

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Idrissa Ouédraogo, el protagonista de los años 90

Autor/es:

Chikhaoui, Tahar

Citar como:

Chikhaoui, T. (1999). Idrissa Ouédraogo, el protagonista de los años 90.
Nosferatu. Revista de cine. (30):41-49.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41137>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Idrissa Ouédraogo,

el protagonista de los años 90

Tahar Chikhaoui

Idrissa Ouédraogo dugu azken hamarkadan Afrika beltzean izan den zine-zuzendari garrantzitsuena. Afrikako industria zinematografikorik kasik ez existitzeak ere hainbat eta hainbat zailtasun sortzen dituen arren, bere zinemak helburu bikoitza du; alde batetik, bere herrialdearen eta bizi den gizartearen egoerari buruz hitz egitea; bestetik, bere diskurtsoa lengoaia zinematografiko baten barruan kokatzea, bere zinemari munduko zinemaren barruan sartzea ahalbidetuko diona.

Idrissa Ouédraogo es, sin duda alguna, uno de los más importantes cineastas actuales de África. Su valor se debe a que se ha apropiado de un rasgo personal, de un modo

de abordar el cine que le distingue de los demás cineastas del continente. La diversidad de sus películas, de las que se puede pensar que son heterogéneas, no es en realidad sino la expresión plural

del mismo principio. Conseguir adecuar el deseo de expresar África cinematográficamente y el hecho de hacerse con los medios para ello sin sacrificar ni África ni el cine. Ahora bien, los medios -si

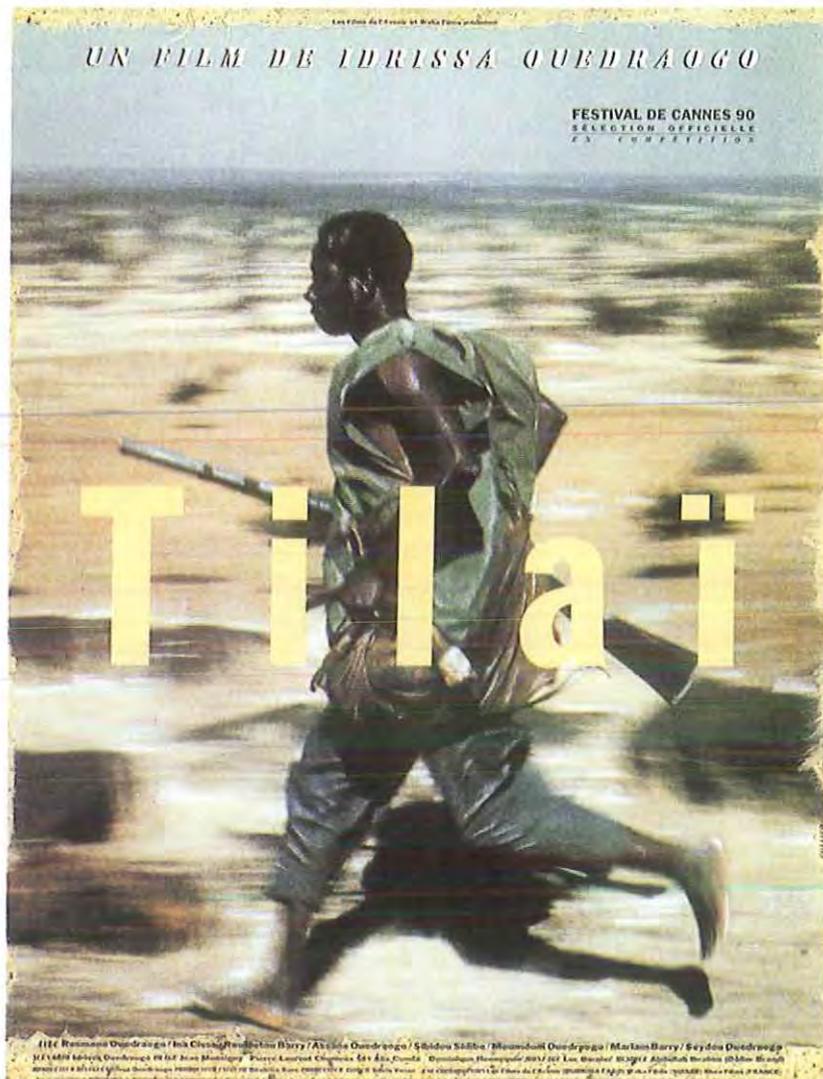


así se les puede llamar- no son muy abundantes y cada película es un verdadero milagro. En cuanto al cine y África, su historia está aún por escribir. Si bien, aparte de Egipto, ningún país africano ha tenido industria cinematográfica ni un verdadero mercado, tampoco el cine ha conocido realmente África. Al proceder el cine de los antiguos países colonizadores, su encuentro con la tierra y los hombres de este continente ha sido desgraciado. El resultado de todo ello es que el cine nunca ha conocido verdaderamente África y los cineastas del continente negro no han conocido realmente el cine. Ouédraogo está en camino de convertirse en el que ha conseguido culminar este encuentro de la manera más serena. Y no es poco. Este cineasta de Burkina Faso es casi el único en cumplir con el doble reto de incluir sus películas en lo que el cine moderno ha dado de más importante -llenando así el foso, aún abierto, que separa el cine mundial del cine africano- y de integrar a África en el cine de un modo dinámico. En otras palabras, la importancia de Ouédraogo está en el hecho de que consigue hacer funcionar con la misma plenitud "el lenguaje" cinematográfico y la "cultura" africana.

