



CINES AFRICANOS - CINES NEGADOS.
MIRADAS DECOLONIALES A TRAVÉS DE LOS FILMS ÁFRICA 50 DE RENÉ VAUTIER Y CEDDO DE OUSMANE SEMBÈNE

POR JORGELINA BARRERA PIGNONE

African Cinemas - Denied Cinemas.

Decolonial Gazes Through The Films *Africa 50* By René Vautier And *Ceddo* By Ousmane Sembène

Abstract

África 50 de René Vautier y *Ceddo* de Ousmane Sembène constituyen dos momentos fundacionales en la genealogía del cine africano de resistencia. Separadas por más de dos décadas y situadas en contextos políticos distintos—la colonización y la posindependencia—, ambas películas fueron censuradas por su mirada crítica y su potencia subversiva. Este texto analiza, desde una perspectiva decolonial, cómo estos films no solo denuncian la violencia del poder colonial y poscolonial, sino que se inscriben en un proyecto cinematográfico insurgente, que desobedece los relatos oficiales y propone nuevas gramáticas visuales para pensar África desde sus propias epistemologías. La censura aparece aquí no solo como castigo, sino como síntoma del miedo al pensamiento autónomo. Frente a ello, estas obras se convierten en dispositivos de memoria, en actos de pensamiento político y en expresiones radicales de una imagen decolonial. Al incorporar lenguas locales, saberes comunitarios y espiritualidades negadas, los cines africanos no solo narran otras historias: construyen otras formas de ver, sentir y conocer el mundo. En esa apuesta, el cine se vuelve campo de disputa ontológica y, África, laboratorio de una mirada descolonizadora.

Cines africanos, censura, decolonialidad, René Vautier, Ousmane Sembène

Afrique 50 by René Vautier and *Ceddo* by Ousmane Sembène mark foundational moments in the genealogy of African cinema as a form of resistance. Separated by more than two decades and set in different political contexts—colonialism and post-independence—both films were censored due to their critical stance and subversive potential. This paper analyzes, from a decolonial perspective, how these works not only denounce the violence of colonial and postcolonial powers but also embody an insurgent cinematic project that



defies official narratives and proposes new visual grammars to reimagine Africa from its own epistemologies. Censorship is revealed not merely as repression but as a symptom of the fear of autonomous thought. In contrast, these films become devices of memory, political acts of thought, and radical expressions of a decolonial image. By incorporating local languages, communal knowledge, and spiritualities excluded by modern/colonial paradigms, African cinemas do not simply tell different stories—they construct different ways of seeing, sensing, and understanding the world. In this commitment, cinema becomes a site of ontological struggle, and Africa, a laboratory for decolonial vision.

Palabras clave: Cines africanos, censura, decolonialismo, René Vautier, Ousmane Sembène.

African cinemas, censorship, decolonialism, René Vautier, Ousmane Sembène.

Introducción

El presente artículo aborda los recorridos para des-armar y re-armar las miradas cinematográficas través de los acontecimientos que se dieron durante el período colonial y el poscolonial, principalmente de los trayectos que marcaron dos filmes censurados, el primero -*Africa 50* (1950) de René Vautier, en pleno apogeo de las colonias y el segundo -y *Ceddo* (1977) de Ousmane Sembène, durante el postcolonialismo. Estos dos casos reflejan cómo la censura ha sido una herramienta de control tanto por el lado de los regímenes coloniales, como los gobiernos poscoloniales para acallar las cinematografías incómodas. A pesar de la censura, estos films se abrieron camino en nombre de un 'nuevo cine' que reescribe la historia del continente africano, que resiste y que profundiza el compromiso de las nuevas generaciones de autores, para continuar con un cine de resistencia, de denuncia y transformación.

El periodo que abarcan estos dos films nos invitan a hacer un repaso de casi dos décadas donde el lenguaje cinematográfico impregna al continente africano de unos florecientes movimientos y recorridos que van en la búsqueda y el reencuentro de una imagen políticamente densa y a su vez inmersa en una búsqueda estética que refleje un 'nuevo cine', alejado de los cánones occidentales.

Haciendo una lectura en clave decolonial, surgen algunas preguntas guía para el recorrido propuesto. ¿Por qué los cines africanos son claves para plantear una lectura desde el pensamiento decolonial? Los cines africanos nos interpelan de forma radical: no pueden pensarse sino desde un lugar de enunciación geopolíticamente situado. Interpelan no sólo por lo que narran, sino por el modo en que reconfiguran nuestras formas de ver, de saber y de nombrar. ¿Cómo sabemos de África? ¿A través de qué lentes se ha construido ese imaginario? Lo cierto es que, durante siglos, el relato sobre África fue formulado por voces externas, coloniales, que exotizaron, silenciaron o caricaturizaron la vida en el continente. Aún hoy, ese relato persiste en gran parte de las representaciones mediáticas globales. Se habla de África como masa indiferenciada, como carencia o como tragedia, nunca como multiplicidad viva, pensante, creativa.

Frente a ello, los cines africanos proponen un desplazamiento profundo: obligan a descentrar la mirada, a descolonizar el punto de vista. No sólo cuentan otras historias, sino que reconfiguran los modos mismos de narrar. Pero ¿cuántas veces en nuestras escuelas de cine se han estudiado obras africanas? ¿En qué momentos se han incorporado en los programas académicos sus lenguajes, sus poéticas, sus gramáticas visuales? La ausencia no es casual: se trata de una exclusión estructural que responde a la jerarquización epistémica impuesta por la colonialidad del saber. Así es que la pregunta de Gayatri Spivak, retorna con toda su potencia “¿Puede el subalterno hablar?”.

El cine africano posibilitó una revisión de la historia africana, activó la memoria visual de un continente hasta convertirse en un arma política. Fue un arma que permitió discontinuar el ‘legado colonial’, el imaginario occidental, y también desprenderse” (Mignolo, 2017) de formas de conocer y sentir que modelaron subjetividades a los valores tan naturalizados de la modernidad.¹

Este texto trata de un recorrido histórico por acontecimientos, películas, cineastas, censuras - los trayectos que tuvieron que atravesar los cines africanos para ser reconocidos como parte de la cultura africana.

