

// ARTÍCULO

# **Idrissa Ouedraogo, un cineasta en búsqueda de la humanidad: el equilibrio entre el compromiso y el espectáculo en el cine de autor africano**

*Idrissa Ouedraogo, a filmmaker in search of humanity: the balance between commitment and spectacle in African author cinema*

Recibido: 15 de octubre de 2023  
Solicitud de modificaciones: 9 de noviembre de 2023  
Aceptado: 21 de noviembre de 2023

**Julia Sabina Gutiérrez Sánchez**

Universidad de Alcalá  
[juliasabina.gutierre@uah.es](mailto:juliasabina.gutierre@uah.es)  
<https://orcid.org/0000-0002-4219-0696>

## Resumen

El renombrado cineasta burkinés Idrissa Ouedraogo ha dejado una huella indeleble en el panorama cinematográfico africano. Con una carrera que abarca más de tres décadas, su obra ha sido un reflejo constante de las complejidades de la vida, la cultura y la sociedad en África. Este artículo científico se adentra en su vida y su legado, arrojando luz sobre sus contribuciones al mundo del cine y su duradera influencia en la narrativa africana. Centrándonos en la polémica surgida a raíz del estreno de *Yaaba*, abordaremos varios aspectos de su obra, incluyendo su enfoque en el entretenimiento en contraposición al cine políticamente comprometido, su contribución a la diversidad del cine africano y su estilo e influencia en el arte cinematográfico.

**Palabras clave:** Idrissa Ouedraogo, cine africano, cine político, análisis fílmico, Burkina Faso.

## Abstract

*The acclaimed Burkinabé filmmaker, Idrissa Ouedraogo, has left an indelible mark on the African cinematic landscape. With a career spanning over three decades, his body of work has consistently reflected the intricacies of life, culture, and society in Africa. This scholarly article delves into the life and legacy of Idrissa Ouedraogo, shedding light on his contributions to the world of cinema and his enduring influence on African storytelling. Focusing on the controversy that emerged following the release of *Yaaba*, we will explore various facets of his work, including his emphasis on entertainment as opposed to politically charged cinema, his contribution to the diversity of African filmmaking, and his distinctive style and impact on the art of cinematography.*

**Keywords:** Idrissa Ouedraogo, African cinema, political cinema, film analysis, Burkina Faso.

---

## 1. Introducción

“¡No los juzgues, tienen sus razones!”. Esta frase pronunciada por un niño en la película *Yaaba* desencadenó controversias entre sus contemporáneos y colegas artistas, generando un intenso debate que los impactaría profundamente y que marcó un punto de inflexión en la carrera del cineasta Idrissa Ouedraogo.

*Yaaba* es, ante todo, una película sensorial y poética, un relato sobre el crecimiento que evoca sin esfuerzo los veranos de la infancia y en el que es fácil proyectarse, aunque no se conozca nada de Burkina Faso o de la cultura y el pueblo mossi. ¿Qué sucedía en esa escena para que los espíritus se crisparan? En la película, dos niños disfrutaban de ese breve momento en el que la vida permite explorar y conocer a los demás, un periodo en el que descubrir lo desconocido tiene un valor incalculable, incluso si se rompen las reglas y uno se expone a castigos. Llenos de energía, se aventuran más allá de los límites de su aldea, adentrándose en territorios prohibidos donde suceden encuentros que no deberían haber tenido lugar y presencian escenas que no deberían haber visto. Entre los matorrales, son testigos de los secretos amorosos de una mujer y

un hombre de su aldea que están teniendo una aventura adúltera. Esta no es la trama principal ni secundaria de la película, sino tan solo una de las muchas historias entrelazadas en este filme aparentemente sencillo, donde la construcción del mundo que Ouedraogo presenta se teje con la misma delicadeza que un encaje. “¡No los juzgues, tienen sus razones!”. Esta escena podría pasar desapercibida, e incluso un espectador distraído podría olvidarla, pero desató un debate que obligó al cineasta a posicionarse como artista y como agente político. En las siguientes líneas, profundizaremos en esta polémica, ya que este episodio ejemplifica el dilema al que se enfrentó este autor burkinés en el desarrollo de su obra cinematográfica.