Así, la diferencia que existe entre *Yam Daabo* (1986) y *Tilai*

(1990), entre *Tilai* y *Le Cri du coeur* (1994), entre *Le Cri du coeur* y *Samba Traoré* (1992) o también entre *Samba Traoré* y *Kini & Adams* (1998) debe entenderse como la demostración del mismo deseo a través de argu-

mentos distintos. Los términos de la configuración de este universo temático representan los límites de la "paleta" de Ouédraogo. Si *Yam Daabo* está anclado en la actualidad, en la medida en que evoca la sequía, *Tilai* se sumerge en una abstracción universal que se inspira en la tragedia griega. Si *Le Cri du coeur* se sitúa en una ciudad europea, todas las demás películas se desarrollan en África y además en una África muy rural. *Samba Traoré* es una película grave, mientras que *Kini & Adams* tiene unos tonos más alegres. Estas diferencias sólo son de forma, ya que el significado de una película de Ouédraogo no se limita a su temática, como nos hemos acostumbrado con el cine militante, que lo encauza todo hacia la ideología. El autor de *Kini & Adams* sitúa su propósito más allá de la ingenuidad de un discurs-





so de denuncia o de reivindicación, sin caer nunca en el formalismo. Su idea de África se deriva en realidad de su manera de filmar.

El soporte escenográfico

El autor de **Yam Daabo** ha evitado la solución de la facilidad, que hubiese consistido en volver a machacar los temas que fueron tantas veces tratados por sus antecesores en la década de los 70. Al negarse a ilustrar la lógica militante a través de un África reducida a sus miserias, arriesgándose a maltratarla, se ha interesado por el objeto en sí mismo. En primer lugar, eligiendo como espacio fundamental de su universo lo que define quizás la estructura básica de su cultura: la aldea. Hay aquí una fidelidad a la realidad que nos resguarda de cualquier artificialidad. Desde ese momento **Le Cri du coeur** funciona únicamente como un contrapunto, siendo la ausencia de la aldea la causa del drama. Lo más interesante es que los distintos lugares de la aldea no

se presentan como un simple marco en el que se desarrolla el drama. Constituyen el escenario, en el sentido casi teatral de la palabra. Ouédraogo tiene una manera propia de inscribir a los personajes dentro del espacio habitable que no se parece a ninguna otra. Rompe radicalmente con la tradición colonial, la cual, carente de toda perspectiva, planta a los personajes en los lugares y congela el conjunto en una figuración pintoresca; pero es también muy diferente de la que predomina en la mayoría de los cineastas africanos y que aplasta los lugares y los personajes bajo el peso de la ideología. **Yaaba** (1989) y **Tilai** me parecen importantes en la medida en que han servido para asentar ese dispositivo. La transcripción de los antiguos mitos sería únicamente un medio para crear esta escenografía. Se ha tratado a la vez de hacer visible la estructura de la aldea en lo que tiene de más antológico y de adaptar los gestos de los personajes a dicha estructura. Esto es lo que explica el recurso a la teatralidad. Al principio hay un realismo crudo, una des-

cripción minuciosa, sencilla, de los lugares, un acompañamiento delicado de los hombres y mujeres de la aldea. La cámara no sigue a los personajes, que no pueden perderse dentro de este espacio elemental. Está situada de frente, para grabar sus gestos. Tenemos incluso la impresión de que no hacen nada sin que la cámara se entere y esperan a colocarse delante suyo para actuar. Esta economía de discurso está dictada por la simplicidad del universo filmado. Siempre se evita el riesgo de que el rodaje caiga en ese simplismo reduccionista que hemos conocido en las películas de beduinos, en las que la impotencia de captar la riqueza cultural de una sociedad materialmente pobre queda compensada por una dramatización a ultranza. El trabajo de encuadre, que se apoya casi siempre en los elementos pobres de esta arquitectura, trata de subrayar la relación orgánica que existe entre el comportamiento de la gente y los lugares en los que habita. En cuanto se establece esta escenografía, y ya libre de esta depuración cultural (no hay

presencia alguna de la cultura moderna en **Yaaba** y **Tilaï**), Idrissa Ouédraogo puede volver a la heterogeneidad sociocultural; tal es el caso de **Samba Traoré**, **Le Cri du couer** y **Kini & Adams**. Esto no significa que únicamente en **Yaaba** y **Tilaï** se lleve a cabo esta inscripción de los hombres dentro de su medio natural; se trata de las dos películas realizadas por Ouédraogo que han llevado más lejos esta práctica. Aquí podemos comprobar hasta dónde ha llegado el malentendido que sustenta la acusación de "cineasta pueblerino" con la que se ha tildado muchas veces al autor de **Tilaï**.