Los primeros pasos en Clave Numérica

1884-1885 - 1885 - 1934 - 1950 - 1955 - 1960 - 75 > En la conferencia de Berlín de 1884-1885 7 países de Europa se ‘repartieron las áreas de dominio de África’ es el comienzo del colonialismo en el continente.

Francia, 1885 aparece el cinematógrafo. 1934 se implementó el Decreto Laval, controlaba toda la actividad cinematográfica en las colonias francesas. 1950 se realiza la primera película anticolonialista de autor francés en Argelia. 1955 primera película anticolonialista de autores senegaleses radicados en París. 1960, 17 países logran su independencia. Despiertan los cines africanos luego de 75 años de miradas colonizadas.

Los trayectos del Cine africano

1. Cine, colonialismo y resistencia cultural: El control de la imagen en África.

1885. *En Francia aparece el cinematógrafo y con él se abre un mundo de nuevas formas de narrar, nuevas formas de representar. En ese mismo año, 7 países europeos se reparten las áreas del continente africano, salvo Liberia y Abisinia*

1. Véase Prólogo de Mignolo, W. (2017). *Arte y estética en la encrucijada decolonial II*. Buenos Aires: El Signo.



(hoy Etiopía).

El cinematógrafo abre una ventana para mirar culturas ajenas. Es el comienzo del colonialismo y a su vez es el comienzo del dominio de las miradas. El cine ingresa al continente africano como un ojo que todo lo observa, con extrañeza, un ojo exotizante.

Muy pronto el régimen colonial se apropia del lenguaje cinematográfico y lo convierte en un instrumento de dominio.

Hay datos muy escasos de cuando llegó el medio cinematográfico a África. Algunos registros datan que alrededor de 1896 se dieron las primeras proyecciones en algunas ciudades de Sudáfrica. Estas proyecciones no llegaban a la población local, solo se proyectaba para los funcionarios europeos de las colonias. Los africanos tuvieron acceso a los espectáculos cinematográficos en el África occidental recién en 1920 en Sierra Leona por misioneros cristianos. La introducción del cine cumplía con dos objetivos: atraer la atención para evangelizar la población africana y silenciar las culturas tradicionales con discursos civilizatorios. No es casual que el auge del cine coincidiera con el proceso de expansión imperialista de Europa. Luego de la Segunda Guerra Mundial, los noticieros cinematográficos comenzaron a mostrar el verdadero rostro del colonialismo, al mismo tiempo que se intensificaban las luchas por la independencia en África.

Los reportajes y el cine etnográfico se extienden por el territorio colonizado para dar una visión primitiva, estereotipada, exotizada de los africanos, moldeando una mirada distorsionada para el público del llamado “mundo civilizado”. Francia se consolidó como un actor central en esta producción, el politólogo Saiba Bay, destaca algunas películas como *L'Homme du Niger* (1940) de Jacques de Baroncelli, *La Croisière noire* (1926) de Léon Poirier, sin olvidar *Au pays des mages noirs* (1947) o *Les maitre fous* (1955) de Jean Rouch, de quien el cineasta Osumane Sembène diría «nos observa como si fuéramos insectos».²

Varios cineastas africanos habían reconocido el papel estratégico del cine como un dispositivo de poder: una herramienta de propaganda colonial, eficaz en la alienación cultural y la imposición de un imaginario occidental sobre los pueblos colonizados. Pero la labor cinematográfica estaba prohibida para los autores africanos. El temor a los discursos anticoloniales, llevó al gobierno francés a crear el decreto Laval en 1934. Esta ley controlaba toda la actividad cinematográfica en las colonias, censuraba no solo el cine producido por autoras/es africanas/os, sino también aquel cine realizado por autores de otras nacionalidades que expresaran cualquier idea anticolonialista.

Uno de los primeros cineastas del África francófona el beninés-senegales Paulin Soumarou Vieyra, nunca recibió permisos para rodar sus películas en Senegal en los años 50, al igual que los autores franceses críticos como Rene Vautier y Chris Marker; el decreto les prohibió

2. Bayo, S. (2022, 24 de marzo). *Miradas desde África: descolonizar la(s) historia(s) a través del cine*. ES-ÁFRICA. Recuperado de <https://www.esafrica.es/cultura/miradas-desde-africa-descolonizar-las-historias-a-traves-del-cine/>



la exhibición de sus films anticolonialistas, *Afrique 50* (1950) y *Las estatuas también mueren* (1953) hasta el fin del colonialismo francés en el continente.³

Durante el proceso de descolonización - algunas regiones lograron su independencia a mediados del siglo XX, y a partir de 1960 el proceso se aceleró y consolidó en la mayoría de los países africanos- las primeras producciones cinematográficas africanas se pueden leer como una contramirada a la censura, a través de ‘cartas cinematográficas’ que dan respuestas al cine colonial, al cine etnográfico, al cine de espectáculo, al cine creador de miradas estereotipadas. El nuevo cine, el cine que emergió con los primeros levantamientos por la independencia a mediados del siglo XX, es un cine “que posibilita un ejercicio intelectual para transfigurar el horror provocado por la racionalidad colonial eurocéntrica”⁴. Una de esas ‘cartas cinematográficas’ al cine etnográfico de Rouch se da con el film *Afrique-sur-Seine* (1955).

Descolonizar la imagen: respuestas del cine africano al legado colonial África en el Sena: *Afrique-sur-Seine* como contramirada al cine colonial francés

Durante la primera mitad del siglo XX, Francia consolidó un corpus fílmico sobre África que reforzaba su proyecto colonial. Películas como *La Croisière noire* (Léon Poirier, 1926), *L’Homme du Niger* (Jacques de Baroncelli, 1940) o los documentales de Jean Rouch como *Les Maîtres fous* (1955), *Moi, un noir* (1958) construyeron una representación de África que exaltaba entre el exotismo y los estereotipos.

Jean Rouch, considerado pionero del cine etnográfico, desarrolló una metodología de *partage* o “cine compartido”, en el que los sujetos filmados participaban de la creación. Sin embargo, como señala Manthia Diawara, esta supuesta colaboración no alcanzaba a subvertir el desequilibrio de poder, ya que el control final sobre el discurso seguía en manos del cineasta europeo⁵.

