

Mahmud Traoré y el desafío al discurso hegemónico sobre la representación de la migración subsahariana en España

ALICIA PIÑAR DÍAZ
THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY

Resumen

Este ensayo reflexiona sobre la representación de la figura del inmigrante subsahariano y del tránsito migratorio entre África y España en el imaginario colectivo español de la última década. Se analiza desde una perspectiva crítica la película *Adú* (Salvador Calvo, 2020) como ejemplo de contribución cultural que se enmarca en el discurso hegemónico de la representación de la otredad en el contexto español. En contraposición, se propone un estudio comparativo con relatos testimoniales que sirven de contraargumentación al discurso hegemónico: el texto *Partir para contar: un clandestino africano rumbo a Europa* (Pepitas de Calabaza, 2014) y el documental *Samba, un nombre borrado* (Mariano Agudo, 2017), ambos vinculados a la experiencia de Mahmud Traoré, un joven senegalés que llegó a Europa en 2005 tras saltar la valla de Ceuta. Estos relatos, ofrecen una representación alternativa de la experiencia migratoria que cuestiona el discurso oficial y se configuran como un caso paradigmático que rechaza el mensaje disuasorio predominante en los medios de comunicación y en los productos culturales para el público de masas, revirtiendo los códigos de representación basados en la victimización de los migrantes.

Palabras clave: migración, subsaharianos, porno-miseria, hegemonía, representación, desafío, Mahmud Traoré; *Adú*, *Partir para contar*, *Samba, un nombre borrado*.

Las migraciones contemporáneas entre el continente africano y el europeo se presentan ante la opinión pública como un problema social apoyándose en un discurso excluyente y racializado que está moldeado por representaciones distorsionadas de los migrantes y de las condiciones mismas, en origen, que les fuerzan al viaje migratorio. Prueba de ello es la representación en el marco de la narrativa periodística (en la prensa española y en otros contextos), que ha tenido un papel esencial en la consolidación de estereotipos y prejuicios con respecto a los sujetos migrantes africanos mediante la articulación de una visión estigmatizadora del Otro migrante que tiende a asociarlo con temas negativos y problemas: violencia y criminalidad, intolerancia religiosa o a generar percepciones públicas de la inmigración como invasión (Van Dijk 32).¹ Esta representación es una construcción ficticia que se nutre del imaginario y de las relaciones de poder de unos países sobre otros, de manera que “esclavitud, colonialismo y diáspora postcolonial africana están enlazados por la historia y se suceden en una relación consecutiva” (Fra-Molinero 82). Esta relación entre esclavitud y diáspora africana postcolonial se hace explícita, por ejemplo, en la escena final del documental *La puerta de no retorno* (2011) de Santiago A. Zannou. En ella, vemos al

protagonista –Alphonse, el padre del director— visitando junto a su hermana el monumento homónimo en Ouidah (Benín) en honor a todas aquellas personas que involuntariamente hubieron de abandonar su tierra esclavizadas,² tras cuarenta años viviendo como migrante fuera de su país natal. Así, los movimientos migratorios desde África hacia Europa nos recuerdan a prácticas coloniales en la forma en la que se trata y percibe al inmigrante como un “otro” distinto en oposición a un “nosotros” que se supone idéntico (Kofman).

Partiendo de estos planteamientos, el presente ensayo analizará la construcción del imaginario colectivo en España sobre la figura del inmigrante subsahariano y el fenómeno migratorio entre África y España en la última década. Para ello, nos centraremos en la película *Adú* (Salvador Calvo) como ejemplo de producción audiovisual que se alinea con el discurso hegemónico en la representación de la alteridad en el contexto español. Se cuestionará la sobreexposición que se hace en el film de los migrantes subsaharianos desde una perspectiva trágica, así como la reincidencia temática de tropos como el del “salvador blanco”, el niño abusado, etc. Este predominio de discursos victimistas y paternalistas que pretenden, por lo general, conferir visibilidad al sujeto migrante, no dejan de deshumanizarlo y negarle su agencia, convirtiéndolos en objeto de consumo de noticias sensacionalistas para un público de masas. Y, aunque se pueden enmarcar en la línea de la empatía con la causa, o hasta de la denuncia social, contribuyen al mantenimiento de su posición subalterna. Para romper con este enfoque en el drama y los peligros asociados a la odisea del viaje que soslaya las cuestiones geopolíticas y las estructuras de violencia que motivan estos desplazamientos, se propone un análisis comparativo de *Adú* con dos producciones culturales vinculadas a la experiencia y testimonio migratorio de Mahmud Traoré, un joven senegalés que llegó a Europa en 2005 tras saltar la valla de Ceuta: el libro *Partir para contar: un clandestino africano rumbo a Europa* (Bruno Le Dantec y Mahmud Traoré 2014) y el documental *Samba, un nombre borrado* (Mariano Agudo 2017). Ambos proyectos, ofrecen una mirada alternativa al fenómeno migratorio y se configuran como un caso paradigmático que rechaza el mensaje disuasorio predominante y los códigos de representación basados en la victimización de los migrantes.

Ahora bien, se podría objetar que la comparación entre la película comercial *Adú* y los dos proyectos testimoniales de Mahmud Traoré es desigual: se realiza entre medios diferentes y que, en consecuencia, los contenidos que se pueden tratar en una película de ficción no son equiparables a los que se pueden desarrollar en un texto literario o en un documental. Sin embargo, en tanto que la representación de la inmigración en España se realiza desde la perspectiva mayoritaria de escritores o directores españoles, esta responde a una mirada

condicionada de modo diverso al que puedan tener los representados, es decir, los propios inmigrantes o descendientes de inmigrantes (Galiano 182). Debemos cuestionarnos, pues, la validez de estas representaciones y preguntarnos qué ideología las sustenta por cuanto estas narraciones migratorias nos llegan a través de voces hegemónicas que construyen al otro como mero objeto de conocimiento, relegando a un espacio subyugado o periférico auténticas experiencias de migración que no consiguen acceder a la esfera pública (Chakravorty y Harasym 61-63). Así, el sujeto migrante, representado desde afuera, “queda excluido de la producción de significado tanto a nivel de la creación como de la recepción” (Iglesias 189). Frente al discurso preeminente centrado en la espectacularización del sufrimiento presente en la película *Adú* —una de las películas más taquilleras y con mejores críticas del 2020—, en este ensayo proponemos un cambio en el paradigma de las narrativas, explorando la contraargumentación al discurso hegemónico sobre la movilidad transnacional que se despliega en el relato testimonial de Mahmud Traoré, donde se rechaza ese paternalismo benévolo basado en la idealización de la victimización y se aboga por la agencia de los inmigrantes. Igualmente, debemos considerar el lenguaje visual que emplea la película *Adú* que apela al realismo, tal como el *casting* de actores no profesionales (Moustapha Oumarou en el papel de Adú y Zayiddiya Dissou en el papel de Alika), el uso de luz natural, la prevalencia de exteriores o la incorporación de diálogos plurilingües. Esta tendencia al *cinéma vérité* y la difuminación deliberada de las barreras del cine de ficción y el documental en la película proveen a la representación de un aura testimonial que, a nivel formal, justificarían la comparación con el testimonio de Mahmud Traoré.