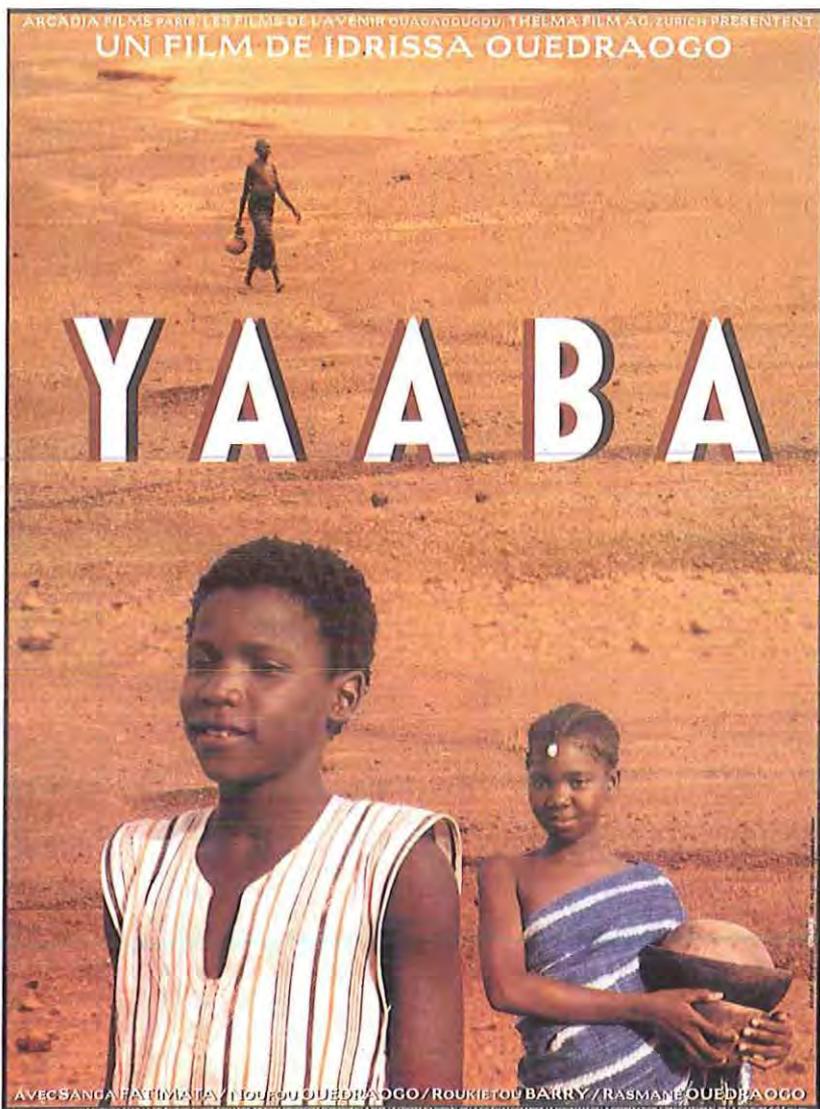
La humana ambigüedad

Pero la estética de Ouédraogo hubiera sido muy limitada si sólo se

hubiera quedado en eso. Se trata únicamente de la colocación del "soporte" escenográfico sobre el que descansará la dinámica de la dramaturgia. Porque ya no basta con definir la relación que subsiste entre los personajes y su entorno espacial para querer realizar una obra; también es necesario captarlos en sus relaciones mutuas. Sin embargo, ningún cineasta ha ido tan lejos como Ouédraogo por este camino. La ingenuidad del cine post-colonial, al marcar mal sus distancias del cine que se supone debe combatir, ha reducido muchas veces los personajes a categorías sociales o culturales; su dimensión reivindicativa ha permitido que este cine se construya sobre el principio de una representatividad "sindical" en la que un campesino representa a todos los campesinos, un obrero