El cortometraje *Afrique-sur-Seine* (1955), dirigido por Paulin Soumanou Vieyra⁶ (Benín) y Mamadou Sarr (Senegal), junto a Jacques Mélo Kane y Robert Caristan, todos estudiantes africanos en París, es reconocido como una de las primeras expresiones cinematográficas africanas realizadas por africanos. Aunque no es un manifiesto explícito de la Negritud ni una adaptación directa de las ideas de Frantz Fanon, sí se inscribe en el mismo clima intelectual y político. El

3. Thackway, M. (2003). *Africa shoots back: Alternative perspectives in sub-Saharan Francophone African film*. Oxford: James Currey. En tesis doctoral: Los cines de África: textos, pretextos y contextos para la interculturalidad. Federico Olivieri Mattia.

4. Bayo, S. (2022, 24 de marzo). *Miradas desde África: descolonizar la(s) historia(s) a través del cine*. ES-ÁFRICA. Recuperado de <https://www.esafrica.es/cultura/miradas-desde-africa-descolonizar-las-historias-a-traves-del-cine/>

5. Diawara, M. (1992). *African cinema: Politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press.

6. Paulin Soumanou Vieyra, además de cineasta, fue ensayista y crítico, vinculado a revistas y debates en torno a la identidad africana, la cultura negra y el anticolonialismo.



equipo realizador compartía redes intelectuales con los círculos de la Negritud⁷ en París, donde también circulaban figuras como Senghor y Césaire.

El film constituye una respuesta crítica al dispositivo etnográfico colonial, especialmente al cine de Jean Rouch y una respuesta directa a la prohibición del gobierno colonial de filmar en Senegal sin autorización. Es una película sobre el desarraigo, la identidad y la experiencia en la diáspora del estudiante africano en el corazón del imperio. *Afrique-sur-Seine* (1955) representa un acto fundacional de resistencia cinematográfica. Como sugiere Diawara:

«*Afrique-sur-Seine*, de Paulin Vieyra, es el primer caso de africanos que toman la cámara en sus manos y la utilizan para construir su propia imagen en relación con Europa»⁸.

Afrique-sur-Seine se puede leer como un gesto inaugural de descolonización estética, donde la mirada se invierte: ya no se trata de observar al “otro”, sino de africanos que observan a Europa desde su propia subjetividad.

El uso del voice-over reflexivo, el montaje lírico y la fotografía poética construyen una narración subjetiva, nostálgica y crítica, que sitúa la experiencia africana en el centro del relato, desafiando el imaginario colonial.

Filmar París desde el margen fue una operación política. La ciudad deja de ser el centro glorioso de la civilización para convertirse en un entorno extraño, melancólico y ambiguo.

Como plantea Olivier Barlet, esta estrategia constituye un ejemplo temprano de deconstrucción del dispositivo colonial de la imagen, mediante la inversión de los roles de observador y observado⁹. Así, la película se inscribe en una genealogía del cine africano que, incluso antes de las independencias formales, ya desafiaba el régimen visual colonial.

Afrique-sur-Seine no es solo una curiosidad pionera: es una película profundamente política. En un momento en que África aún era colonizada, cuatro jóvenes africanos se apropian del cine -tecnología, lenguaje, estética- para narrar su experiencia desde dentro. En diálogo crítico con el cine colonial francés y especialmente con Jean Rouch, su gesto inaugura una tradición de autorrepresentación decolonial que será central en el cine africano posindependiente.

Tres años después de la realización de *Afrique-sur-Seine*, el director Oumarou Ganda (Níger) dirige *Cabascabo* (1969), film que será otra respuesta directa a un film, *Moi, un noir* (1958) y a un autor específico, Jean Rouch¹⁰.

De observado a observador: Oumarou Ganda y la respuesta africana al cine colonial de Jean Rouch

La historia del cine africano no puede entenderse sin hablar de sus gestos de ruptura con el cine colonial, y dentro de ese quiebre, uno de los casos más elocuentes es el de Oumarou Ganda, excombatiente, actor y cineasta de Níger. Su figura simboliza el pasaje de “objeto de la mirada” a sujeto que mira, una transformación central en la descolonización del cine.

Oumarou Ganda participó como protagonista en *Moi, un noir*, una de las películas más conocidas de Jean Rouch. Allí interpretaba a “Edward G. Robinson”, un joven inmigrante africano en Abiyán que narra su vida en la ciudad a través de una voz en off ensayística. Aunque se presentaba como “cine de verdad” (cinéma-vérité), la película fue duramente criticada por sus protagonistas, que denunciaron la manipulación del montaje y la forma en que Rouch se apropió de sus voces.



Ganda, excombatiente de la Guerra de Indochina, vivió esta experiencia con frustración. A raíz de su colaboración con Rouch, decidió formarse como cineasta y narrar sus propias historias desde una perspectiva africana.

La película de Ganda *Cabascabo* (1969), representa uno de los primeros actos explícitos de reescritura fílmica desde una perspectiva africana en respuesta a la mirada colonial y paternalista del cine etnográfico francés. El film no solo constituye el debut como director de Ganda, sino que puede leerse como una contestación directa -en clave estética y política- a *Moi, un Noir*.

Ganda toma las herramientas del cine para desarticular desde adentro el discurso colonial que Rouch, seguía reproduciendo. Su obra es pionera en construir una mirada crítica, autoafirmativa y culturalmente enraizada, y marca un hito en la historia del cine africano poscolonial.

Estéticamente, Ganda propone una forma austera en blanco y negro que refuerza la carga emocional del relato. A diferencia de *Moi, un Noir*, aquí la voz en off ya no es mediada por el cineasta europeo, sino que pertenece al propio protagonista, que narra con autonomía su experiencia como soldado en la guerra de Indochina. Esta enunciación adquiere un tono político, dando voz a toda una generación de africanos desplazados por el colonialismo. La película transforma el testimonio individual en una crítica al abandono de los excombatientes por parte del Estado francés, desmantelando la narrativa colonial del heroísmo para mostrar el colonialismo como engaño, marginación y desilusión.

A partir de 1966 el recorrido se extiende por algunas películas y autores/as que marcaron momentos clave en esta descolonización de la imagen, entre ellas están: *La Noire de...* (1966) de Ousmane Sembène (Senegal) considerada la primera gran obra del cine africano poscolonial, narra la historia de una joven senegalesa llevada a Francia como empleada doméstica. Su progresiva alienación y trágico final revelan las continuidades del racismo colonial bajo nuevas formas. Sembène cambia radicalmente el punto de vista: la cámara ya no es etnográfica, sino política.