## 2. Yaaba: una raíz y distintas identidades

Idrissa Ouedraogo, nacido el 21 de enero de 1954 en Burkina Faso, destacó como una figura pionera en el cine africano, ganando reconocimiento y admiración tanto a nivel local como internacional. Sus películas, caracterizadas por su emotiva narrativa y su profunda conexión con la experiencia africana, lo han convertido en un importante contribuyente a la industria cinematográfica global. Burkina Faso y, en concreto, los amplios territorios del Sáhara, son un personaje más en la mayoría de sus películas. Un país que, al igual que él, se encontraba en un momento de efervescencia cinematográfica que influiría definitivamente en las innovaciones del cine africano y que desde 1969 albergaría el Festival Panafricano de Cine de Uagadugú (FESPACO). Allí, dos jóvenes autores burkineses van a atraer las miradas del público internacional: Idrissa Ouedraogo y Gaston Kabore, en concreto sus filmes *Wend kuuni*, *Zan boko*, *Yaaba* y *Tilai* que “compartían una sensibilidad emergente en cuanto a forma, estructura y tema, cada vez más identificable como ‘burkinabé’” (Andrade-Watkins, 1992, p. 1143). No fueron pocos los analistas que observaron en ellos un lenguaje cinematográfico que reflejaba la tradición oral de los cuentos africanos. Desde los años sesenta, los cineastas africanos se encontraban en discusiones, charlas y reflexiones sobre qué forma y qué contenido debía de tener el cine africano. Un cine que reflejara la descolonización, las raíces y la identidad de una nueva sociedad que miraba al pasado y al futuro.

El camino de Idrissa Ouedraogo comenzó cuando, tras estudiar cine en el Institut Africain d'Études Cinématographiques de Uagadugú obtuvo una beca para especializarse en París, en el famoso Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC). Esta formación supone un viraje excepcional porque, como explica Françoise Pfaff, antes de la década de 1960, países como Gran Bretaña o Bélgica formaron a africanos en técnicas audiovisuales para producir documentales educativos, de salud o propagandísticos, ya fuera para elogiar el dominio colonial o para promover la fe cristiana. La intención no era fomentar el pensamiento cinematográfico creativo. De hecho, las autoridades le negaban el visado a los estudiantes de cine porque se priorizaba la formación de médicos y profesores (Pfaff, 1992, p. 31). Esta experiencia parisina expuso a Idrissa Ouedraogo a las obras de cineastas reconocidos, moldeando su perspectiva cinematográfica. Después de completar sus estudios, regresó a Burkina Faso con la determinación de compartir las historias de su tierra natal con el mundo. Esto podría explicar por qué cada plano, movimiento de cámara y diálogo de sus películas se analizaba no solo desde perspectivas artísticas, morales y políticas, sino también desde la responsabilidad de moldear múltiples identidades, religiones y personas tratadas como una sola entidad: los africanos. Y desde sus inicios como cineasta, Ouedraogo se

compromete en dar a conocer al mundo la cultura y los retos a los que se enfrenta Burkina Faso. Como apunta Harrow, el cine de Ouedraogo “reúne a creadores de Burkina, Mali y Senegal, y conecta la región del Sahel a través de su música, lenguaje y tradiciones, que se representan en brujas, *marabouts*, griots, guerreros y más” (Harrow, 2018, p. 180).