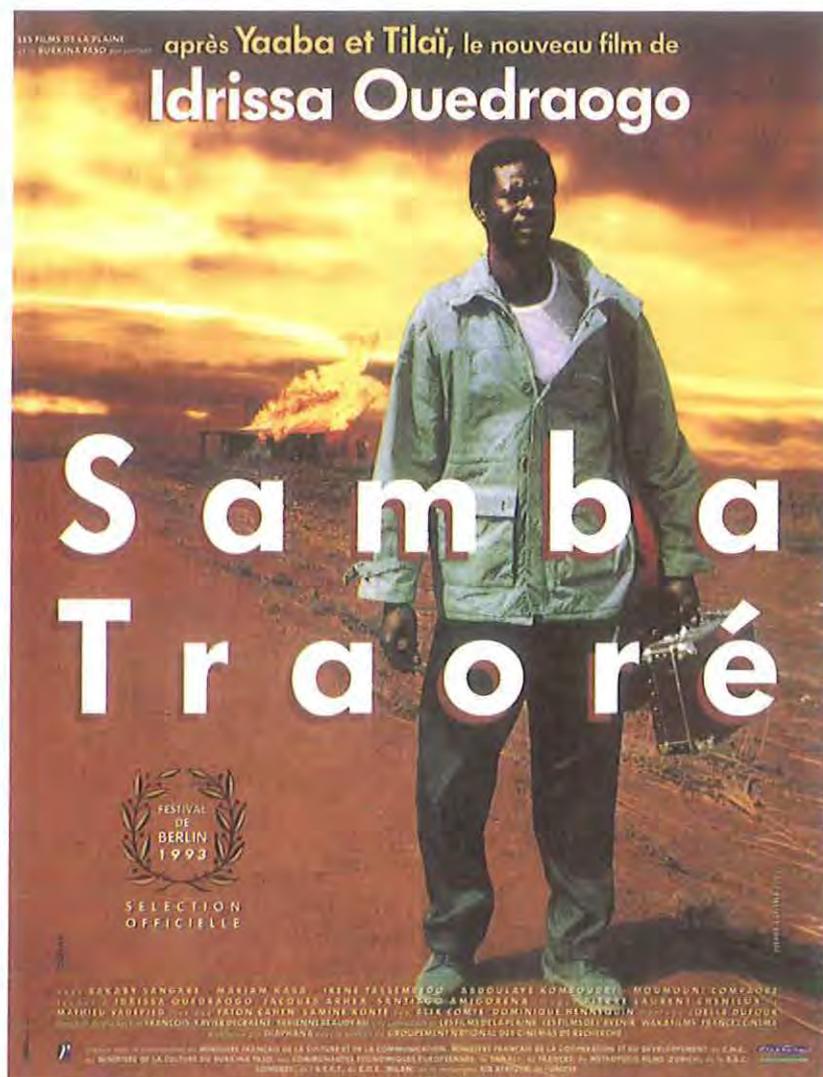
a todos los obreros, un joven a todos los jóvenes, etc. Ahora bien, lo que llama la atención en Ouédraogo es al mismo tiempo la rica ambigüedad de sus personajes y la compleja riqueza de las relaciones que mantienen entre sí. Así pues, las relaciones entre los diversos miembros del grupo no son sencillas, ya que éstos están atormentados por un conflicto que no es ni superficial ni maniqueo. Los niños no son todos inocentes, y las mujeres no son todas portadoras de esperanza. Si la protagonista de **Yaaba** vive excluida de la aldea, resulta difícil identificar una instancia que sea responsable de dicha exclusión, al igual que no resulta fácil trazar una línea clara de separación entre buenos y malos. La ambigüedad reside incluso en un único y mismo personaje, Samba por ejemplo. Tras el episodio del acoso, se le ve de muy cerca, en primer plano, en el coche que le lleva hasta la aldea. Cuesta mucho leer, a pesar de la proximidad, los sentimientos que aparecen en ese rostro. Esta ambigüedad es esencial; traza de manera condensada el programa de una trayectoria compleja.

El robo es lo principal, pero no hace de Samba un simple ladrón. Desde su llegada, Samba inicia la realización de proyectos que benefician a los habitantes de la aldea; se dedica a comprar ganado, abre un bar. Él mismo se casa pero sin "comprar" a su mujer; ama con amor, conforme a la tradición de los héroes positivos. Nada en su comportamiento deja entrever el mal. Por el contrario, su bondad y su simpatía no dejan lugar a dudas. La bienvenida que le dan los niños de la aldea, las miradas de sus habitantes, los comentarios que hacen sobre sus gestos y sus hechos, todo ello hace de él un benefactor. El hecho de que el realizador muestre muy poco a los gendarmes que le buscan le mantiene aún más intacto.