El caso de Ganda no fue aislado. Otros cineastas africanos respondieron también al dispositivo colonial del cine con distintas estrategias que, lejos de aceptar el lugar que les fue asignado, decidieron narrarse desde sí mismos. *Cabascabo* no responde solo a Jean Rouch, sino a todo un sistema que pretendió definir lo africano desde afuera:

Souleymane Cissé con *Yeelen* (1987): restituye la filosofía africana ancestral desde sus propios códigos simbólicos. Ambientada en el África precolonial, esta obra se basa en la cosmovisión bámbara y propone una narrativa africana desde dentro. En lugar de recurrir a esquemas narrativos occidentales, Cissé recurre a estructuras míticas locales. *Yeelen* no responde al cine colonial tanto con palabras, sino con otra forma de ver el tiempo, el poder y el conocimiento. *Camp de Thiaroye* (1988) de Ousmane Sembène y Thierno Faty Sow (Senegal) relata la masacre de soldados senegaleses por parte del ejército francés tras la Segunda Guerra Mundial, un episodio silenciado por décadas, que el cine colonial nunca mostró. Este film devuelve la voz a los olvidados de la historia y acusa abiertamente al colonialismo francés. Jean-Marie Teno con *Afrique, je te plumerai* (1992) deconstruye la herencia cultural del colonialismo en Camerún, a



través de un documental que reflexiona sobre el legado colonial en el sistema educativo y cultural camerunés. Teno denuncia la censura, la represión de las lenguas africanas y la continuidad de la mentalidad colonial tras la independencia. Una obra ensayística y lúcida.

Desde distintos géneros -ficción, documental, sátira, vanguardia-, estos y estas cineastas han hecho del cine un acto de resistencia, memoria y creación de mundos. El cine africano poscolonial no solo ha criticado la mirada colonial, sino que ha creado una nueva gramática visual y política. En tiempos donde persisten las desigualdades globales y las imágenes dominantes siguen siendo producidas desde el norte global, mirar y difundir cine africano es también una forma de descolonizar nuestras propias miradas.

Una nueva gramática visual y política en el cine africano poscolonial

El cine africano poscolonial no se limitó a desmontar la mirada colonial, sino que se propuso fundar una gramática visual y política propia. Esta ruptura no consistió únicamente en un giro temático, sino en una reconfiguración profunda de las formas de narrar, ver y representar. Lejos de adoptar los códigos narrativos heredados del cine europeo, muchos cineastas africanos recurrieron a las estéticas orales, las estructuras fragmentarias, los simbolismos locales y una temporalidad no lineal para articular otras formas de relato.

Según Manthia Diawara, el cine africano surgido tras la colonización se opone tanto a los temas como a las estructuras propias del cine colonial y neocolonial, y en su lugar propone modos de narración que expresan la vivencia africana desde una perspectiva interna. En esta línea, films como *Ceddo* hacen un uso deliberado de planos estáticos, encuadres teatrales y escasa movilidad de cámara no como limitaciones técnicas, sino como una estrategia formal que fuerza al espectador a contemplar, a leer visualmente las relaciones de poder y resistencia dentro del encuadre. La escena en la que los aldeanos enfrentan al poder religioso, por ejemplo, evidencia una puesta en escena donde cada figura ocupa un lugar cargado de sentido político.

Esta gramática también se manifiesta en la apropiación del punto de vista. A diferencia del cine colonial, que construyó un África “vistas desde afuera” (Shohat y Stam, 1994), el cine poscolonial reivindica la mirada desde adentro, con personajes enraizados en sus conflictos históricos y sociales. En *Afrique 50*, se anticipa este gesto al romper con la voz en off institucional para denunciar las violencias del colonialismo francés en África Occidental. Aunque dirigida por un europeo, la película puede leerse como precursora de esta contra-narrativa, al elegir visibilizar lo que el aparato colonial intentaba ocultar.

Por otra parte, la visualización de tensiones internas -entre tradición y modernidad, religión e identidad, pueblo y élites- constituye otro eje central de esta nueva gramática. *Ceddo* despliega estas tensiones mediante una narrativa alegórica que trasciende lo local y se inscribe en la larga historia de las resistencias africanas. Su final, abrupto y trágico, en el que la voz del pueblo es silenciada, resuena como advertencia sobre las continuidades coloniales aún después de la independencia.

Así como *Afrique 50* denunció el aparato colonial desde sus entrañas y *Afrique-sur-Seine* planteó una identidad desplazada, *Ceddo* introduce una disputa desde dentro: la historia no



sólo como lucha contra el colonizador europeo, sino como enfrentamiento con las formas internas de dominación. En ese cruce de memorias, silencios y resistencias, el cine africano no sólo da testimonio: funda una política de la imagen que sigue latiendo en los proyectos estéticos contemporáneos del continente.

En suma, el cine africano poscolonial no solo rehace las formas, sino que propone un nuevo pacto político con la imagen: mirar desde otro lugar; narrar desde otras memorias, resistir con otros lenguajes.

Censura y cine de resistencia: África 50 y Ceddo como genealogías de una imagen decolonial

Afrique 50, imágenes de la sublevación en plena colonización

1950. Argelia, ya no hay margen para ocultar, para no mirar, para no ver, es el comienzo del cine anticolonial francés. Este comienzo lo activa un joven cineasta francés: Rene Vautier (1928-2015). Uno de los cineastas más censurados de la historia del cine.

Este comienzo se da con un cineasta comprometido que conjugó la posibilidad de tener a su alcance los complementos maquínicos, -que la colonia prohibía a la población africana- para denunciar las atrocidades que se estaban dando en territorio Argelino. Este cineasta, con su determinación de activista y rebelde siempre luchó para visibilizar los conflictos de su tiempo.

Afrique 50, marcó el inicio de su lucha, este film estuvo censurado en Francia durante 42 años, desde su estreno en 1950 hasta 1992, en que fue prohibida por su fuerte crítica al colonialismo francés. En 1950 Vautier fue encarcelado, pasó varios meses en prisión por atentar contra la seguridad del Estado y violar las leyes de censura de la época. También estuvo encarcelado en Túnez en 1956, fue arrestado por las autoridades coloniales francesas debido a su apoyo a los movimientos independentistas. Durante su vida, enfrentó múltiples persecuciones y censuras por su activismo a través del cine.