Después de varios cortometrajes, gana con *Poko* (1981), que denunciaba las infraestructuras médicas dirigidas a las mujeres embarazadas en su país, el premio al mejor cortometraje en el FESPACO. En 1986 realiza su primera película en 16 mm, *La elección* (Yam Daabo, 1986), donde cuenta la historia de un granjero mayor que decide no depender más de la ayuda internacional. Su intención era clara: “rectificar la percepción general de África como un continente necesitado y perpetuamente sumido en la pobreza y la dependencia de la ayuda extranjera” (Pfaff, 1992, p. 32). Esta película se basa en un estilo visual sobrio que “sugiere la realidad en lugar de mostrarla, no por timidez, sino por respeto” (Barlet, 2018, p. 183). Tres años después, Ouedraogo alcanzaría su consagración como cineasta con su segunda película, *Yaaba* (1989), que narra la relación de amistad entre un niño, una niña y una mujer mayor que ha sido expulsada del pueblo por ser considerada una bruja. Esta película humanista trata sobre la generosidad y la intolerancia y toma los elementos de un cuento infantil o de hadas (Pfaff, 1992, p. 32). La historia se desarrolla en un espacio y tiempo indeterminados, que más parecen un recuerdo y una reconstrucción mental de la vida que una narración social.

Las películas de Idrissa Ouedraogo suelen centrarse en la vida de la gente corriente, capturando sus luchas, sueños y aspiraciones. *Yaaba*, una de sus obras más aclamada, explora la relación de amistad un niño, una niña y una anciana acusada de brujería. La película ilustra maravillosamente la capacidad del director para abordar temas universales en un contexto africano. La anciana ha sido repudiada y expulsada de la aldea y los niños corren el riesgo de recibir un castigo por visitarla; estos la llaman cariñosamente *yaaba*, que significa ‘abuela’ (Andrade-Watkins, 1992, p. 1145). A pesar de la aparente simplicidad que para el espectador puede tener la narrativa, un análisis en profundidad de la trama nos recuerda, como explicaba Jean-Claude Carrière, que un buen guion desaparece en la película. Esta se encuentra edificada en múltiples tramas, subtramas y situaciones corales que envuelven la historia de estos tres personajes unidos por la soledad y la incompreensión, donde las relaciones conyugales, el adulterio, los robos y el alcoholismo a veces se presentan como interludios humorísticos (Andrade-Watkins, 1992, p. 1145). Este *coming of age* presentado por Ouedraogo no es edulcorado; la sensación latente de que la vida adulta acecha como una bomba que va a estallar de un momento a otro está ahí, un suspenso que maneja con elegancia al introducir una confrontación entre dos grupos de niños que terminan cortando a Nopoko, la niña, con un hierro oxidado, lo que la lleva a enfermarse. Su única esperanza de sobrevivir es aceptar en secreto la ayuda de la anciana, la marginada, quien la salvará, pero a costa de su propia vida.

La estética de la película se basa en la calma, la disposición geométrica del espacio y el tiempo, la economía y la simplicidad de medios en general. La estructura es más espacial que temporal, organizada en círculos concéntricos cuyo núcleo es la aldea, pero en la que esta no es el eje de la narración. Ouedraogo se recrea y afana en retratar a los que deambulan en sus alrededores, en los que todavía no pertenecen a ella y los que dejaron de pertenecer. En el bienestar de estar y no

estar, algo que, como veremos, es intrínseco a la carrera y obra audiovisual del director. Por otro lado, la aldea, aunque sirva para realizar un contrapunto humorístico, es la antagonista de esta historia. Nagib apunta a que Ouedraogo la construye como una sociedad de vigilancia al estilo de Foucault, donde predominan la envidia, la intriga y la traición, rechazando la mirada romántica hacia lo tradicional: “En la fábula, las fronteras son cruzadas por Sana, quien toma un barco para atravesar el gran río en busca de Taryam y el poder curativo de su medicina natural. Su búsqueda es la de un mundo mejor, definido no por la diferencia o la alteridad, sino por la mejora humana” (p. 69).

Para ello, construyó un mundo con un referente: el pueblo mossi, pero también es una abstracción de una aldea que nunca existió. Tanto la posición de la cámara como la del espectador dentro de la trama son recursos que llaman la atención sobre la arbitrariedad de la ficción y su propia realidad, es decir, la realidad de la película como medio. *Yaaba* puede entenderse como “una realización cinematográfica socialmente realista, pero Ouedraogo también puede afirmar que ha creado una textura distintiva, con un trabajo de cámara ágil, edición poco convencional y un intenso enfoque en los puntos de vista de los personajes” (Tchouaffe, 2018, p. 198).