Y es que entre el robo del que Samba es autor y su comportamiento en la aldea, Ouédraogo no ha establecido una relación de causalidad lógica que podría ponerse de manifiesto, aunque fuese en el aspecto negativo del arrepentimiento, en la misma línea narrativa. El robo y las diversas acciones positivas no se sitúan en el mismo nivel de expresión; no son consecutivos. Su tratamiento cinematográfico es distinto: el encuadre, el montaje (un plano-secuencia, como una entidad independiente), los movimientos de la cámara en la secuencia del robo, tienen un registro muy distinto (más bien un *thriller*) del que dependen las técnicas de las escenas en la aldea, más cercanas al *western*. Las obras no borran el pecado, sino que lo duplican. A pesar de todo, el paralelismo no es geométrico. Los une una sutil dialéctica: a medida que Samba avanza en sus proyectos, su secreto se va desvelando. En primer lugar, una noche, despierta a su amigo Salif, impulsado por el deseo de confesarse. Se dispone a revelar su secreto pero renuncia en seguida y sigue bebiendo con su amigo hasta la madrugada, cuando uno se esperaría que terminara por confesar, tras los efectos del vino. El alarde de sus riquezas lo delata. Tras su boda, su misma mujer comienza a sospechar algo: tiene pesadillas por la noche y "*sus manos están lisas*". Todo esto ocurre en profundidad, siempre por la noche, hasta que el día que se pone su mujer de parto, decide llevarla al hospital. Al bajar de su habitación precipitadamente, se le caen unos billetes bajo la mirada sorprendida de su padre, quien, siguiendo la pista, terminará por descubrir la verdad al abrir su maleta. Ese día, la verdad estallará al mismo tiempo que el parto de su mujer: al acercarse a la ciudad, dejará plantada a su mujer en pleno parto.

Este doble movimiento es el que



explica la ambigüedad del personaje y su riqueza. No se sabe por qué ha cometido el robo, aun cuando se pueda adivinar; nada parece indicar tampoco que lamenta su acción, si bien da la impresión de estar algo avergonzado. El personaje es por así decirlo una mezcla del bien y del mal, un ser complejo que puede evolucionar en un sentido o en otro. Si *Yaaba* es la película de la implantación de la escenografía, *Samba Traoré* es la de la realización de la dramaturgia, lo que no quiere decir que la primera no sea ya la segunda ni que la segunda sea aún la primera. *Yaaba* ya es ambigua de por sí, pero de una ambigüedad distinta a la de Samba. Si este último personaje se define en relación con su pasado, con el tiempo, el otro se define en relación con su presente, con el espacio. Ella es alta y,

a pesar de su edad, tiesa como un árbol. Su buena planta la asemeja a ese elemento vegetal. Se mueve lentamente, con la cabeza mirando siempre al cielo, midiendo la selva, y su piel se asemeja a la corteza del árbol. Además vive en plena naturaleza y es ahí donde sacará el remedio que volverá a dar vida a Napoko. Como todos los personajes de *Yaaba*, la vieja Sana se define esencialmente en relación con su entorno. Su ambigüedad se debe ante todo a esta mezcla de humanidad y naturaleza, pero no sólo a eso. Se comprende que sea, en cierto modo, un poco su madre, sobre cuya tumba viene a meditar, pero también un poco Napoko, a quien transmite la llama de la vida. Pero la dinámica de la sutil transferencia de identidad adquiere toda su expresión en *Samba Traoré*.

El reflejo desfasado

Observemos en primer lugar que incluso aunque haya siempre un personaje principal (suele suceder que sean dos), el mundo que lo rodea no constituye una masa informe ni un simple "ayudante" cuya presencia serviría para realzarlo, apoyándolo u oponiéndose a él. La humanidad que puebla el universo de Ouédraogo es rica y variada. Los personajes no giran alrededor del héroe de manera pasiva: cada uno de ellos tiene su carácter, sus deseos, su voluntad propia. Esta multiplicidad de trayectorias nos sitúa por un lado en el cine moderno y por otro da a conocer una imagen múltiple de la sociedad africana. Al colocarse decididamente dentro de lo mejor que ha dado el cine después de la Segunda Guerra Mundial, Ouédraogo arranca la representación de África de la imagen mediática a la que se ha visto reducida en la actualidad. Resulta asombroso observar que esta humanidad abarca todas las edades: niños, adultos y ancianos. El interés de **Yaaba** reside en este encuentro entre ambos extremos, Sana y Napoko. Lo mismo ocurre, aunque en otro contexto diferente, en la película **Le Cri du cœur**, en la que el niño está obsesionado por la imagen de su abuelo, cuya ausencia plantea problemas; llama

además la atención que la aldea africana sea el lugar ideal para este encuentro, al ser generalmente la ciudad el lugar del drama, lo que no genera por lo demás ningún maniqueísmo.

Pero hubiera sido ingenuo construir la dramaturgia sobre la complementariedad. Lo más importante es el curioso desdoblamiento de los personajes, ese reflejo desfasado que en mi opinión caracteriza toda la poética de Idrissa Ouédraogo. Cuando en **Samba Traoré**, Ismaël, el hombre de las gafas, llega a la aldea para pedir a Saratou que se marche con él, Samba reacciona con violencia. Sin embargo, no se podría explicar su cólera únicamente por los celos. Por la noche exige explicaciones a su mujer. Ésta le tranquiliza: le ayudó en una época en que lo necesitaba; tras la muerte del hombre al que amaba, Ismaël vino a socorrerla. De este modo se desencadenan una serie de revelaciones que vuelven a situar a Samba a los ojos del espectador. Desde este momento éste se inscribe dentro de una cadena. A partir de aquí, Ismaël no figura simplemente como un rival suyo, sino como su antecesor, un *alter ego* anterior. La brevedad de esta aparición ante Samba tiene relación con su pasado en la ciudad. Ismaël le trae malos recuerdos.