Adú (2020) es el segundo largometraje dirigido por el cineasta español Salvador Calvo después de su debut con la película histórica *1898: los últimos de Filipinas* en 2016, durante cuyo rodaje en las islas Canarias surge la inspiración del filme que nos ocupa. A raíz de la colaboración de su pareja, Juan Luis Arco, con la Comisión Española de Ayuda al Refugiado (CEAR), el director tuvo la oportunidad de conocer a dos niños migrantes, Nassis y Yean.³ En diversas entrevistas, Salvador Calvo habla de sus historias: uno, venido del Congo junto a una mujer que fingía ser su madre, pretendiendo sacar provecho del infante para entregarlo a una red de tráfico de órganos; otro, trataba de escapar del abuso sexual al que le sometía su propio tío en Somalia, teniendo que prostituirse en el camino y muriendo de sida poco tiempo después de llegar a Canarias. Precisamente, son estas dos experiencias de vida las que inspiran la historia y los personajes de *Adú*, esta narración visual que aborda el tema de la movilidad transfronteriza mediante tres ejes narrativos que se contraponen y se complementan. El núcleo central lo constituye la historia de Adú, un niño de seis años,

procedente de Mboumá (Camerún), que se ve forzado a huir con su hermana Alika hacia España tras ser testigos de cómo unos cazadores furtivos matan a un elefante para lucrarse con la venta de sus colmillos. Tras vivir el homicidio de su madre, los niños tienen que emprender un arduo viaje —en un intento de reunirse con su padre que emigró a España— que los lleva a enfrentar una serie de peligros y adversidades que no son desconocidos para la audiencia europea. En su desplazamiento, se traza un itinerario geográfico que va desde Yaundé (Camerún) hasta Melilla (España), pasando por Dakar (Senegal), Nuakchot (Mauritania) y el Monte Gurugú (Marruecos). Otro hilo narrativo atañe a la historia de Gonzalo (interpretado por Luis Tosar), un activista español que tiene una ONG para proteger a los elefantes y combatir el tráfico ilícito de marfil. Los constantes enfrentamientos con los guardias de la Reserva Natural de Dja (Camerún), quienes le recriminan su actitud paternalista y su complejo de salvador blanco, llevan a la revocación de su permiso para colaborar en la recaudación de fondos para la Reserva. A esto se le añade la visita de su hija Sandra (interpretada por Ana Castillo), quien adolece de un problema de drogas, en un intento de sus padres de que este viaje la haga cambiar —evocando el estereotipo de África como territorio mágico y exótico que transformará irremediabilmente al sujeto europeo que lo visite—. El tercer hilo argumental se centra en un grupo de tres guardias civiles que trabajan en la frontera española de Melilla tratando de controlar y contener la inmigración irregular. Miguel, el cabo al mando, tratando de impedir el intento de un grupo de migrantes de saltar la valla de Melilla golpea a uno de los inmigrantes provocando su muerte. La muerte de Tatú motiva una investigación que se resuelve con la absolución de los guardias civiles implicados y una celebración por parte de estos por no enfrentar mayores consecuencias que el traslado de Miguel a otro cuartel en Málaga. Finalmente, las tres historias convergen precisamente en la frontera de Melilla con Marruecos.

La película se enmarca en la tendencia cinematográfica de lo que Isolina Ballesteros ha denominado “cine de inmigración” (*Immigration Cinema* xii-xiii). Este cine aborda los movimientos migratorios y la diáspora, así como las reacciones del público receptor que oscilan entre la solidaridad y la xenofobia. En el caso español, los investigadores observan tratamientos similares que se alinean con una ideología socio-liberal que percibe al inmigrante como algo positivo y a la inmigración como una responsabilidad de la que Europa debería hacerse cargo por su pasado colonial.⁴ De este modo, los cineastas españoles —en gran parte ciudadanos blancos— elaboran películas que se corresponden con “las propuestas intelectuales postcoloniales que predicán una reflexión consciente acerca de la diversidad de la identidad europea” (Ballesteros, “Éxodo rural” 256). Se infiere, pues, un compromiso por

parte de estos cineastas con el sujeto subalterno y la llamada crisis humanitaria de la inmigración, por lo que mediante sus creaciones expresan su solidaridad y denuncian el drama del inmigrante. Este interés por la denuncia social, empero, no libra a estas producciones españolas de cierta ambivalencia, en tanto que el tratamiento del fenómeno ya sea por incidencia temática o por los modos de representación, no termina de escapar de los estereotipos asociados comúnmente al inmigrante (Peralta 61). Dicha ambivalencia se asemeja a la tendencia hacia la “denuncia light” de muchas ONG de Occidente que, por temor a repercusiones negativas que afecten a sus proyectos o su financiación, evitan criticar empresas o instituciones de su propio país o, incluso, las políticas oficiales de cooperación de sus gobiernos. Gustau Nerín, entre otros investigadores, ya ha criticado la hipocresía e ineficacia de la denuncia social y los proyectos de las ONG que se limitan a “generar el debate” sin cuestionar las violencias estructurales de fondo, aun cuando estos tengan las mejores intenciones (197-98).

En lo que se refiere a la película *Adú*, también está presente el compromiso social, por cuanto el objetivo de la misma era poner cara a todas esas cifras detrás del relato periodístico y generar preguntas y reflexiones sobre qué se puede hacer para cambiar la situación con respecto a la inmigración.⁵ Para ello, se emplea un lenguaje audiovisual encaminado a generar emoción y que intenta apelar a la compasión del espectador. No obstante, al igual que la mayoría de las películas de ficción españolas sobre inmigración producidas por directores españoles, se caracteriza por una falta de información de trasfondo que permita empatizar desde una posición de conocimiento de la situación. Por el contrario, se promueve una empatía únicamente a nivel emocional que no necesariamente requiere de un pensamiento crítico o de una reflexión histórica. La reincidencia temática del drama y la odisea que supone este desplazamiento impulsa y refuerza una imagen victimizada de la inmigración subsahariana, resultando muy difícil contemplarla en marcos que no sean de exclusión. Así, por el ejemplo, el enfoque de *Adú* en el drama humano y los peligros asociados al viaje y al cruce de fronteras despliega una mirada donde la miseria se convierte en un espectáculo más y que “convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición” (Ospina y Mayolo). Esta espectacularización de la miseria, o pomo-miseria, se puede apreciar a través de todo el largometraje por medio de la insistencia en tropos como el engaño que sufren los niños migrantes por parte de las mafias, el abuso sexual o el naufragio. De manera análoga, mediante la yuxtaposición de la trama de Gonzalo y su hija Sandra con la de Adú, se evidencia la posición privilegiada de los sujetos europeos que emprenden la ruta inversa a los migrantes y se intensifica el carácter infausto de la

problemática de la movilidad transnacional. Baste como muestra para ilustrar esta mirada miserabilista, la secuencia de la película donde el cuerpo inerte de Alika, una de los tres niños migrantes, se precipita al vacío desde la bodega del avión en la que ambos hermanos viajaban como polizones. Justo después de mostrar esta caída a cámara lenta —aumentando el dramatismo de la escena— vemos un primer plano del rostro de Adú invadido por las lágrimas al entender que no volverá a verla.

Esta representación victimizada y cargada de patetismo orientada a manipular la reacción de la audiencia conlleva el peligro de imposibilitar la acción necesaria para la transformación social deseada. Así lo suscribe el filósofo Slavoj Žižek, según el cual “The customary image of the victim is that of an innocent-ignorant child or woman paying the price for political-ideological power struggles. Is there anything more ‘non-ideological’ than this pain of the other in its naked, mute, palpable presence? ... The fantasy-image, its immobilizing power of fascination, thwarts our inability to act” (213-14). Esta incapacidad para intervenir se deriva de un distanciamiento producido por una excesiva compasión por la víctima en situaciones límite, como el “espectáculo de frontera” (De Genova 1182) y la violencia extrema que se presenta en la película, donde este sujeto no se reconoce como un miembro de nuestra propia comunidad sino como alguien lejano.