Este filme, como *Tilai*, su próxima obra y gracias a la cual ganó el premio a mejor película en el Festival de Cannes en 1991, sugieren una sociedad preislámica y precolonial que resuena a través de relaciones humanas complejas (Andrade-Watkins, 1992, p. 1146). Como explica Nagib, no hay demarcaciones históricas ni signos de otras civilizaciones, los personajes hablan con lentitud, a través de diálogos simples y claros, adoptando una postura solemne frente a una cámara mayormente estática. Las escenas se desarrollan en un estricto orden cronológico, sin saltos ni fusiones entre planos (p. 62). Según Barlet, *Yaaba* plantea una nueva visión del mundo, libre de suposiciones ideológicas, a través del viaje iniciático de dos niños que aprenden a superar los prejuicios y cuyo tema, según el propio cineasta, es que “las personas pueden cambiar si las escuchas y que no se deben hacer juicios arbitrarios” (pp. 183-184).

Como decíamos, se trata de un relato sobre un pasaje hacia la vida adulta en el que es fácil proyectarse se sea de donde se sea, se tenga la identidad que se tenga. Ouedraogo era “un humanista que quería darle una cara humana a sus personajes, no convertirlos en arquetipos. Los dramas que narra se centran en problemas sociales que afectan a familias o comunidades, en lugar de cuestiones de carácter nacional” (Harrow, 2018, p. 180). Lo humano, lo profundamente esencial de la vida nos remite a las ideas occidentales como las de Terencio al afirmar que al hombre nada le extraña de lo humano, o a Anatole France, al decir que existe en los humanos un fondo mucho menos variable de lo que se cree. De hecho, *Yaaba (Abuela)* (Prix Spécial du Jury en el FESPACO en 1989, Premio de la Crítica Internacional en Cannes el mismo año) fue un gran éxito a nivel internacional. La búsqueda de la conexión de otros públicos que no fuesen exactamente el pueblo al que había retratado en la película, el burkinés, fue uno de los inicios sobre para qué, ¿para quién?, se realizaba el emergente cine africano. Andrade-Watkins plantea una pregunta fundamental que también persiguió Ouedraogo: “¿Qué se sacrifica en aras de la universalidad? El énfasis en este tema y los costos involucrados al dirigirse a una audiencia en cualquier lugar y en cualquier momento hacen que la validación de las tradiciones africanas y sus valores sea secundaria a las demandas dramáticas y narrativas” (p. 1146).

### 3. Trascendiendo fronteras

A partir de *Yaaba*, el impacto de Idrissa Ouedraogo se expandió más allá de su país natal. Sus películas se presentaron en destacados festivales de cine internacionales, incluyendo el Festival de Cine de Cannes. Este reconocimiento no solo elevó su estatus como director, sino que también llevó la narrativa africana a una audiencia global. Este éxito coincidió con las conversaciones que los cineastas africanos estaban teniendo sobre la recuperación y creación del cine africano después de la descolonización de sus países. En los años setenta, estas conversaciones dieron lugar a una reflexión social en películas que abordaban el concepto de comunidad y que empezaron a sentir presiones a nivel estatal.

En los años ochenta, cuando se realizó *Yaaba*, como explica Barlet, el cine se volvió más introspectivo; cuestionaba la responsabilidad de todos ante una derrota colectiva. Este cine a menudo se centraba en la experiencia individual en lugar de la colectiva. Aunque ficticio, ofrecía oportunidades para la transformación social y un cambio en la perspectiva del mundo (Barlet, 2018, p. 182). Sin duda, la cinematografía de Idrissa Ouedraogo oscilaba entre la experiencia colectiva y la individual.