Su llegada funciona como la vuelta al pasado rechazado. En sus explicaciones, Saratou añade que antes de Ismaël había conocido a otro hombre que ella había amado y que está muerto. Era "*guapo y alto*", añade ella. Nos encontramos una vez más en el pasado, pero en un pasado indeterminado. Saratou no dice su nombre. Esta figura, ausente, inicial e indeterminada, inscribe a Samba en una infinidad especular que le otorga aún más densidad. El encuentro con Saratou le revela tanto a nosotros como a sí mismo. Por así decirlo, viene a dar cuerpo a esta imagen ausente. Es normal pues que desde ese momento su hijo se llame Ali, el nombre de su hermano, el primer hijo de Saratou y del "otro" ausente. Pero eso no es todo. Cuando Samba llega a la aldea, se encontrará con sus amigos Salif y Binta. Salif es algo más que un amigo íntimo. A él se confía o desea confiarse; siempre estará muy cerca de hacerlo, hasta el final, cuando huye con él; incluso recibirá un tiro en su lugar. Además, Salif y Binta se presentan, de manera humorística, como el espejo prematuro de Samba y Saratou. Digamos que representan un adelanto de la pareja principal. Ambos ayudan en el parto de Saratou. Si el conductor del camión toma a Salif por el padre, no es únicamente por simple ignorancia. Es la señal de que Salif es ya un poco Samba. Este reflejo desfasado y multiplicado aporta a la obra una gran coherencia pero sobre todo la abre sobre un significado que no es una mera anécdota. El sentido no se queda estático en los personajes y en sus acciones, sino que pasa de un personaje a otro, siguiendo pistas sutiles, remitiendo a un más allá, a un pensamiento. Por este motivo, detrás de cada película de Ouédraogo siempre se hallarán grandes ideas.

No sólo el espacio de la película se abre a un "fuera de campo" altamente significativo (en **Yaaba**



Kini & Adams



ya se ha llevado a cabo la apertura sobre la profundidad del campo), sino que el sentido dado a las cosas trasciende siempre su significado inicial.

Así, en **Samba Traoré** Ouédraogo ha hecho la síntesis entre su sistema escenográfico y su sistema dramaturgico. Esto es lo que explica la impresión paradójica que se desprende de sus películas: siguen de muy cerca, con una gran objetividad, la realidad africana y expresan al mismo tiempo valores profundamente humanos. Están muy enraizadas en la realidad y alcanzan siempre ideas universales. La falta de legibilidad de la que padecen nuestras realidades por el hecho de la indigencia de la producción cultural constituye el mayor obstáculo que se presenta ante nuestros cineastas. Cuando tratan de acercarse a la realidad cotidiana, ya no consiguen desprenderse de ella, y cuando tratan de alejarse de ella para explicarla, la pierden. Si Ouédraogo ha ganado esta apuesta es porque es excepcional. Se lo debe más a su propio genio que a una acumula-

ción que no existe y de la que se hubiera beneficiado. Además, en sus entrevistas, Ouédraogo vuelve siempre a la cuestión fundamental del cine africano: su escasez. ¿Cómo se puede hacer avanzar el cine cuando la producción es hasta tal punto irrisoria, cuando el mercado, lugar natural para mostrar las películas, casi no existe? ¿Cómo puede desarrollarse el cine africano cuando este cine apenas existe, cuando ni siquiera lo ven aquellos que lo hacen? Ninguna reflexión sobre la estética del cine africano tiene hoy sentido si pierde de vista los problemas planteados por la producción de una película.

La coherencia de la trayectoria de Ouédraogo es tal que me parece encontrar las huellas de esta pregunta incluso en sus películas. ¿La marca de la grandeza de una obra no es la de inscribir su propia manera de producir dentro de su estructura más profunda? Y no es que el autor lo incluya en el argumento de sus películas; ya lo hemos dicho, Ouédraogo está muy lejos de la perspectiva ideo-

lógica y simplificadora. Pero la preocupación económica se insinúa en la obra. A pesar de todo, **Kini & Adams** es la película que parece haber expresado mejor esta problemática.

La estética de la dificultad

Si se estudia a fondo, la historia de esta película parece regirse por dos principios: el bricolaje y la venta ambulante.

