda, puso con su puño las letras P.A., en el centro, las de “Elat-Ayong”, a la derecha, extendió su firma: L. A. Mbomio-74 y me la dio. Esta obra en la pintura era una producción de dos series, A y B, mi copia corresponde a la primera, la A, y en la escultura, en bronce, de tres. Desde el momento en que cayó en mis manos, ese detalle de valor incalculable ha ocupado y ocupará a lo largo de mi vida un lugar preferido en mi domicilio. El 24 de enero de 1975, pronuncié una conferencia en el Colegio Mayor Loyola, de la universidad complutense de Madrid, en la que con el título de “Hacia Leandro Mbomio” pretendía interpretar su obra desde una perspectiva filosófica, cuyo texto siento haber perdido y cuya copia él mismo habría guardado en sus archivos. No obstante, a estas alturas, me inclino a creer que su creación artística se desarrolló en tres etapas unidas estrechamente: la primera podría llamarse inicial o juvenil, la segunda, intermedia o de transición y, la última, perfeccionista o magistral. La primera es corta, se extiende desde los “Mikum-Biere”, pasando por “Biang” y los “Sudánicos” para terminar con “Bitomo”. El efecto deliberado de los contornos de sus elementos, con pequeñas ondulaciones y rayas, permite al que los contempla descansar la vista sobre ellos durante unos segundos y anotar, si lo prefiere, ciertos datos de la ontología tradicional del pueblo fang, de su origen histórico y de su

tendencia a denominar las cosas de acuerdo con la revelación anticipada de sus esencias. “Mikum-Biere”, altas figuras antropomorfas, de una, dos, tres y de cuatro cabezas, realizadas principalmente en madera. Los pocos ejemplares en tierra cocida tienen menor altura, con estrías en la región abdominal, en el pecho, en las extremidades, en las mejillas... lo que presagia su referencia a otras culturas centroafricanas. El propósito de captar el mensaje mobmiano exige seguir el paso que marca la exégesis pertinente. “Mikum”, plural de “nkum”, que significa columna, representa la posición dinámica que ha adoptado el joven guineano para levantar el edificio de su obra artística. “Biere”, objeto sacro, insigne reliquia de los antepasados, a los que hay que rendir culto por ser intermediarios entre Nzame-ye-Mebegue, el Dios eterno, y los hombres... El “Biang”, también en madera, medicina, puede significar tanto la curación como la destrucción, tanto el beneficio como el maleficio, la utilidad como el perjuicio... “Sudánicos”, tierra cocida, menciona explícitamente al Sudán, país que fue el tránsito obligado por donde tenía que pasar la mayor parte de las culturas africanas en su viaje de retorno de Egipto hacia sus posteriores hábitats. Esa fue, por otra parte, una de las tierras que, junto con el valle del Nilo y el oeste del actual Etiopía, constituía Oku, el norte del inmenso territorio habitado por los Ekgang, los antiguos Fang, y limitaba con Engong, el sur que entonces abarcaría toda Uganda. “Bitomo”, en bronce, plural de “etom”, conflicto, que se aplica en este caso a la mujer capaz de provocar desorden dentro y fuera del ámbito familiar...

La segunda etapa es, sin duda, la más amplia, empieza por cambiar de forma al “Biang”, en bronce; se detiene en “Omoa”, tierra cocida, continúa con “Fam”, el hombre, en bronce; “Ekoma Mininga”, mujer infructuosa, piedra artificial; “Difícil caminar”, materiales diversos; “El curandero”, tierra cocida; “El místico”, bronce; “Ayingono”, hija predilecta, bronce; “El grito de Harlem”, tierra cocida; “Ayenvene”, la sorpresiva, tierra cocida; en medio de la larga serie “Fam-ya-mina”, hombre y mujer, bronce y tierra cocida, coloca la versión de los “Egipcianos”, en bronce... En un cambio de motivación, del diseño de la serie “Incocooan”, enfermo, bronce, pasa a la de los “Sedientos”, bronce y piedra artificial; del “Biang-Eboca”, tierra cocida; de la “Ñiaa”, maternidad, piedra artificial y compuesta; al modelar y completar otras obras análogas, acaba en la “Vibración”: serie del “Dolor interior”, piedra compuesta. En esa fase el material adquiere nuevas formas que presentan contornos lisos y tienden a veces a retomar los trazos o las estrías de la etapa precedente, con una simetría diferente, naturalmente, de ella. En línea progresiva, la temática, aunque mantenga relación con la anterior en ciertos aspectos, denota el paso de los significantes ontológicos, históricos y nominales a los significantes individuales, colectivos, políticos... La última etapa parte de la transfiguración de la “Mininga” o “Mina” (Homenaje a la Corredora, “Gaceta negra”), en bronce, engloba la serie de la manifestación negra, “El puño”, en bronce; la de la “Integración familiar”, piedra compuesta, y retrocede a la de la “pareja antropoide” “Fama -ya-Mina”, el hombre y la mujer, en bronce. Avanzando hacia la más compleja serie de la “Integración tribal”, en bronce, se para otra vez en “Ayingono- la morenita”, en madera. La nota dominante de la expresión es un constante ascenso al más alto nivel de la perfección. Así, por ejemplo, imprime en la figura de su famosa “Mininga” el sello de una proyección hacia los horizontes o las coordenadas trazadas por el binomio espacio-tiempo, esculpiéndola en forma de un águila voladora. Este es el vuelo de la libertad. Desde aquí, retomando los parámetros en torno a los cuales giraban la primera y segunda etapa, llegamos, en la tercera, a la determinación de la interacción social o cultural y a la conquista de su *puesto en el cosmos*.