Afrique 50 mostraba imágenes de explotación, represión y violencia del régimen colonial contra la población argelina, es un film que logra contraponer la idílica imagen de propaganda colonial. La censura francesa destruyó gran parte de su material fílmico. Vautier con unas pocas cintas rescatadas consigue terminar el film *Afrique 50*, esta película impacta por sus imágenes y el relato de los hechos a través de la voz de su realizador:

"Mira lo que les espera a los pueblos de África: estamos en Palaka, en el norte de Costa de Marfil, la aldea fue incapaz de pagar los impuestos coloniales: ¡3700 francos! Febrero 27 de 1949 a las 5 de la mañana, las tropas llegaron, rodearon la aldea, dispararon, quemaron, asesinaron (...) En esta tierra africana 4 cuerpos, 3 hombres y una mujer fueron asesinados en nuestro nombre, ¡en nombre del pueblo francés! Te sorprende: cabañas incendiadas, habitantes masacrados,



el ganado muerto pudriéndose al sol. Amigos, la colonización aquí es como en cualquier otro lugar, está gobernada por los buitres".¹¹

La lucha de René Vautier contra el régimen colonial, y contra cualquier forma de opresión, ya no tendría fin:

"Siempre he pensado que una cámara es un arma testimonial. Pero no es un arma que mate. Al contrario, puede ser un instrumento de paz. Por eso llevo cincuenta años luchando para que haya un diálogo de imágenes, y todas las películas que he hecho las considero diálogos de imágenes. El director toma partido. Se compromete con un bando, pero también da voz a la gente del otro bando."

La potencia de *Afrique 50* radica no solo en su contenido subversivo, sino en la transformación del acto cinematográfico en un gesto de contrainformación. El cine deja de ser un instrumento de pedagogía colonial para convertirse en un medio de lucha. Según Robert Stam, esta operación puede leerse como una "descolonización de la visión", en tanto subvierte los dispositivos representacionales del cine etnográfico y del noticiero oficial.¹²

Aunque el film aún respondía a cierta lógica documental occidental, anticipaba una sensibilidad decolonial que sería retomada y radicalizada por los propios cineastas africanos en las décadas siguientes. Su circulación clandestina y su posterior rehabilitación en los años 90 lo convierten en un antecedente ineludible del cine político africano y de las genealogías del cine de resistencia.

En 1954 la Guerra de Argelia abre una nueva etapa en el territorio del norte africano. El movimiento independentista argelino se levanta contra las fuerzas coloniales francesas. En 1957, se formó una unidad de filmación cuyo nombre era el 'Grupo Farid', en honor al seudónimo de René Vautier, Farid Dendani. Vautier, formó a los jóvenes combatientes argelinos en las técnicas de filmación para documentar el conflicto armado. Comenzaron con la producción de reportajes sobre la vida cotidiana y las acciones de los soldados del Ejército de Liberación Nacional (*L'Attaque des mines d'El Ouenza, L'École, Infirmeries au maquis*)¹³.

La mayoría de los archivos fílmicos del Grupo Farid se han perdido, solo se salvaron, *Algeria in Flames* (1958) de René Vautier y Djanaoui, *Our Algeria* (1959) de Hamina y Shabdarli, *Yasmina* (1961) de Eddine Chanderi y Lakhdar Hamina y *J'ai huit ans, este corto* fue escrito por René Vautier y Frantz Fanon, muestra los horrores de la represión francesa por medio de dibujos de niños refugiados en Túnez.

11. Toni Serra-Abu Ali (2006), *El sueño colonial-Zonas Autónomas. Vídeos, documentales independientes y arqueología mediática en torno al colonialismo y a sus mutaciones en la era global.* OVNI 2006. Barcelona.

12. Shohat, E., & Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico.* Barcelona: Paidós Ibérica.

13. Décadrages. (2015). René Vautier [Número 29-30]. *Décadrages*. <https://journals.openedition.org/decadrages/781> consultado el 25 de abril de 2025.



La producción de *Argelia en llamas* (1958) fue una de las películas más destacadas contra el régimen colonialista, distribuida en el extranjero gracias a acuerdos con países del bloque socialista, fue la última película producida por el grupo Farid, cuatro de los alumnos de Vautier fueron asesinados en plena filmación en el campo de batalla y otros encarcelados.¹⁴

El arte cinematográfico había permeado con fuerza y determinación, y estaba trazando su camino hacia la proclamación de una forma de denuncia y visibilización de los horrores provocados por el régimen colonial. El cine como arma fue conquistando nuevos territorios del continente.

***Ceddo*: la disputa por la historia en tiempos poscoloniales**

1960. *Las redes se van rearmando, tejen y atraviesan las fronteras de lo oprimido por las colonias. Los cineastas fortalecen esas tramas con las narrativas que les permiten mostrarse y diferenciarse según su cosmovisión. El cine de Ousmane Sembène (Senegal 1923-2007) inaugura la etapa poscolonial.*

Los cines africanos, el nuevo cine, el último cine; o el continente mirado por ojos ajenos. ¿Cómo nombrar en África al arte cinematográfico, a la práctica de este arte, que da sus primeros pasos a través de las cámaras en manos de los/las africanos/as, luego de 75 años de colonialismo?

A partir de **1960**, período cumbre en el comienzo de las independencias en el continente, el lenguaje cinematográfico tuvo un lugar preponderante. Los autores africanos comprendieron que el cine era un lenguaje que podía traspasar las fronteras idiomáticas, las fronteras de saberes y la más importante, podía ser leído por una extensa población local, que mayoritariamente no había accedido a una educación formal.

Y es así que la praxis cinematográfica fue despertando la ilusión de crear en el continente africano un cine propio, autores que anteriormente expresaban sus ideas a través de la escritura, comenzaron a experimentar, informar, denunciar y crear desde el cinematógrafo un cine que fue abriéndose paso para sacar del centro las miradas impuestas durante 75 años! 75 años de complementos maquínicos cargados de las miradas europeas sobre los cuerpos, las culturas, las costumbres, las artes. Un continente modelado en nombre de las potencias coloniales, en nombre de la 'cultura salvaje' que había que civilizar.