Después de la influencia del cine de Ousmane Sembène y la creación de la *Fédération Panafricaine des Cinéastes*, era prácticamente imposible no adoptar una posición de compromiso político en el cine africano (Tcheuyap, 2018, p. 202). Este compromiso político se basaba en la percepción de que el cine, al igual que la literatura, debía ser un instrumento de transformación social. En esta ocasión, la crítica que enfrentó Ouedraogo se centró en la audiencia a la que estaba dirigida su película. Se cuestionaba si *Yaaba* y *Tilai* estaban destinadas a una audiencia vagamente definida como “africana” o si estaban diseñadas para un “Occidente” aún más elusivo (Nagib, 2017, p. 62). Cuando uno de los niños le dice al otro: “¡No los juzgues, tienen sus razones!”, respecto a la relación adúltera de la que son testigos por azar, se acusó a Ouedraogo de importar una ideología y una forma de ver el mundo que tenían más que ver con sus experiencias en la vida citadina de Ouagadougou o en Francia que con la realidad de las aldeas de la región.

El escritor y cineasta Manthia Diawara criticó que *Yaaba* representara una “tolerancia humanista burguesa importada de la ciudad” (Diawara, 1992, p. 162. En Tcheuyap, 2018, p. 203), una especie de liberalismo francés que Ukadike calificó de “elitista” e “individualista” (Ukadike, 1994, p. 279. En Tcheuyap, 2018, p. 203). Ouedraogo respondió a estas críticas en las entrevistas, defendiendo este “occidentalismo” y argumentando que la técnica es universal, aunque la hubieran aprendido en Francia, y que representaba conocimientos que pertenecen al mundo en su conjunto (Nagib, 1998, p. 118).

Uno de los enfrentamientos más destacados que vivió Ouedraogo fue con el cineasta Jean-Marie Teno. En su despedida a Ouedraogo, después de su fallecimiento, en un texto titulado *Farewell my friend*, el director camerunés explicó cómo Idrissa se fue distanciando de su comunidad al afirmar que él “era un cineasta, no un cineasta africano” (Teno, 2018, p. 209). Teno criticó que hiciera esta afirmación en un momento en el que estaban luchando por dar visibilidad al cine africano. Para este, la contradicción residía en que, precisamente el cine que estaba realizando Idrissa Ouedraogo, se percibía como específico de la identidad del cine africano debido a sus

características visuales y el uso de diálogos minimalistas. Esto respondía a uno de los problemas de lenguaje a los que se enfrentaba esta cinematografía y la dirigía hacia un cine metafórico que se desarrollaría en los años siguientes (p. 210). Teno opinaba que Ouedraogo no quería abordar la realidad de manera directa y se había convertido en un “maestro en encontrar metáforas que representaran la realidad local en toda su complejidad” (p. 210). Además, señalaba cómo *Yam daabo* (1987), su primera película, marcó un momento decisivo en la historia del cine africano al crear una narrativa en la que la naturaleza, los espacios y los personajes parecían entrelazarse y subrayar la historia (p. 210).

La crítica y el distanciamiento de Jean-Marie Teno se destacan como un ejemplo de las tensiones dentro del cine africano en aquellos años en cuanto a cómo abordar la realidad y la representación. Sin embargo, es posible que, a raíz de estas críticas, Ouedraogo reflexionara sobre el público de cine en su país, preguntándose para quién estaba haciendo estas películas, especialmente dado que “el 85 % de la población vive en aldeas sin cines ni siquiera electricidad”, y reconoció que las películas africanas estaban destinadas a ser en cierta medida “elitistas”, dirigidas a una población urbana, con un mercado principal fuera del continente africano (Matthews Green, 2005, p. 141). Frente a este desafío aparentemente insuperable, Ouedraogo instó a cada país africano a adoptar una política cinematográfica nacional que redujera los costos de producción y postproducción, de modo que las películas africanas estuvieran disponibles para los propios africanos (p. 141).

De una manera u otra, el trabajo de Ouedraogo no solo contribuyó al reconocimiento global del cine africano, sino que también planteó preguntas importantes sobre la accesibilidad y la audiencia de estas películas. Su enfoque en contar historias humanas y universales desde una perspectiva africana provocó que su trabajo trascendiera fronteras geográficas y culturales, alcanzando a un público diverso en todo el mundo al mismo tiempo que aumentaba la brecha en la reflexión y noción de qué se debe contar y narrar en el cine africano.