Porque, ¿de qué se trata, si no es de reparar enteramente un coche, de ponerlo en marcha para cumplir un sueño: marcharse a la ciudad? Cuando comienza la película, el vehículo está ya ahí pero aún no funciona. Es necesario pues encontrar las piezas que faltan y arreglarlo. La situación de vetustez del coche y la situación financiera de los dos compadres son tales que ni siquiera se plantean comprar piezas nuevas. Kini y Adams cogen lo que pueden y lo adaptan al viejo trasto. Esta operación es esencial, ya que la realización del proyecto depende

del éxito que tengan en arreglarlo. Así, cada pieza que les traen es un acontecimiento importante: una rueda, una puerta, un parachoques, un limpiaparabrisas, un tubo de goma para el radiador. Queda el carburador, considerado como la pieza maestra. Para comprarlo, deberán esperar a que se instale la cantera en la aldea y al ascenso de Kini. Este bricolaje conlleva algunas paradojas: primero, resulta significativo que se opone por su misma naturaleza al objetivo que se desea alcanzar. De ahí viene lo cómico de la situación: el carácter irreal, casi onírico del proyecto, nunca visualizado, contrasta con el aspecto trivial, sucio, obsoleto del vehículo (transformado a la sazón en lugar de defecación de los niños de la aldea). La segunda paradoja es que la ciudad a la que sueñan irse llega prácticamente hasta ellos, los invade, y en lugar de solucionar sus problemas, no hace sino complicarlos. Esta situación no es únicamente la ilustración de un viejo argumento sino que conlleva, metafóricamente, todos los

elementos característicos de la realidad africana: la voluntad social de fabricar con los medios a su alcance el instrumento para llevar a cabo el gran proyecto de emancipación vinculado casi siempre a la ciudad, a una ciudad imaginaria; esta voluntad es tanto más irrisoria cuanto que la ciudad soñada ya está ahí, lo invade todo, comprometiendo el deseo de conquistarla. El bricolaje, enfrentado a su finalidad, coloca a ambos personajes en una perspectiva de insignificancia trágica.

El segundo principio es el de la venta ambulante. Una idea fuerte, porque las dichas piezas vienen de la ciudad, las trae un camionero, personaje importante que no se sabe de dónde viene. Este movimiento abre aún más el espacio cinematográfico sobre el misterio del mencionado "fuera de campo", lugar de todos los sueños, y por ende fuente de todos los dramas. Se trata más bien de una descentralización fundamental en lugar de una ampliación del universo cinematográfico. El campo social

no es el lugar donde se desarrolla una acción sino el espacio para una travesía. La empresa familiar es aleatoria y la cantera no puede estructurar socialmente un espacio. África sabe mucho de todo esto. El centro de gravedad de esta sociedad es quimérico. Nadie como Ouédraogo ha sabido expresar mejor esta realidad en el cine. Es el sentido fundamental de **Yam Daabo**, cuya dramaturgia se basa sobre la idea de la travesía. Sobre el "lugar" en el que se ha instalado John "el loco", origen de las piezas de recambio, espacio de proyección del sueño de Kini y Adams, sólo tenemos en el mejor de los casos una percepción televisiva. Los personajes son atrapados por este "fuera de campo" absoluto y lo único que hacen es perderse en él. Sin embargo, de allí sólo vuelven los restos, las piezas de recambio y personajes desgastados, casi acabados. Pensemos en el viejo Tapera, deteriorado, desesperado y dispuesto al suicidio, cuyo funesto fin predice el de Adams. En cambio, la importancia del personaje del buho