El encuadre de la narrativa en el género melodramático termina por omitir y dejar de lado la geopolítica implicada y las estructuras de violencia que motivan el desplazamiento en primer lugar. Tampoco se realizan juicios categóricos ni un cuestionamiento demasiado profundo del privilegio blanco o del *apparatus* fronterizo que incomode en exceso a la audiencia. Por este motivo, a pesar de tratarse de un cine social, no sorprende el éxito en taquilla que ha alcanzado: fue la segunda película más vista en España en 2020, superando el millón de espectadores y los 6 millones en recaudación.⁶ Ella Shohat y Robert Stam ya advirtieron que el eurocentrismo de la audiencia podía afectar a la producción cinematográfica, dado que “the dominant audience, whose ideological assumptions must be respected if a film is to be successful, or even made at all, exerts a kind of indirect hegemony” (186). En relación con esto, resulta sugestivo cuando Juan Goytisolo indica en su libro *Contracorrientes* que “nuestra percepción de las culturas ajenas no suele basarse en la realidad de las mismas, sino en la imagen que aquellas proyectan” (93). Esta percepción, en tanto que dependiente de una serie de ideas preconcebidas y estereotípicas, otorgará un privilegio hacia aquellas manifestaciones que se nutran del imaginario colectivo y, simultáneamente, relegará a un lugar subyugado aquellas expresiones que traten de romper con la imagen proyectada. Razón por la cual esta película no ofrece una representación del niño migrante, sino de cómo

el pensamiento hegemónico de España quiere entender la experiencia de los menores no acompañados.

Si bien es cierto que existe un interés en estas producciones culturales sobre la inmigración creadas por sujetos blancos españoles destinadas a concienciar a la audiencia con respecto a la aceptabilidad de la inmigración, e interesadas en promover el multiculturalismo, la mirada a la otredad que proyectan no siempre produce resultados igualmente satisfactorios ni necesariamente contribuyen a la consecución de los objetivos planteados. La ambivalencia en su narrativa, así como la adopción en determinados casos de actitudes paternalistas y la reproducción de ideas estereotipadas en cuanto al fenómeno migratorio favorece la difusión de una mirada sesgada y parcial de la cuestión (Corbalán 197).⁷ En contraposición a esta representación simplificada y victimizada del fenómeno de la movilidad transnacional que encontramos en *Adú*, el testimonio de Mahmud Traoré ofrece un discurso alternativo que cuestiona precisamente esta visión fragmentada y la reincidencia en la representación del migrante como un sujeto otro que sufre, o como una víctima pasiva. Su obra, *Partir para contar: un clandestino africano rumbo a Europa* (Traoré y Le Dantec, 2014), gira en torno a una escritura de autoafirmación que pretende responder a la pregunta de quién soy y exponer las causas que motivaron su desplazamiento transnacional. Esta toma de palabra por parte del protagonista de los hechos narrados tiene como objetivo dar a conocer una realidad y una imagen de sí mismo que se opone a las representaciones que se transmiten del sujeto migrante en otros espacios culturales. Acude a la narración en primera persona para conferir de autoridad al relato y acreditar la verdad de lo que se cuenta. Así, mediante la escritura testimonial, contribuye al desmantelamiento de discursos oficiales en un intento de reapropiar el espacio discursivo desembarazado de estigmatización y compasión. Su publicación por parte de la pequeña editorial riojana, Pepitas de Calabaza, cuyo objetivo es dar visibilidad a títulos enfocados en “la crítica social, radical y sincera” (Pepitas) es una evidencia del interés de sus autores por ofrecer una perspectiva diferente a la del discurso hegemónico y oficial. Habría que mencionar también el documental *Samba: un nombre borrado* (Mariano Agudo, 2017), en el que Mahmud Traoré no solo participa delante de cámaras, sino que también es coautor del guion. En este documental, Mahmud realiza el viaje inverso al que narra en su libro mientras investiga la desaparición de un paisano suyo que murió en la tragedia de El Tarajal, el 6 de febrero de 2014.⁸ Se denuncia, entre otros aspectos, la impunidad de los actos represivos que conducen a la muerte de quince personas, y el anonimato en el registro de estos cuerpos sin vida que aparecen varados en las playas mediante el uso del identificador “joven, varón, raza negra”.

Frente a una minoría de migrantes que consiguen publicar sus testimonios de manera autónoma, como es el caso de Kalilu Jammeh o Mamadou Dia,⁹ es común en este tipo de literatura encontrar referencias a procesos de mediación en la redacción de las historias de los migrantes, teniendo en cuenta las barreras lingüísticas que pueden encontrar para trasladar su experiencia si, por ejemplo, provienen de países no hispanófonos. Así, el prólogo de *Partir para contar* revela un proceso de escritura colaborativo: el relato de su odisea por parte de Mahmud Traoré fue recogido por Sonia Retamero en una grabación de más de treinta horas en febrero de 2010 para, después, ser escrito en francés por Bruno Le Dantec y traducido al español por Beatriz Moreno y Federico Corriente con la colaboración de Sonia y Bruno. Se enfatiza repetidamente el interés por mantenerse fieles a la veracidad de los hechos y a la comunicación constante entre Mahmud, Sonia y Bruno para asegurarse de ello. Asimismo, en estos relatos testimoniales de sujetos migrantes también es frecuente encontrar un texto preliminar que sirve de introducción y en el cual se revela el compromiso ideológico de la publicación. En el libro que nos ocupa vemos que, tanto en el prólogo como en el postfacio, ambos escritos por Bruno Le Dantec, hay un claro posicionamiento ideológico y político con respecto al tema de la movilidad transnacional. Se insiste en el carácter vivencial de la obra (para acallar las dudas en torno a la veracidad de este tipo de relatos testimoniales)¹⁰ y se cuestiona el discurso oficial y mediático relativo a los sucesos del 29 de septiembre de 2005 en Ceuta. Durante el mes de septiembre de 2005 cientos de migrantes llevan a cabo una estrategia conjunta y coordinada para cruzar las vallas de Ceuta y Melilla, donde muchos lograron su objetivo como es el caso de Mahmud Traoré. Este hecho trascendió a las noticias internacionales, donde la narrativa insistía en criminalizar a los migrantes y enfatizaba el papel humanitario que jugaron los agentes de la guardia civil (Vega-Durán 65). En consecuencia, el relato testimonial de Mahmud Traoré ofrece al lector una nueva perspectiva desde la que abordar estos sucesos alejada del sensacionalismo mediático y en la que se detalla la infinidad de fronteras que Traoré hubo de cruzar antes de enfrentarse a la valla de Ceuta.

Estructurado a lo largo de veintiséis capítulos, el testimonio se enfoca en el proceso del viaje que emprende desde Casamance (Senegal) hasta Sevilla (España), en el transcurso de casi cuatro años. Se traza un itinerario que pasa por Senegal (Dakar), Malí (Bamako), Nigeria (Niamey y Agadez), Libia (Ghat, Sabha, Trípoli y Gadames), Argelia (Uargla, Argel, Maghia) y Marruecos (Nador, Tetuán, Castillejos, Beliones). La narración de su experiencia personal en la travesía pasa por contar de dónde viene, las razones por las que toma la decisión de emprender la odisea, los sucesos tanto adversos como prósperos que le sucederán en el trayecto, cómo es recibido en los países de tránsito y en el país de destino y las vicisitudes a

las que se enfrenta una vez que participa de la vida social y económica del país receptor. Este relato detallado del desplazamiento transnacional que lleva a cabo informa de la ubicuidad y heterogeneidad de las fronteras, ofreciendo una interpretación del espacio fronterizo que revela la complejidad de la noción de frontera. Esto se debe fundamentalmente, tal y como defiende Étienne Balibar, a la imposibilidad de atribuirle una esencia que sea válida para todos los espacios y tiempos y que pueda ser incluida de la misma forma en toda experiencia individual o colectiva (75). Por otro lado, como sugieren Benita Sampedro Vizcaya y Simon R. Doubleday, “under the current cartographies of globalism, where frontiers mutate, vacillate, and mark the contiguity of discourse, interrogating the border seems an urgent task” (3). Dado que la crítica presente en este testimonio denuncia el etnocentrismo de los paradigmas de una Europa fortificada y cuestiona cualquier idea de fronteras fijas, se interroga no solo el concepto de frontera y la arbitrariedad de estas sino también el fenómeno de la migración Sur-Norte:

“Mi madre, Aisatu Bayo, y mi padre, Sory Traoré, eran de la misma región, aunque hubieran nacido en dos países diferentes. Más que guineano o senegalés, me considero oriundo de Casamance. Tengo raíces en dos pueblos, el uno situado en Senegal y el otro en Guinea, y también tengo familia en Guinea-Bisáu. Estas líneas divisorias son artificiales: antes de irse, Francia decretó que un lado estaba Senegal y al otro Guinea. Después de la independencia, Seku Turé tomó el poder en Guinea y Leopold Senghor en Senegal. Fulamansa se encuentra del lado guineano y Temanto del lado senegalés. En la comarca, más de un campesino posee campos partidos en dos por la frontera” (Traoré y Le Dantec 190). Y continúa, “Cuando nació el padre de mi madre, la frontera no existía. ... Mi abuelo acostumbraba a pasar la frontera sin mostrar unos papeles que además nunca había tenido. Todos los ancianos actuaban de la misma forma. Un día se los pidieron, pero mi abuelo reprendió al aduanero: ‘Esta tierra es nuestra desde mucho antes de que naciera tu padre, así que yo camino por ella según me plazca’”. (Traoré y Le Dantec 199)

Resulta significativo cómo en las producciones culturales asociadas a la experiencia de Mahmud Traoré se trata de examinar cuidadosamente las causas asociadas al fenómeno migratorio, proveyendo mucha información de contexto que permite tener un mayor conocimiento de la raíz del problema o la motivación inicial para el viaje. Frente al discurso hegemónico que se empeña en identificar a los sujetos en tránsito con pobreza y marginación,

inciendiando en la relevancia del factor económico y la violencia en el país de origen para motivar el desplazamiento, el relato autobiográfico de Traoré muestra que, por lo general, se trata de una elección consciente que responde a una variedad de motivaciones y critica esta imagen de víctima pasiva implementada en las representaciones culturales desde una perspectiva europea, como se hace en *Adú*: “En Europa la gente se cree que en África todo el mundo es pobre, que la gente se muere de hambre, que en todos lados hay guerras y que por eso todos aquellos que tienen piernas para caminar se quieren marchar. Sin embargo, en África, personas como mi madre han vivido toda su vida sin oír ni un solo disparo” (Traoré y Le Dantec 245).

Además, el relato testimonial de Traoré ahonda en las múltiples circunstancias implicadas en la decisión de migrar, sin olvidar las causas externas como el ahínco por controlar las materias primas por parte de los países del Norte Global (Peralta 191). Así lo evidencian los tratados internacionales que posibilitan la extracción y explotación de las materias primas y recursos locales por parte de las potencias occidentales. En la narración de sus vivencias, Traoré apunta a la neocolonialidad de Europa al señalar los efectos negativos de acuerdos entre países para beneficiarse de los recursos naturales del continente y expone la lógica perversa del capitalismo global que empuja a la juventud en África occidental —en este caso Senegal— a migrar hacia Europa:

La modernidad lo ha ido royendo poco a poco, sus huertos han desaparecido y han sido sustituidos por carreteras e industrias. Por culpa de unos acuerdos inicuos sobre los derechos de pesca, los barcos-fábricas japoneses o europeos arrasan los fondos marinos a lo largo del cabo y privan a los pescadores de su fuente de ingresos. Las asociaciones de mujeres que se ocupan de salar y ahumar el pescado para venderlo después en los mercados también se han visto afectadas. Debido al paro endémico, el laberinto de callejones —en otros tiempos muy animados— de Thiaroye tiene ahora mala fama. Pandillas de jóvenes vagan sin rumbo y sueñan con Europa. (66)

El documental *Samba, un nombre borrado* continúa ahondando en esta cuestión de la pesca industrial en Senegal mediante una entrevista a Abdou Karim Sall, presidente de la asociación de pescadores de Joal Fadiouth (Senegal). En esta secuencia, Abdou Karim señala las consecuencias negativas que se derivan de los acuerdos mixtos que permiten la explotación de los recursos en los caladeros senegaleses por parte de barcos extranjeros, denunciando la sobreexplotación que ejercen las potencias del norte global de los mismos. El saqueo que llevan a cabo estos arrastreros extranjeros amenaza la sostenibilidad de los recursos

pesqueros en aguas africanas, así como la supervivencia económica y la cohesión social de las comunidades locales. En relación con esto, Abdou Karim enfatiza la responsabilidad de Europa en motivar estos desplazamientos transnacionales a través de sus prácticas neocoloniales, y vincula el tratamiento que reciben los migrantes por parte de Europa al de las personas esclavizadas.

Igualmente, su testimonio aporta una visión más integral del fenómeno migratorio, enfocándose en la narración de los hechos y abordando temas fundamentales para comprender la complejidad inherente al desplazamiento geográfico de individuos, y cómo estos tránsitos, a su vez, se convierten en un negocio. En particular, llama la atención que Mahmud Traoré enfatice la perversión de la externalización del control fronterizo a terceros países, como sucede entre España y Marruecos o entre Francia y Argelia. En estos tratados internacionales, el aspecto económico es de vital importancia, pues las ayudas al desarrollo están subordinadas al cumplimiento de objetivos europeos de control y freno de la inmigración (Martínez 141-42). Tanto en el libro como en el documental, Mahmud Traoré señala la conmoción que supuso para él experimentar un fuerte racismo y un trato violento en países como Libia o Marruecos, donde afirma que dejó de sentirse en África y describe en términos análogos la trata de personas esclavizadas y el control fronterizo por parte de los países de tránsito: “aunque ya no se habla de trata de negros, eso sigue existiendo. ... Por eso te digo que seguimos siendo la mercancía negra entre Europa y los árabes, entre España y Marruecos” (51:00:00-54:46:00). Como resultado, vemos que la represión sufrida por los migrantes en el Magreb persigue un interés lucrativo: “Se pasan horas filmando la expedición para mostrarle a la Unión Europea lo bien que cumplen con su misión de perros guardianes ... Marruecos, por el contrario, está a sueldo de la Unión Europea desde hace ya años. Cobra una remuneración por cada clandestino deportado, de ahí que invierta tantas energías en esta cacería humana: forma parte del país” (Traoré y Le Dantec 141-42); Y sobre el registro de los migrantes detenidos por las autoridades marroquíes añade: “Te sacan cuatro fotos, una de ellas de espaldas; es posible que quieran que se piense que hay un clandestino diferente en cada foto, por aquello de inflar el número de expulsiones...” (Traoré y Le Dantec 176). Y continúa, “Los soldados prohíben el acceso al bosque incluso a los médicos sin fronteras y a los envíos de ayuda alimentaria” (Traoré y Le Dantec 188). Esto contrasta fuertemente con la imagen humanitaria del monte Gurugú que nos presenta *Adú*, donde los migrantes esperan una oportunidad para cruzar la valla que separa España de Marruecos. En la película no se ve ningún tipo de represión ni acoso policial, al contrario, vemos la intervención de médicos voluntarios atendiendo a migrantes como Massar (interpretado por Adam Nourou).

Una médica de la cruz roja informa a Massar de que debe ir al hospital por el debilitamiento de su sistema inmunitario —sugiriendo una enfermedad de transmisión sexual adquirida ya sea por la prostitución que ejerce el personaje para financiar el viaje o por el abuso sexual que recibía en su país de origen, Somalia— y que no importa si no tiene papeles, ya que se trata de una emergencia médica.