El poeta y escritor Ousmane Sembène comprendió rápidamente que el cine era el lenguaje apropiado para denunciar las atrocidades cometidas durante el régimen colonial. Surgía así, una de las voces más importantes del cine africano, ferviente crítico de los poderes hegemónicos del pasado y presente africano, fue considerado "el padre del cine subsahariano". Este autor desarrolló un cine antiimperialista, destacó las formas expresivas del Tercer Cine de los

14. Armes, R. (2005). *Postcolonial images: Studies in North African film*. Bloomington: Indiana University Press.



cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino¹⁵, cuyo manifiesto cobra sentido en ese contexto de emancipación.

La primera estrategia cinematográfica que devela las continuidades de la explotación tras la independencia, se ve en *La Noire de...* (1966) -es el primer largometraje realizado por un realizador y equipo africano-, Sembène narra la historia de Diouana una joven senegalesa que llega a Francia desde Dakar como empleada doméstica. Las situaciones de explotación y opresión confluyen en un final trágico, planteando así una denuncia directa al corazón del neo-colonialismo.

Diez años después, Sembène dirige *Ceddo* (1977) una obra cumbre, que aborda la resistencia africana, la resistencia de los Ceddos (rebeldes) ante la imposición del islam y el catolicismo, cuestionando de forma directa los conflictos internos de África. Esta película retrata la resistencia de los wólof/serer al patriarcado islámico durante los siglos XVII y XVIII.

La maestría del cine de Sembène radica en su capacidad para convocar el presente a través del pasado. Plantea un juego constante con las cronologías, desarmando las lógicas de continuidad temporal y espacial.

Lo hace mediante la música, generando interrupciones sonoras que conectan espacios aparentemente inconexos, y a través de las caracterizaciones simbólicas de sus personajes y escenarios.

En *Ceddo* la caracterización de cada personaje nos lleva a un espacio alegórico y a un llamado radical y revolucionario: los Ceddo encarnan la resistencia a las invasiones del islam, el cristianismo y el colonialismo, representan a los trabajadores urbanos y rurales que mantienen las tradiciones étnicas de la sociedad senegalesa. El imán representa la intención de establecer un estado islámico. La Princesa Dior, la centralidad de las mujeres en África Occidental, la sucesión matrilineal. Cuando Dior asesina al imán con la ayuda de los Ceddo, elimina simbólicamente las barreras de clase y casta y la opresión islámica patriarcal. Reafirmando las características matriarcales de la sociedad tradicional de África occidental.¹⁶

En la escena final, Dior -único personaje femenino con protagonismo dramático progresivo- irrumpe en el encuadre como figura transformadora. Tras una secuencia marcada por la violencia y el sometimiento por parte de las hermandades islámicas, Dior se apropia del rifle, lo deja caer simbólicamente y se da la vuelta para marcharse. La cámara, que hasta entonces había mantenido una distancia marcada por planos medios o generales, detiene su movimiento en un primer plano de su rostro, es uno de los pocos de toda la película. Esa imagen se congela: el gesto es a la vez suspensión y afirmación, ruptura y fundación.

15. Getino y Solanas autores de *Hacia un Tercer Cine*. El Tercer Cine nace como oponente a la estilística, al enfoque en el entretenimiento y las narrativas basadas en la espectacularización del Primer Cine y el Segundo Cine, el cine de autor. Surge como una herramienta anticolonial, cuyos autores tenían un compromiso social y revolucionario. En África subsahariana se da a través de tres obras de Sembène *Ceddo*, *Emitai* y *Xala*. Siendo *Ceddo* una de las piezas cinematográficas más importantes en representar la filosofía del Tercer Cine, al retratar la lucha por la independencia y la identidad cultural, en un contexto de grupos opositores.

16. Kindem, G. H., & Steele, M. (1991, mayo). *Emitai and Ceddo: Women in Sembène's films*. *Jump Cut*, 36, 52-60.



Este último plano no es meramente narrativo, sino profundamente simbólico. Dior se convierte así en portadora de una nueva posibilidad, en una suerte de contrafigura de las estructuras masculinas dominantes -tanto las tradicionales como las islámicas impuestas-. La mujer, históricamente excluida de la esfera política y del relato oficial, emerge como figura de resistencia, continuidad y reescritura.

La estructura temporal de *Ceddo* también se aleja de la linealidad cronológica característica del relato occidental moderno. Si bien los acontecimientos siguen una progresión lógica, el tiempo en la película se siente suspendido, ritual, incluso cíclico. Las escenas responden a un tempo más cercano al del mito o la oralidad tradicional africana. La película opera, así, en una temporalidad propia, en la que el pasado, el presente y el futuro dialogan en simultáneo.

El congelamiento final del rostro de Dior, entonces, no cierra la película: la detiene en un instante que queda abierto. Es el cine como grieta en el tiempo histórico, como reescritura ontológica y como apuesta política por un futuro aún por nacer. En declaraciones sobre el film, Sembène expresó «No puedo dar una fecha. Estos acontecimientos ocurrieron en los siglos XVIII y XIX y siguen ocurriendo». La historia en la película transcurre en un día y medio, para dar un panorama de dos o más siglos de historia de África Occidental.¹⁷

Pese a su impacto, *Ceddo* fue objeto de censura en Senegal. La prohibición oficial no se debió a su contenido político explícito -aunque lo tenía-, sino a un pretexto técnico: la ortografía del título. Según el presidente de Senegal, Léopold Sédar Senghor, el título debía escribirse “cedo” (sin doble “d”), conforme a la transcripción oficial del wolof en caracteres latinos. Esta justificación, evidencia el carácter ideológico de la censura. Sembène había participado activamente en el desarrollo de un sistema de transcripción del wólof, y con este entredicho estaba resaltando el escaso conocimiento del wólof por parte de Senghor.¹⁸ Como señala Manthia Diawara, “fue una forma elegante de evitar admitir que el contenido de la película desafiaba al poder religioso y político vigente”.¹⁹

La causa de esta prohibición, se debía al entramado político y religioso de la obra. En 1968 las rebeliones de los estudiantes y de los trabajadores contra la falta de democracia y la implementación de políticas económicas neocoloniales estuvieron a punto de poner en jaque al gobierno. Senghor, pudo restablecer el orden público gracias a los líderes políticos islámicos. En este sentido *Ceddo* fue y sigue siendo un film radical y revolucionario.