El legado de Idrissa Ouedraogo en el mundo del cine es innegable y ha dejado una huella significativa en la representación de la historia y la cultura del África Occidental, especialmente de la comunidad mossi en Burkina Faso. Ouedraogo se esforzó por capturar y representar de forma auténtica la vida africana en sus películas, colaborando frecuentemente con comunidades locales y actores no profesionales. Esta vertiente comunitaria también se extendió a la colaboración con cineastas emergentes, como veremos a continuación.

#### 4. La conexión con el público

Además de su trabajo en el cine, Ouedraogo realizó una incursión en la producción de series de televisión, convirtiéndose en uno de los pioneros en este campo en Burkina Faso. Sus series, como *Kadi Jolie* (2001) y *Djarabi* (2016) jugaron un papel importante en la introducción de este formato en el panorama audiovisual del país y en la creación de una industria cada vez más floreciente. No resulta extraño, viendo su recorrido y las reflexiones a las que se habían visto sometidas su figura y su cinematografía a partir de *Yaaba*, que Idrissa Ouedraogo se interesara en ofrecer narrativas que conectaban con una audiencia más amplia y diversa. Su elección de centrarse en el entretenimiento y alejarse del cine políticamente comprometido fue también controvertida. No

obstante, a pesar de su decisión de alejarse, sus películas aún abordan temas políticos al narrar historias que apelan a valores y sentimientos humanísticos, como la tolerancia, la comprensión y la justicia. Algunos autores han colocado a Idrissa Ouedraogo en el pistoletazo de salida de la “invención del cine contemporáneo africano”, como sería el caso de Alexie Tcheuyap, que afirma que fue el primer director que retó a esta visión reduccionista del “cine africano” que producía narrativas que conectaban con muy pocos (p. 203). Idrissa Ouedraogo ofreció narrativas que conectaban con una audiencia más amplia y diversa. Sin embargo, autores como Harrow critican “la deriva de un cine floreciente que, bajo numerosas voces, industrias e historias se denominaba ‘africain’ empezó a ceder a las presiones financieras y comerciales” y terminó derivando en el cine de Nollywood (Harrow, 2018, p. 179).

No obstante, podemos afirmar que la contribución a la creación de una identidad “africana” por parte de Ouedraogo fue más allá de las temáticas. Destaca la colaboración que estableció con otros cineastas, como es el caso de Djibril Diop Mambéty, que pudo asistir y rodar las bambalinas del rodaje de *Yaaba* en *Parlons grande-mère*, y el apoyo y producción de talentos emergentes, como Apolline Traoré y Aminata Diallo-Glez, entre otros, lo que contribuyó al crecimiento y desarrollo del cine local. De hecho, cuando se le preguntó por qué produjo la película *Guimba* de Cheikh Oumar Sissoko y si esto reflejaba una cierta solidaridad entre cineastas africanos Ouedraogo respondió (Thackway, 2018, p. 192):

Solo puedo hablar de mi experiencia personal. Los cineastas africanos no son todos iguales. No tienen los mismos gustos, los mismos deseos. No todos compartimos la misma visión del mundo solo porque todos somos cineastas africanos. Todo eso siempre nos coloca en un gueto. No somos iguales, no pensamos las mismas cosas y no tenemos los mismos deseos. Eso es normal. Es la diversidad de ideas, de opiniones, lo que conducirá algún día a la creación de un verdadero cine nacional, y tal vez también a cines africanos prósperos.