Como apunta Amanda S. Ndaw, la frontera va más allá del punto de encuentro territorial de dos naciones, en tanto que “destination countries establish borders outside their boundaries by exporting, outsourcing and offshoring border control” (170). De modo que el relato testimonial de Mahmud Traoré evidencia la flexibilidad de los espacios fronterizos, que ya no se encuentran en una ubicación geográfica fija sino allá donde el migrante enfrente cualquier tipo de control de seguridad. La transferencia de responsabilidades en materia de contención migratoria, una práctica que no es nueva ni exclusiva del territorio español (Sampedro Vizcaya 29), conlleva un incremento de la vulnerabilidad del sujeto migrante, que queda expuesto a la transgresión de sus derechos humanos a través de desplazamientos forzados y detenciones arbitrarias en centros *ad hoc*, o en estaciones policiales donde los sujetos en tránsito deben enfrentar situaciones de violencia. Mahmud Traoré nos cuenta en su testimonio que llegaron a detenerlo y expulsarlo al desierto hasta tres veces, y añade que durante sus encarcelamientos vivió múltiples situaciones de violencia, desde humillaciones hasta malos tratos y golpes. Por ejemplo, le roban el anillo de oro y plata que su madre manda fundir a partir de su pulsera de bautizo —un importante lazo simbólico con su infancia, sus raíces y su familia— y al reclamarlo le amenazan con una paliza. En cambio, el enfoque de la película *Adú* en la valla fronteriza de Melilla (como el punto geográfico en el que confluyen los tres hilos narrativos) es problemático por cuanto excluye del debate el control fronterizo que se produce en muchos otros lugares diferentes del muro estático que divide España de Marruecos. Debemos cuestionar, pues, la limitación del debate a los acontecimientos que se desarrollan en vallas, muros y puntos de acceso, así como estas prácticas de control europeas, dado que ocultan las dimensiones reales de las geografías migratorias sujetas a control.

Por otro lado, tanto el relato testimonial de Traoré como el documental *Samba, un nombre borrado* nos permiten adentrarnos en el modo de pensar y sentir de sus protagonistas, conocer sus lugares de origen y algunos de sus códigos culturales. En el libro *Partir para contar* se recurre a fragmentos intercalados en la narración cronológica de la odisea a modo de *flashbacks* para explorar su interioridad y su pasado. En estas digresiones, se informa al lector sobre las dinámicas de solidaridad en las zonas rurales de Senegal ante una mala cosecha, sobre cómo la homonimia se utiliza como una forma de apadrinamiento, sobre las diferentes

etnias que se pueden encontrar en el país, sobre su etapa formativa, y otros muchos aspectos que ayudan a romper con el tratamiento deshumanizante y homogeneizador del discurso mediático. Una muestra de ello es el fragmento en el que Traoré nos informa de su etnicidad y la diversidad lingüística de su comunidad:

Soy bambara de parte de padre; entre nosotros siempre se hereda la etnia paterna. Aunque era mandinga, mi madre siempre me habló en badiaranké, o a veces en pular. En realidad, entre bambaras, badiarankés y mandingas, pasa como entre portugueses, italianos, españoles y franceses: decimos que somos de la misma madre pero de padres diferentes. Nuestros linajes son cercanos, tienen las mismas raíces y nuestros dialectos comparten muchas expresiones. En Temanto se habla sobre todo badiaranké y de diula. Como hay muchos matrimonios mixtos, los niños aprenden varios idiomas desde pequeños. (Traoré y Le Dantec 102)

Por su parte, el documental presenta la investigación que realiza Traoré con el objetivo de poner rostro a uno de los migrantes que desaparecen intentando cruzar la frontera española en febrero de 2014 por la playa de El Tarajal (Ceuta): se llamaba Samba Banjai. En su búsqueda, Traoré reconstruye los hechos que desembocaron en la muerte de quince personas y realiza el viaje inverso al que narra en su libro en un intento de contrarrestar el anonimato en el registro de los cuerpos sin vida de estos migrantes por parte de las instituciones españolas. Hablará con los amigos y la familia de Samba Banjai, y a través de sus testimonios y fotografías, el espectador puede “saber quién era, cómo era su vida, las personas que ha dejado, de dónde viene y cuál era su historia” (38:33:00-38:51:00).

Este acercamiento individualizado a los migrantes difiere de la tendencia a la descontextualización y al desconocimiento que se aprecia en algunas películas de ficción producidas por directores españoles, tales como *Adú*. Si bien es cierto que existen excepciones, como es el caso de *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2005), *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003) o *Varados* (Helena Taberna, 2019), donde el espectador puede descubrir la identidad personal de los migrantes representados, sus sueños individuales, su universo afectivo y acercarse a sus culturas, es más común encontrar representaciones en las que el país de origen se reduce a un nombre y apenas se da a conocer su cultura. Este es el caso de *Adú*, donde no se nos informa de la etnia de sus protagonistas ni tampoco se provee ningún dato sobre sus culturas, contribuyendo al borrado identitario y a una generalización sobre la condición migratoria. De hecho, cabe destacar que en la película se presenta la Reserva de fauna de Dja en Camerún como “Reserva Natural de Du Dja”, en lo que parece ser un fallo

en la traducción del francés “Réserve de faune du Dja”. Por tanto, la película promueve un acceso limitado a los migrantes que conlleva el peligro de imposibilitar la transformación social que busca suscitar en el espectador: “Este desconocimiento genera una distancia que aligera la responsabilidad ética del espectador que, protegido en su limitado acceso al inmigrante, no siente la necesidad de replantearse la relación con este ‘desconocido’” (Iglesias 19). En cambio, el relato de Traoré, distanciado del sentimentalismo melodramático presente en *Adú*, posibilita la identificación con el sujeto representado y fomenta la solidaridad más allá del *pathos*.

En lo referente a la cuantía de estos desplazamientos, conviene hacer hincapié en la sobredimensión que la prensa y los medios de comunicación realizan del hecho de la migración africana subsahariana, asociándola con la imagen de inmigración irregular en enfoques sensacionalistas. Como advierte la investigadora Montserrat Iglesias, esta sobrerrepresentación también se da en el discurso artístico, respondiendo, entre otras razones, a que el colectivo africano representa “un Otro en el que confluyen las mayores diferencias identitarias: raza, lengua y religión. ... Encarnan al Otro en toda su dimensión de diferencia” (16). Sin embargo, la lectura de testimonios de migrantes subsaharianos como Traoré hace automáticamente visible la inexactitud de esta sobredimensión gracias a la inclusión de las vivencias y destinos de sus compañeros de viaje. Las estadísticas también demuestran que la migración africana —y concretamente de África subsahariana— constituye una parte mínima en comparación con otros colectivos. De acuerdo a *International Migrant Stock* (2020), el destino mayoritario de un total de 28.284.538 de migrantes subsaharianos en 2020 fue África subsahariana (62.96%), mientras que Europa representa tan solo un 1.76% y se reduce a 0.30% si nos enfocamos en el sur de Europa.¹¹ Por tanto, cabría cuestionar la fijación mediática y la obsesión política por este grupo basada en una racialización de la otredad.