En el cine de Sembène no hay una referencia directa contra Europa, este autor pone su ojo crítico contra cierta universalización del pensamiento europeo. Sembène decía: “Estoy contra el mito de África como paraíso” en su cine ha destacado la idea que los africanos han sufrido en manos de sus dirigentes tanto durante el colonialismo como después.

La censura revela entonces el modo en que los Estados poscoloniales, al consolidar su poder, pueden reproducir mecanismos coloniales de control simbólico. Esta situación reafirma

17. Leahy, J. (2004, octubre). *Ceddo*. *CTEQ Annotations on Film*, (33). Recuperado de <https://www.sens-esofcinema.com/2004/cteq/ceddo/>

18. Idem.

19. Diawara, M. (1992). *African cinema: Politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press.



la idea de que el cine africano poscolonial no solo debe enfrentarse a las herencias coloniales externas, sino también a formas de “colonialismo interno” que buscan regular las imágenes, las memorias y los relatos posibles. En este sentido, la censura de *Ceddo* no impidió que la película se convirtiera en un hito del cine de resistencia africano, sino que confirmó la necesidad de ese cine como herramienta de denuncia y transformación. Como escribió Sembène en una entrevista posterior: “si el cine molesta, es porque dice la verdad”.²⁰

El cine de Ousmane Sembène se valió de las estructuras narrativas del cuento oral africano para transmitir concepciones emancipatorias. En algunas de sus películas más destacadas como *Xala* (1975) o *Camp de Thiaroye* (1988), Sembène emplea una construcción dramática centrada en el conflicto social, dejando de lado el protagonismo del personaje heroico tan referenciado en las narrativas occidentales. La estructura narrativa de Sembène se destaca por su compromiso de hacer del cine una herramienta de alfabetización política y cultural con un enfoque anticolonial. Se centra en los conflictos sociales, estructurales y simbólicos que atraviesan las comunidades africanas post-independencia. En *Xala*, por ejemplo, la impotencia sexual del protagonista es una alegoría de la elite política africana estéril, corrupta y alienada. En *Camp de Thiaroye*, el relato del levantamiento de soldados senegaleses contra la injusticia colonial francesa es también una crítica al racismo y a las jerarquías heredadas del poder imperial.

Los cineastas africanos como Ousmane Sembène, Djibril Diop Mambéty en Senegal, Sarah Maldoror en Angola, no inventaron “procedimientos cinematográficos” formales como un plano-secuencia integral o un sistema de montaje codificable como los de Eisenstein o Griffith, pero sí desarrollaron enfoques narrativos y estéticos únicos que rompieron con las estructuras del cine clásico europeo y americano, y fundaron formas propias del cine africano poscolonial. Hicieron aportes relevantes en innovación cultural y política.

En las películas *Touki Bouki* (1973) y *Hyènes* (1992), Djibril Diop Mambéty despliega un estilo cinematográfico profundamente rupturista, caracterizado por un montaje disonante y una narrativa poética fragmentada. Alejándose de la continuidad clásica del cine occidental, Mambéty construye relatos donde el tiempo, el espacio y la lógica narrativa se disuelven para dar lugar a un universo simbólico, sensorial y político.

El cine de Sembène enfrentó infinitos desafíos: romper con 75 años de censura, prohibiciones, imposición representacional. Su cine se vuelve fuertemente crítico con las estructuras políticas internas. En la post independencia, su arte se enfrenta no solo con las estructuras de poder europeo, también desafió el poder político senegales, quien en varias oportunidades censuró su obra.

El legado de Sembène se extiende de las fronteras de Senegal, su arte influye a sus contemporáneos y a las nuevas generaciones para replicarse en múltiples aristas en múltiples sentidos; un arte reflexivo, disruptivo y revolucionario.

África 50 y Ceddo como genealogías de una imagen decolonial

20. Ousmane Sembène, entrevista citada en Françoise Pfaff, *The Cinema of Ousmane Sembène* (Westport: Greenwood Press, 1984), p. 98.



Retomando el hilo y el foco en las dos películas claves de este texto: *Afrique 50* de René Vautier y *Ceddo* de Ousmane Sembène, ambas obras, separadas por más de dos décadas, expresan en su forma y contenido las tensiones entre el poder hegemónico y las imágenes insurgentes. En contextos políticos distintos, pero atravesados por la misma voluntad de control sobre las narrativas del continente, estos films fueron silenciados por su mirada crítica y por su capacidad de reescribir la historia desde una perspectiva africana.

A partir de una lectura en clave decolonial, este texto explora cómo la censura -colonial y poscolonial- ha funcionado como dispositivo para restringir no sólo la circulación de determinadas imágenes, sino también la posibilidad misma de que el cine africano construya sus propias gramáticas visuales. En este sentido, los casos de *Afrique 50* y *Ceddo* no sólo denuncian la violencia de los regímenes que los prohibieron, sino que encarnan un proyecto cinematográfico de resistencia y transformación, vinculado al surgimiento de un “nuevo cine africano”, políticamente denso, formalmente innovador y epistemológicamente situado.

Afrique 50 y *Ceddo*, pese a sus diferencias formales, comparten una concepción del cine como práctica política y herramienta de transformación. Ambas películas operan como dispositivos de memoria insurgente: desobedecen los relatos oficiales y ponen en escena cuerpos, voces y saberes silenciados. Esta voluntad de ruptura se inscribe en lo que Teshome Gabriel definió como “cine del Tercer Mundo”, caracterizado por su carácter combativo, su compromiso con las luchas populares y su distanciamiento de las convenciones narrativas occidentales.²¹

La censura, tanto en su versión colonial como en su forma poscolonial, ha intentado disciplinar las imágenes y acallar las voces críticas. *Afrique 50* y *Ceddo* desafían esa pretensión, y en su gesto de ruptura fundan una genealogía del cine africano que no solo resiste, sino que propone nuevas formas de mirar, de narrar y de imaginar el continente.

En el marco de los estudios decoloniales, estas obras constituyen no sólo objetos de análisis, sino también intervenciones teóricas en sí mismas: son actos de pensamiento encarnados en el lenguaje cinematográfico.