El trabajo de Ouedraogo se puede interpretar en el contexto más amplio de las relaciones globales marcadas por el colonialismo y las restricciones que enfrentan los creadores africanos en un mundo globalizado. Esta interpretación señala la complejidad de la experiencia de cineastas africanos como Ouedraogo, quienes lucharon por encontrar su voz creativa y, al mismo tiempo, abordaron las expectativas y las restricciones impuestas por el espacio de representación global. Su trabajo, al tratar temas africanos y universales, a menudo se enfrentó a la cuestión de cómo equilibrar la expresión artística personal con la representación de las realidades africanas en un contexto global. Sus películas a menudo presentan figuras que desafían los estereotipos y arquetipos cinematográficos, como la abuela *yaaba*, que representa la cultura real y es odiada por los conformistas. Tcheuyap afirma que “todo el trabajo de Idrissa Ouedraogo” reposa en dos elementos: “libertad respecto al cine dogmático africano y la necesidad de construir narrativas que vayan más allá del territorio africano” (Tcheuyap, 2018, p. 203). Resulta curioso que un cineasta que no quería ser denominado cineasta africano contribuyese en tantos aspectos distintos a la creación de la industria cinematográfica de este continente no solo desde un punto de vista creativo, sino también en la cimentación de una industria.

En conclusión, Idrissa Ouedraogo fue un cineasta visionario. Su legado continúa vivo a través de las películas que dejó atrás y la influencia que ejerció en cineastas africanos contemporáneos:

“Quienes se tomen el tiempo en el futuro para estudiar la obra del Maestro, como fue llamado, seguramente sacarán a la luz la obra de un talentoso cineasta del continente atrapado en la lucha entre la legítima ambición personal y el espacio de representación.” (Teno, 2018, p. 211)

Resulta innegable afirmar que Idrissa Ouedraogo creó una obra que capturó la historia y la cultura de África Occidental (Harrow, 2018, p. 179), y que esta generó un debate intenso sobre la identidad africana en el cine. Estudiar su legado nos invita a pensar en la identidad, la representación y el propósito del cine en la sociedad. Reflexionar sobre la obra de Ouedraogo de esta manera es, en cierto sentido, reflexionar sobre el cine y su esencia. ¿Qué esperamos del cine? ¿De qué manera un arte como el cine está conectado con la sociedad y en qué términos? En general, ¿qué exigimos a los artistas?

---

## Referencias bibliográficas

- Andrade-Watkins, C. (1992). Reviewed Works: *Wend Kuuni Gaston KaboreZan Boko Gaston KaboreYaaba* by Freddy Denaes, Pierre-Alain Meier, Idrissa Ouedraogo; *Tilai* Idrissa Ouedraogo. *The American Historical Review*, 1143-1146. <https://doi.org/10.2307/2165499>
- Barlet, O. (2018). The huge contribution to cinema of Idrissa Ouedraogo. *African Studies Review*, 61(3), 181-190 <https://doi.org/10.1017/asr.2018.68>
- Harrow, K. (2018). In celebration of Idrissa Ouedraogo (1954-2018). *African Studies Review*, 61(3), 178-181. <https://doi.org/10.1017/asr.2018.72>
- Luhmann, N. (1992). What is communication? *Communication Theory*, 2(3), 251-259. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.1992.tb00042.x>
- Matthews Green, M. J. (2005). Questioning African cinema: conversations with filmmakers. *South Central Review*, 22(2), 141-143. <https://doi.org/10.1017/asr.2018.70>
- Nagib, L. (2017). *Yaaba*, cinefilia e realismo sem fronteiras. *Revista África(s)*, 4(7), 61-70.
- Pfaff, F. (1992). Five West African Filmmakers on Their Films. *A Journal of Opinion*, 31-37. <https://doi.org/10.2307/1166989>
- Tcheuyap, A. (2018). Against the “one Cinema system”. Idrissa Ouedraogo and the invention of contemporary african films. *African Studies Review*, 61(3), 201-206. <https://doi.org/10.1017/asr.2018.75>
- Tchouaffe, O. J. (2018). Rituals of illumination and elective affinity in Idrissa Ouedraogo’s cinematic legacy. *African Studies Review*, 61(3), 19-201. <https://doi.org/10.1017/asr.2018.70>
- Teno, J. M. (2018). Farewell my friend! *African Studies Review*, 61(3), 209-211. <https://doi.org/10.1017/asr.2018.74>
- Thackway, M. (2018). The world should be open to film: an Interview with Idrissa ouedraogo. *African Studies Review*, 61(3), 191-193. <https://doi.org/10.1017/asr.2018.71>