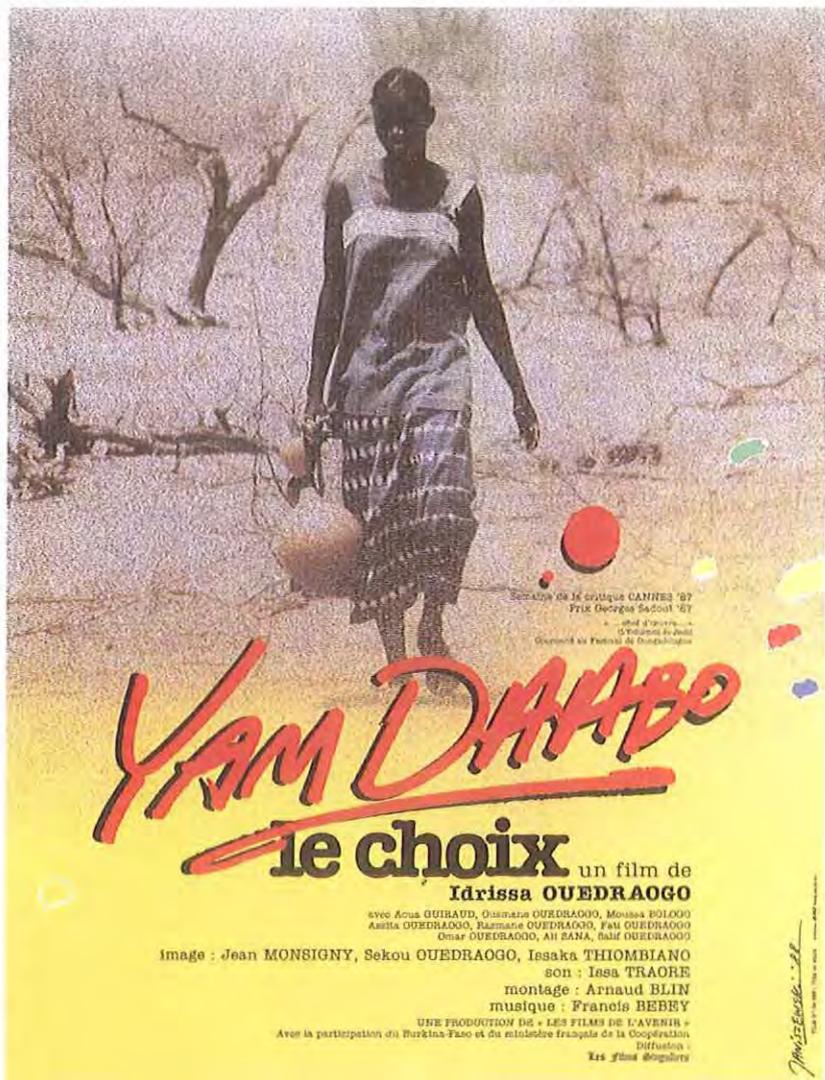


Kini & Adams

nero reside en el hecho de que asegura el vínculo entre el lugar imaginario, ideal, de la ciudad y el lugar real pero siempre aleatorio de la aldea. Es un hombre excepcional porque parece haber sobrevivido a todo: alegre, bonachón, generoso. En el extremo opuesto de Taperia, el buhonero es un superviviente feliz de la travesía. Ha salido de ella casi apaciguado. Además, no sólo trafica con mercancía barata, sino que cuenta chistes, pequeños relatos cuya liviandad los destina a pasar de un oído a otro.

La importancia de este doble principio del bricolaje y de la venta ambulante estriba en que no se limita a dirigir el relato sino que rige de manera más implícita el mismo sistema del discurso cinematográfico, incluso el mismo modo de producción de la película, más allá del evidente valor metafórico de esta película, que cuenta la historia de África, su conflicto dramático entre su frágil realidad rural y sus aspiraciones por una civilización en un lugar imaginario, ilusorio, un lugar de pérdidas y de desilusiones. Kini y Adams remiten en cierto modo a la marca de fábrica de Ouédraogo. La película es más bien el producto de un trabajo de bricolaje. A falta de un sistema de producción local, el realizador/productor recurre a un conjunto de materiales venidos de todas partes: actores sudafricanos procedentes del teatro, paisajes de Zimbabue, el idioma inglés, la contribución financiera francesa, etc. Por este motivo, la película se lee como una metáfora de la empresa que le ha dado vida, y de modo más general de cualquier empresa cinematográfica africana. El carácter tragicómico está hecho a la medida de la situación del cineasta africano, compuesta de alegría y de dolor, de alegría a pesar del dolor.

De una película a otra, Idrissa Ouédraogo se ha abierto un cami-



no, ha sabido superar las dificultades para seguir su propia trayectoria, alimentada por estas mismas dificultades. Ouédraogo lleva a sus espaldas gran parte del cine africano. Al trabajar para sí mismo y para los demás, se ha visto obligado a construir la historia que falta en el cine africano con el fin de edificar su singularidad. De ahí esa mezcla de clasicismo (en el sentido más noble del término) y de modernidad en su obra. Tras poner a punto el marco, tras adaptar éste a la cultura africana, tras haber encontrado lo que he venido en llamar un "soporte escenográfico", una manera particular de inscribir los hechos y los gestos de los hombres y las mujeres de África en su entorno espacial, ha sabido mejor que ningún otro cineasta africano poner de relieve, gracias a una "dramaturgia de reflejos desfasa-

dos", la profundidad humana que por la ironía de la historia este continente no ha conocido. A través de los personajes de Ouédraogo percibimos a los africanos en su escala humana, con sus defectos y cualidades, en su pequeñez y en su grandeza. Con ternura y amor. Pero sobre todo, Ouédraogo sabe que estamos con él en la excepción. Lo que él llama suerte, nosotros lo llamamos talento, incluso genio. El hecho está en que el problema sigue en pie y él es el primero en decirlo: el cine africano necesita existir. Esta aguda toma de conciencia de las dificultades del cine africano unida a su talento le han permitido "inscribirlo estéticamente" en sus películas. No nos queda otra opción que hacer otras Yam Daabo, otras Yaaba, otras Samba Traoré y más aún otras Kini & Adams.