Al poner en relación *Adú* con el testimonio de Traoré y *Samba, un nombre borrado* vemos que, en la era de la globalización, la libertad de movimiento que se otorga a los capitales, las mercancías y la información no se da en la misma medida a la movilidad humana. Esto se debe a que la libertad de movimiento es una mercancía inequitativamente distribuida y utilizada como factor de estratificación social en las economías de la movilidad global contemporánea que hacen de la frontera una “barrera de color” —siguiendo la terminología de W. E. B. Du Bois— que hace imposible el entendimiento de la modernidad sin considerar el racismo y la colonialidad inherentes a esta. Como señala el sociólogo Zygmunt Bauman, “la globalización divide en la misma medida que une” (8). Si bien la Declaración Universal

de los Derechos Humanos de 1948 defiende en su artículo 13 el derecho de toda persona “a marcharse de cualquier país, incluido el suyo, y a volver a su país”, los países del norte global perciben hoy la migración como una amenaza a su soberanía, seguridad e identidad nacional, fomentando una visión del sujeto migrante como problema a nivel social y generando lo que Étienne Balibar denomina “complejo de inmigración” (Balibar y Wallerstein 220) en la población, que teme que con su llegada se agraven otros problemas sociales como el desempleo, la criminalidad, etc. Por ejemplo, la película *Adú* termina con la expulsión de las fronteras nacionales de Massar, quien habría contraído sida, sugerido por las llagas en la boca y las afecciones en la piel junto con el debilitamiento de su sistema inmunitario.¹² Esto ofrece una interpretación ambigua que puede simbolizar la ansiedad que provoca ese “complejo de inmigración” en la población europea ante un “otro” que se percibe como amenaza. En consecuencia, se infiere que la introducción de un control fronterizo supone una medida política para territorializar la hegemonía, a través de la conceptualización de la diferenciación eurocéntrica entre “nosotros” y “Otros” (Ayeleru y Oko Ajah 189), en tanto que la frontera se constituye como un espacio donde se producen y negocian relaciones de poder.

De este modo, la película *Adú*, pese a sus buenas intenciones, responde a una mirada hegemónica y blanca sobre la inmigración africana hacia España, ofreciendo una representación del fenómeno migratorio que se alinea con el discurso oficial mediático en su sensacionalismo y dramatismo. La historia pretende moldear las reacciones del espectador hacia la empatía con los jóvenes migrantes, pero falla en generar las pertinentes preguntas y reflexiones sobre la geopolítica implicada en la situación al operar principalmente a nivel emocional y en clave trágica. Albert Memmi ya ha advertido de los peligros de un antirracismo sentimental liberal que, enfocado en el melodrama y el sentimentalismo, desvela una insuficiencia de análisis que limita irremediablemente la capacidad de cambio y transformación social por parte de los espectadores (153). De acuerdo a Memmi, para conseguir una empatía real con la otredad o el grupo subalterno representado es necesario que las diferencias sean “lucidly recognized, embraced and respected as such” (155). De lo contrario, se corre el riesgo de caer en una retórica de victimización del sujeto migrante que no ofrece soluciones, ni tampoco induce a la audiencia a sentir la necesidad de una reflexión más profunda sobre los procesos migratorios.

Sin embargo, a través de múltiples estrategias textuales y contextuales, las producciones culturales en las que interviene Mahmud Traoré nos hacen experimentar la urgencia por cuestionar la lógica perversa del control fronterizo. Su testimonio nos muestra que la experiencia migratoria no termina con el final del viaje. Se indaga en el funcionamiento

de los Centros de Estancia Temporal de Inmigrantes, en los procesos burocráticos necesarios para normalizar su situación migratoria, en la realidad detrás de la imagen de “paraíso”, o en los conflictos identitarios que afectan a los sujetos migrantes. Además, al incluir la historia de aquellos que los acompañaron en el camino, vemos que hay un relato individualizado detrás de cada migrante. Su testimonio sirve para abordar cuestiones de representación y resistencia, pero también el enfoque en el viaje y la movilidad permite una reflexión sobre la política de fronteras cerradas y los desequilibrios globales de poder.

Mas su denuncia social no acaba con la exposición de su testimonio y la visibilidad de su experiencia. Aparte del contenido crítico de sus obras, Traoré también colabora con distintas organizaciones y activistas mediante coloquios y ponencias para concienciar a la población española sobre los diversos factores asociados a la movilidad transnacional y los problemas de la política de migración española. Tal y como afirma en el documental *Samba, un nombre borrado*, su objetivo con estos coloquios no es frenar la inmigración, sino proveer información de lo que pasa en el desplazamiento transnacional que contribuya a contrarrestar la insuficiencia de análisis que caracteriza a las representaciones españolas sobre el fenómeno migratorio. No obstante, si bien es cierto que debemos valorar el mérito de las producciones culturales en las que interviene Traoré como desafío al discurso mediático y oficial, también debemos señalar las limitaciones que revela el proceso de mediación entre Bruno Le Dantec y Traoré hacia el objeto de conocimiento que es la migración. El uso de los términos “clandestino”, “ilegal”, “El Dorado europeo”, las referencias a la idea de que los migrantes son engañados (“La historia de Mahmud es la de miles de jóvenes africanos que, atraídos por el canto de sirenas del mundo globalizado, se lanzan a las rutas del exilio” (Traoré y Le Dantec 7), o el enfoque en las redes de traficantes de seres humanos, mafias, o en la corrupción de la policía que a menudo es cómplice de los facilitadores del paso de fronteras, en el prefacio y postfacio escritos por Bruno Le Dantec manifiestan resonancias con el discurso hegemónico que busca cuestionar y que lo llevan a servir una función social más próxima a *Adú* de lo que pudiera parecer en apariencia. En este sentido, algunos de estos proyectos de sensibilización pueden ser entendidos como una extensión de las políticas de control migratorio que, a través de un discurso disuasorio, terminan cayendo en la retórica de las políticas de contención y pueden desembocar en una instrumentalización de sus narrativas y sus testimonios por parte de la hegemonía blanca, tal y como advierte Juan Tomás Ávila Laurel en su novela fronteriza *The Gurugu Pledge* (2017): “the story of a continent emptying itself in order to go to another one has to be told, and it has to be told where it’s happening, otherwise it would be like a useful object that has two parts and one gets lost: the

object would cease to function. You heard me right: a useful object, a tool” (168). Se refiere a una instrumentalización basada en la imposición de modos de expresión en los grupos subalternos o en relación a una narrativa de “espectáculo de frontera” que advierte de los peligros y del castigo que los migrantes pueden enfrentar si se atreven a desafiar el control fronterizo europeo y que sirve para disuadir.

Un ejemplo de estos proyectos de sensibilización que fomentan el mensaje disuasorio lo encontramos en el documental *Tann Sa Yoon: Elige tu camino* (Martín F. Gamarra, 2013). Se trata de un proyecto financiado por el Ayuntamiento de A Coruña y la ONG Ecos do Sur, y que buscaba concienciar sobre el fenómeno de la migración. Contrapone la historia de dos jóvenes senegaleses: Mathurin Diagne, quien trabaja en el sector de la pesca en España, y Omar Seck quien, al ser repatriado a Dakar (Senegal), opta por el desarrollo local frente al éxodo migratorio mediante el autoempleo financiado por la concesión de microcréditos. La reincidencia temática en el factor económico mediante la comparativa de las inversiones realizadas por ambos, así como su proyección fundamentalmente en Senegal, favorecen una lectura disuasoria del mismo. Igualmente, cabría mencionar el caso significativo del relato testimonial *Viaje al país de los blancos* (2019) de Ousman Umar, donde el autor narra todas las dificultades que enfrentó en su desplazamiento desde la ciudad de Tema, en Ghana, hasta llegar a Barcelona. Motivado por el sufrimiento que padeció en su odisea, Ousman Umar funda una ONG, NASCO Feeding Minds,¹³ para crear las condiciones necesarias que contribuyan al bienestar de sus paisanos en Ghana por medio de proyectos educativos. Construyó aulas de informática en escuelas rurales, provistas de lo indispensable para aprender desde la práctica. En su propósito de contribuir a la resolución de la llamada crisis humanitaria de la migración desde el mismo origen, termina por coartar la voluntad de los sujetos migrantes al fijarse como objetivo erradicar la tentación de la inmigración e impedir que los jóvenes tengan que pasar las penalidades que él mismo tuvo que sufrir. El mensaje disuasorio que promueve con su narrativa de “espectáculo de frontera” evidencia que las narrativas testimoniales escritas por los propios migrantes no necesariamente representan la experiencia migratoria de manera más efectiva o “auténtica” que las representaciones escritas con la colaboración de sujetos europeos, ya que estos textos también están mediados por otros factores (Flesler 194). En consecuencia, en el análisis de este tipo de representaciones resulta necesario ser consciente de los peligros que conlleva tomar estas producciones culturales —independientemente de su autor— como un medio transparente de representación que da acceso directo a una comunidad cuya experiencia se supone homogénea y conmensurable (Flesler 194).