El especialista en el arte que alcanzara el mayor grado de abstracción y se transformara en un auditor de un concierto de violín y orquesta, donde contemplara la obra del artista en cuestión, la sentiría como una música. Esta es la experiencia que adquirió Denys Chevalier, presidente de la “Association de la Jeune Sculpture”, de París, quien, en su Introducción al libro de Carlos Areán, *Leandro Mbomio en la integración de la negritud*,

Distribuciones Dante, S. L., Madrid, 1975, constata que: “Al seguir el desarrollo de las formas sensibles el ojo encuentra, en efecto, el ritmo que ordena la alternancia o la continuidad de las superficies. Este ritmo, verdadero factor de unidad, se establece por una relación de las proporciones constantes aplicada a todos los compuestos orgánicos de la obra. Es, por ejemplo, comparable a la frase melódica inicial de una sinfonía. Porque Mbomio no considera de ningún modo que la forma humana sea una entidad indisociable, indivisible, algo único e ideal cuyas partes no podrían distinguirse. Por el contrario, la analiza, la diseña, la disocia en elementos primordiales según su fantasía, o mejor, según los imperativos de su espíritu creador. Apoderándose luego de esos elementos, realiza una síntesis agrupándolos según las necesidades plásticas de la composición.” Este es el resultado de la transcripción del espíritu del multiforme movimiento “Elat-Ayong” y del “Nguan-Ntangan” que, en cualquiera de sus manifestaciones, unía en un abrazo lo plástico con el ritmo y la danza. En consonancia con el tono afrodescendiente del otro lado del Atlántico, es difícil determinar con exactitud una escultura de ese gran artista y su empleo de temas plásticos variables sin acercarlos al “jazz y sus técnicas de arreglo armónico con sus escasas frases repetidas incesantemente.” En ese vaivén que hemos experimentado, se descubre otra característica esencial del arraigo de dicha escultura, la que se refiere “al indiscutible parentesco de sus cabezas, a pesar de la transposición modernista que las diferencia, con ciertas máscaras negras.” Esas son las máscaras que nuestro autor acostumbró a tratar en su pueblo natal, son las máscaras que contempló en sus continuos viajes profesionales a los países africanos. Son las mismas máscaras que conmovieron a los representantes del cubismo. En resumen, las obras del reconocido autor han sido diseñadas “para ser contempladas desde todos los ángulos”, en ellas, “las líneas y los volúmenes, las aristas y los planos, tienden a reunirse constante e indefinidamente, combinándose en nuevos dibujos en una armonía sin pausas ni intervalos.” Esta ordenación o estructuración artística se aproxima a la técnica empleada por el *Mbom-Mvet* o el *Ndzo-Mvet*, que es una invitación a su auditorio a participar en lo que yo mismo, en mis escritos, he llamado: “el ritmo del ser, del pensamiento y de la creación infinita”. No es una casualidad que Leandro Mbomio haya sido proclamado maestro o embajador del arte de la negritud a principios de la década de los setenta, diez años después del triunfo de la escuela del *Mvet* y de la *Mvetología* creada por el célebre filósofo Nzwé Nguema, en Anguía, Oyem, Gabón, que fue dirigida por su discípulo Tsira Ndong Ndoutoume, y cinco años después de la fundación de la escuela de Yaundé, Camerún, por obra del profesor Eno Belinga. Como colofón, habría que insistir, y con perdón por la redundancia, en que Mbomio ha cumplido con el sueño de evocar la creatividad del arte de la negritud, de retratar su diseño en el Occidente y de explicarlo a toda la humanidad.

León, 7 de diciembre de 2013.

FE DE ERRATAS

Contraportada, línea 10, dice: y Roma, debe decir: y Grecia.

Página 9, línea 18, dice: senitmientos, debe decir: sentimientos.

Página 33, línea 12, dice: *La teología o la teología científica*, debe decir: *La teleología o la teología científica*.

Página 95, línea 2, dice: a través de, debe decir: palabra o acto.

Página 103, línea 24, dice: el problema nº 48, debe decir: la figura 46.

Página 105, línea 16, dice: en relación al, debe decir: en relación con.

Página 132, línea 19, dice: pan divino, debe decir: plan divino.

Página 134, línea 6, dice: granos, uno para, debe decir: granos o semillas, una para.

Páginas 163, 164, 165, 176, 307, 308, 309, 321 y 328, donde dice: Mwett, debe decir: Mvett. Y donde dice: mwetista (s) y mwetismo, debe decir: mvetista(s) y mvetismo.

Página 268, línea 17, dice: Cheith, debe decir: Cheikh, línea 18, dice: *historiographiques*, debe decir: *historiographies*.

Página 306, nota 159, línea 16, dice: *an*, debe decir: *and*.

Página 323, línea 19, dice: *Dop*, debe decir: *Diop*; *hisotriographies*, debe decir: *historiographies*.

Página 327, línea 36 (la última) dice: Teaching and Research in Philosophy: Africa, debe decir: *Teaching and Research in Philosophy: Africa*.