Finalmente, los cines africanos incorporan lenguas locales, corporalidades no normativas, saberes comunitarios y formas de espiritualidad negadas por el pensamiento moderno/colonial. Esta apertura a lo “otro” no es folklórica ni decorativa, sino política: es una forma de reinscribir lo silenciado en el centro del relato. Como afirman Quijano y Mignolo, la decolonialidad pasa por descentrar las epistemologías eurocentradas y afirmar las formas de conocimiento que han sido subalternizadas.²² El cine, como arte de los sentidos y de la memoria, se convierte así en un campo privilegiado para esa disputa.

Así, la pregunta que Gayatri Spivak formuló en los años ochenta —“¿Puede el subalterno hablar?”— se reactualiza con fuerza. No se trata solo de escuchar otras voces, sino de desmontar las condiciones históricas que impidieron que esas voces fueran oídas, y de habilitar

21. Gabriel, T. (1982). *Third Cinema in the Third World: The aesthetics of liberation*. Ann Arbor: UMI Research Press.

22. Mignolo, W., & Quijano, A. (1992). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Revista Internacional de Ciencias Sociales (UNESCO)*, 49(153), 11–20.



espacios reales para que hablen, filmen, construyan y circulen sus propios discursos. Los cines africanos, cuando logran escapar de la lógica extractiva del mercado global, abren grietas en esa estructura y devuelven la palabra, la imagen y la memoria a quienes históricamente fueron representados por otros. En ese gesto reside no sólo una política de la representación, sino una política del saber:

Ante la pregunta ¿Por qué los cines africanos son claves para plantear una lectura desde el pensamiento decolonial? podemos decir que los cines africanos son fundamentales para el pensamiento decolonial porque reimaginan el continente desde sí mismo, con sus propias voces, tiempos, cuerpos y saberes. No se trata sólo de contar “otras historias”, sino de construir otras formas de ver, de sentir y de entender el mundo. Son, en ese sentido, un laboratorio de imágenes insurgentes, una práctica estética y política que cuestiona las bases mismas del colonialismo visual en pos de la emancipación cultural del continente.

Bibliografía

- Alberto, E. (1999). *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.
- Armes, R. (2005). *Postcolonial images: Studies in North African film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barlet, O. (2000). *African cinemas: Decolonizing the gaze*. London: Zed Books.
- Bayo, S. (2022, 24 de marzo). *Miradas desde África: descolonizar la(s) historia(s) a través del cine*. ESÁFRICA. Recuperado de <https://www.esafrica.es/cultura/miradas-desde-africa-descolonizar-las-historias-a-traves-del-cine/>
- Décadrages. (2015). René Vautier [Número 29–30]. *Décadrages*. <https://journals.openedition.org/decadrages/781>
- Diawara, M. (1992). *African cinema: Politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gabriel, T. (1982). *Third Cinema in the Third World: The aesthetics of liberation*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Getino, O., & Solanas, F. E. (1973). *Hacia un tercer cine*. En *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Kindem, G. H., & Steele, M. (1991, mayo). Emitai and Ceddo: Women in Sembène's films. *Jump Cut*, 36, 52–60.
- Leahy, J. (2004, octubre). *Ceddo*. *CTEQ Annotations on Film*, (33). Recuperado de <https://www.sensesofcinema.com/2004/cteq/ceddo/>
- Mignolo, W. (2017). *Arte y estética en la encrucijada decolonial II*. Buenos Aires: El Signo.
- Mignolo, W., & Quijano, A. (1992). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Revista Internacional de Ciencias Sociales (UNESCO)*, 49(153), 11–20.
- Pfaff, F. (1984). *The cinema of Ousmane Sembène*. Westport: Greenwood Press.
- Shohat, E., & Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Spivak, G. C. (s. f.). *¿Pueden hablar los subalternos?* Recuperado de https://img.macba.cat/wp-content/uploads/2024/03/spivak_pueden_hablar_los_subalternos.1.pdf



Thackway, M. (2003). *Africa shoots back: Alternative perspectives in sub-Saharan Francophone African film*. Oxford: James Currey.

Filmografía

Afrique 50 (1950). René Vautier. Francia.

Afrique, je te plumerai (1992). Jean-Marie Teno. Camerún.

Afrique-sur-Seine (1955). Paulin Vieyra, Mamadou Sarr y Marpessa Dawn. Senegal/Francia.

Algeria in Flames (1958). René Vautier y Djanaoui. Argelia.

Au pays des mages noirs (1947). Chris Marker. Francia.

Cabascabo (1969). Oumarou Ganda. Níger.

Camp de Thiaroye (1988). Ousmane Sembène y Thierno Faty Sow. Senegal.

Hyènes (1992). Djibril Diop Mambéty. Senegal.

J'ai huit ans (1961). René Vautier y Olga Poliakoff. Argelia/Francia.

La Croisière noire (1926). Léon Poirier. Francia.

La Noire de... (1966). Ousmane Sembène. Senegal.

Les Maîtres fous (1955). Jean Rouch. Francia/Costa de Marfil.

Les statues meurent aussi (1953). Chris Marker y Alain Resnais. Francia

L'Homme du Niger (1940). Jacques de Baroncelli. Francia.

Moi, un noir (1958). Jean Rouch. Francia/Costa de Marfil.

Our Algeria (1959). Mohammed Lakhdar-Hamina y Abdelaziz Shamdarli. Argelia.

Touki Bouki (1973). Djibril Diop Mambéty. Senegal.

Xala (1975). Ousmane Sembène. Senegal.

Yeelen (1987). Souleymane Cissé. Malí.

Yasmina (1961). Mohammed Lakhdar-Hamina y Eddine Chanderli. Argelia.

Jorgelina Barrera (Universidad de Buenos Aires)

j@observatoriosur.com

Jorgelina Barrera es Doctora en Ciencias Sociales de la UBA. Magíster en Antropología Audiovisual Universidad de Barcelona, Diseñadora Gráfica de la UBA. Fundadora de Observatorio Sur [Observatorio de visiones no identificadas del Sur] observatoriosur.org, donde investiga en torno a las trayectorias de los cines africanos. Co-dirige el FICAA (Festival Internacional de Cine Africano de Argentina). Actualmente sigue desarrollando investigaciones y piezas audiovisuales en torno al espacio urbano, la performance, la imagen y su potencial político en el contexto de los activismos en Barcelona y Buenos Aires.