Finalmente, la representación es un corpus estructurado de conocimientos a través del cual se piensa la realidad y la existencia de otros. La historia de las relaciones entre África y Europa se ha basado en formaciones discursivas y modos de representación eurocéntricos que legitiman el *statu quo* de dominación europea sobre la población subalterna africana. Se ha analizado cómo las representaciones sobre migración que caen en lo que David Bennet y Homi J. Bhabha han denominado “victimology” o “victim art” (45), como es el caso de *Adú*, difunden una visión sesgada y estereotipada sobre los sujetos migrantes que conforma el esquema referencial que ordena la realidad en el imaginario colectivo español, ofreciendo pautas para relacionarse con el “otro” desde marcos de exclusión. Las producciones culturales asociadas al testimonio de Traoré pertenecen a un paradigma epistemológico diferente al de la película *Adú*, por lo que una lectura comparativa del discurso que promueven dichas perspectivas sirve para interpretar el testimonio de Traoré como un ejercicio de descolonización que rompe con la epistemología occidental (Angone 43). En definitiva, debemos valorar su incursión en la esfera cultural española para cuestionar e invertir las representaciones sobre los migrantes difundidas desde el discurso hegemónico de la sociedad española.

Notas

¹ El abuso de términos vinculados a los fenómenos naturales como “avalancha”, “ola”, “marea”, etc. en noticias sobre inmigración contribuyen en la visión de la misma como problema, como amenaza y como fuerza imparable de la naturaleza. La activista y periodista afroespañola Lucía Asué Mbomío se ha pronunciado sobre la representación de los inmigrantes en los medios de comunicación en muchas ocasiones, abordando temas como la narrativa de la excepción. Cf. Ponencia “Imágenes del racismo en España”, presentada en el marco del curso A.C.A.B Policía, control de migraciones y luchas antirracistas, organizado por Nociones Comunes, espacio de formación de Traficantes de sueños, en Madrid en octubre de 2020: www.soundcloud.com/traficantesdesue-os/5-imagenes-del-racismo-en-espana-con-lucia-asue-mbomio?in=traficantesdesue-os/sets/acab-policia-control-de Entrevista a Lucía Asué Mbomío Rubio por su participación en Cartagena Piensa con la charla “Los medios de comunicación y representación de las personas negras con perspectiva de género” en febrero de 2022: www.orm.es/programas/tarde-abierta/tarde-abierta-entrando-en-profundidades-lucia-asue-mbomio-rubio/

² Nos referimos a *La Porte du Non Retour*, un arco monumental realizado en bronce y hormigón y diseñado por el arquitecto Yves Ahouangnimon, que se encuentra decorado con bajorrelieves de Fortuné Bandiera e Yves Apollinaire Pèdé, y estatuas de cobre de Dominique Kouas. Forma parte del proyecto de la “Ruta del Esclavo” que el gobierno de Benín impulsa en la década de 1990 con la colaboración de la UNESCO para conmemorar a los africanos que fueron esclavizados.

³ Cf. Notas del director sobre la película en su página web www.salvadorcalvo.com/notas-del-director-adu/

⁴ El propio Salvador Calvo señala en referencia a la inmigración forzada que “es nuestra responsabilidad” en una entrevista llevada a cabo por José López Pérez para No Solo Cine. Cf. <https://www.nosolocine.net/entrevista-a-salvador-calvo-director-de-la-pelicula-adu/>

⁵ En una entrevista con Lionel Marrero, por ejemplo, apunta que no pretende dar repuesta al problema de la inmigración, porque no es ni antropólogo ni sociólogo. Lo que quiere es que las personas se hagan preguntas y reflexionen sobre qué pueden hacer para cambiar la situación. Cf. <https://soydecine.com/salvador-calvo/?cn-reloaded=1>

⁶ Cf. Catálogo de Cine Español del Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=179218>

⁷ Algunos ejemplos de filmes que representan la migración de manera insatisfactoria por representar a los sujetos migrantes como amenazas o por la reproducción de estereotipos son: *Las cartas de Alou* (Montxo Armendárriz, 1990), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Taxi* (Carlos Saura, 1996), *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), *Cosas que dejó en la Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), etc.

⁸ La denominada “Tragedia del Tarajal” refiere a los acontecimientos que condujeron al fallecimiento de 15 migrantes el 6 de febrero de 2014 cuando intentaban llegar a nado a las costas españolas de la ciudad de Ceuta. Los agentes de la Guardia Civil intentaron evitar que alcanzaran tierra firme mediante el uso excesivo de la fuerza y de material antidisturbios, lo que lleva a una investigación judicial para dilucidar su implicación en la muerte de los migrantes. Cf. Página Web Comisión Española de Ayuda al Refugiado <https://www.cear.es/caso-tarajal/>

⁹ Kalilu Jammeh es autor del libro *El viaje de Kalilu. Cuando llegar al paraíso es un infierno: de Gambia a España: 17.345 km en 18 meses*, publicado en 2009 en la editorial independiente Plataforma, con sede en Barcelona. Por su parte, Mamadou Dia escribe *3052. Persiguiendo un sueño*, que se edita por la Fundación CEPAIM en 2011.

¹⁰ En una entrevista con Mathieu Leonard en *Article 11* con fecha del 21 de noviembre de 2012, Bruno Le Dantec comentaba las dificultades que habían enfrentado para conseguir publicar la obra. Menciona cierto escepticismo motivado por el caso de 2008 *Soif d'Europe*, cuyo autor Omar Ba admite haberse apropiado de los testimonios de otros migrantes que no había vivido en primera persona: “Cela dit, la seconde raison de cette méfiance des éditeurs est sûrement due aux antécédents de tentatives des récits autobiographiques de clandestins. Il y a eu les cas d'un faux, *Soif d'Europe*, en 2008: l'auteur, Omar Ba, un Sénégalais, a reconnu avoir usurpé des témoignages qui n'étaient pas de sa propre expérience. Ce cas de bidonnage a jeté l'ombre du doute sur tout ce qui a suivi. Comme si un cas avait suffi à disqualifier le reste” (Le Dantec “Clandestins” par. 8). Cf. <http://www.article11.info/?Clandestins-l-Odysee-invisible>

¹¹ Cf. International Migrant Stock (2020): www.un.org/development/desa/pd/content/international-migrant-stock

¹² Como se comentó anteriormente, la historia de Massar coincide con la de un migrante que trataba de escapar del abuso sexual al que le sometía su propio tío en Somalia, teniendo que prostituirse en el camino y muriendo de sida poco tiempo después de llegar a Canarias. Cf. https://www.eldiario.es/desalambre/historias-reales-detras-adu-pelicula-nominaciones-goya_1_7279534.html

¹³ Cf. Página web de Nasco Feeding Minds: <https://nascoict.org/>

Bibliografía

- Adú*. Dirigida por Salvador Calvo, Paramount Pictures, 2020.
- Angone, Ferdulis Zita Odome. “Necropolítica y colonialidad en la frontera sur de España con África: una lectura crítica a partir de tres novelas hispano-africanas”. *Voces africanas II: África y sus espacios*. Editado por Bárbara Fraticelli y Marta López Vilar. Sial, 2022, pp. 15-51.
- Ávila Laurel, Juan Tomás. *The Gurugu Pledge. And Other Stories*, 2017.
- Ayeleru, Babatunde y Richard Oko Ajah. “Transgressing Borders or Bodies, Deconstructing Geographies in Tahar Kelloun’s “Partir””. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos* n° 29-30, 2011, pp. 187-202.
- Balibar, Étienne. *Politics and the Other Scene*. Verso, 2002.
- Balibar, Étienne e Immanuel Wallerstein. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. Verso, 1991.
- Ballesteros, Isolina. *Immigration Cinema in the New Europe*. University of Chicago Press, 2015.
- . “Éxodo rural, migración e inmigración en el cine español”. *Hispanófila* n° 177, 2016, pp. 249-61.
- Bauman, Zygmunt. *La globalización: consecuencias humanas*. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Bennet, David y Homi J. Bhabha. “Liberalism and Minority Culture. Reflections on ‘Cultures in Between’”. *Multicultural States: Rethinking Difference and Identity*. Routledge, 1998, pp. 37-47.
- Calvo, Salvador. “Notas del director: Adú”. Salvador Calvo Website Oficial, 9 de enero de 2020.
- www.salvadorcalvo.com/notas-del-director-adu/
- . Entrevista con José López Pérez. *No solo Cine*, 30 de enero de 2020.
- www.nosolocine.net/entrevista-a-salvador-calvo-director-de-la-pelicula-adu/
- . Entrevista con Lionel Marrero. *Soy de cine*, 3 de marzo de 2021.
- www.soydecine.com/salvador-calvo/?cn-reloaded=1
- Catálogo de Cine Español. Instituto de Cine y Artes Visuales, Ministerio de Cultura y Deporte. Web.
- www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/catalogodecine/inicio.html
- Chakravorty Spivak, Gayatri y Sarah Harasym. *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Routledge, 1990.
- Corbalán, Ana. “Cartografías de la otredad: nuevo racismo en el cine español”. *Nuevas aproximaciones al cine hispánico: migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810-2010)*, editado por Santiago Juan-Navarro y Joan Torres-Pou. Promociones y Publicaciones Universitarias, 2011, pp. 195-212.
- De Genova, Nicholas. “Spectacles of migrant ‘illegality’: the scene of exclusion, the obscene of inclusion”. *Ethnic and Racial Studies*, vol. 36, n. 7, pp. 1180-98.
- Dia, Mamadou. *3052. Persiguiendo un sueño*. Fundación CEPALM, 2011.
- Du Bois, W. E. B. *Las almas del pueblo negro*. Capitán Swing, 2020.
- Extranjeras*. Dirigida por Helena Taberna, 2003.
- Flesler, Daniela. *The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*. Purdue University Press, 2008.
- Fra-Moliner, Baltasar. “Novela postcolonial, emigración y metáfora de la esclavitud”. *Afro-Hispanic Review* vol. 28, n° 2, 2009, pp. 81-96.
- Galiano León, Manuel. “Movimientos migratorios y cine”. *Historia Actual Online*, n° 15, 2008, pp. 171-83.
- Goytisolo, Juan. *Contracorrientes*. Montesinos, 1985.

- Iglesias Santos, Montserrat. *Imágenes del Otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Biblioteca Nueva, 2010.
- Jammeh, Kalilu. *El viaje de Kalilu: cuando llegar al paraíso es un infierno. De Gambia a España: 17345 km en 18 meses*. Plataforma, 2009.
- Kofman, Eleonore et al. *Gender and International Migration in Europe: Employment, Welfare and Politics*. Routledge, 2000.
- La puerta de no retorno*. Dirigida por Santiago A. Zannou. Olwyn Films, 2011.
- Le Dantec, Bruno. “Clandestins: l’odyssée invisible”. *Article 11*, por Mathieu Leonard, 21 de noviembre de 2012. <https://www.article11.info/?Clandestins-l-Odysee-invisible>
- Martínez Veiga, Ubaldo. *Inmigrantes africanos, racismo, desempleo y pobreza*. Icaria, 2011.
- Mbomío Rubio, Lucía Asué. “Imágenes del racismo en España”. Curso A.C.A.B. Policía, control de migraciones y luchas antirracistas. Nociones comunes, Traficantes de sueños, 29 de octubre de 2020. www.soundcloud.com/traficantesdesue-os/sets/acab-policia-control-de
- Mbomío Rubio, Lucía Asué. Entrevista con Ramón García del Real. Tarde Abierta, Onda Regional de Murcia, 3 de febrero de 2022. www.orm.es/programas/tarde-abierta/tarde-abierta-entrando-en-profundidades-lucia-asue-mbomio-rubio/
- Memmi, Albert. *Racism*. University of Minnesota Press, 2000.
- Ndaw, Amanda S. “A Moving Target: Locating the Senegalese-Spanish Border”. *Journal of Spanish Cultural Studies* vol. 23, n° 2, 2022, pp. 165-80.
- Nerín, Gustau. *Blanco bueno busca negro pobre*. Roca, 2011.
- Ospina, Luis y Carlos Mayolo. *¿Qué es la pornomiseria?* Estreno de la película *Agarrando pueblo en el cine Action République* de París, 1978. Recuperado de: <https://geografiavirtual.com/2015/03/carlos-mayolo-luis-ospina-manifiesto-de-la-pornomiseria/>
- Pepitas Editorial. Web. <https://www.pepitas.net/somos>
- Peralta García, Lidia. *Los nuevos héroes del siglo XXI. Las migraciones subsabarianas vistas por el cine en España y África*. Universitat Oberta de Catalunya Press, 2016.
- Retorno a Hansala*. Dirigida por Chus Gutiérrez, 2005.
- Samba, un nombre borrado*. Dirigido por Mariano Agudo, 2017.
- Sampedro Vizcaya, Benita. “Transiting Western Sahara”. *Journal of Spanish Cultural Studies* vol. 20, n° 1-2, 2019, pp. 17-38.
- Sampedro Vizcaya, Benita, y Simon R. Doubleday. *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*. Berghahn Books, 2008.
- Sánchez, Gabriela. “Las historias reales que están detrás de Adú, la película más nominada de los Goya 2021”, *elDiario.es*, 5 de marzo de 2021. https://www.eldiario.es/desalambre/historias-reales-detras-adu-pelicula-nominaciones-goya_1_7279534.html
- Shohat, Ella y Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge, 1994.
- Tann Sa Yoon: Elige tu camino*. Dirigida por Martín F. Gamarra, 2013. www.youtube.com/watch?v=AB6hKEZ3fE8.
- Traoré, Mahmud y Bruno Le Dantec. *Partir para contar: un clandestino africano rumbo a Europa*. Pepitas de Calabaza, 2014.
- United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division. *International Migrant Stock 2020*. United Nations Database, 2020. www.un.org/development/desa/pd/content/international-migrant-stock
- Umar, Ousman. *Viaje al país de los blancos*. Penguin Random House, 2019.
- Van Dijk, Teun A. “El racismo y la prensa en España”. *Discurso periodístico y procesos migratorios*. Ed. Antonio Miguel Bañón Hernández. Tercera Prensa, 2007, pp. 27-80.

Varados. Dirigida por Helena Taberna, 2019.

Vega-Durán, Raquel. *Emigrant Dreams, Immigrant Borders: Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain*. Bucknell University Press, 2016.

Žižek, Slavoj. *The Metastases of Enjoyment: On Women and Casuality*. Verso, 2005.