LECTORA (d)
REVISTA DE DONES I TEXTUALITAT

TRADUCCIONES DE LA HOSPITALIDAD: LA HAUNTOLOGÍA NEGRA EN *CANDYMAN* (NIA DACOSTA, 2021)

NÚRIA MOLINES-GALARZA
AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO
Universitat Jaume I

Planteamos una lectura de la película *Candyman* (Nia DaCosta, 2021) en el contexto de las aportaciones de las mujeres afroamericanas a las traducciones de la hospitalidad derridiana. Para ahondar en el funcionamiento de esa traducción, vincularemos dicho concepto con el pensamiento hauntológico, en especial, con la actualización de los postulados derridianos de la hauntología negra. Con este marco y una metodología de análisis fílmico narratológico centrado en los procesos de significación formal, se explora la transformación que realiza DaCosta del concepto de hospitalidad. Tras el análisis, se concluye que la cineasta, con su reescritura narrativa, el tratamiento espacial y su visibilización autoral mediante la forma fílmica, genera un marco de exorcismo que reconceptualiza la hospitalidad y da voz a los espectros de las violencias sufridas por las comunidades afroamericanas estadounidenses.

PALABRAS CLAVE: traducción, hospitalidad, hauntología, cineastas afroamericanas, Nia DaCosta.

Traduccions de l'hospitalitat: l'hauntologia negra en *Candyman* (Nia DaCosta, 2021)

Plantegem una lectura de la pel·lícula *Candyman* (Nia DaCosta, 2021) en el marc de les aportacions de les dones afroamericanes a les traduccions de l'hospitalitat derridiana. Per aprofundir en el funcionament d'aquesta traducció, vincularem aquest concepte amb el pensament hauntològic, en especial, amb l'actualització dels postulats derridians de l'hauntologia negra. Amb aquest marc i una metodologia d'anàlisi fílmica centrada en els processos de significació formal, s'explora la transformació que proposa DaCosta del concepte d'hospitalitat. Després de l'anàlisi, es conclou que la cineasta, amb la seva reescriptura narrativa, el tractament espacial i la seva visibilització autoral mitjançant la forma fílmica, genera un marc d'exorcisme que reconceptualitza l'hospitalitat i dona veu als espectres de les violències patides per les comunitats afroamericanes estatunidenques.

PARAULES CLAU: traducció, hospitalitat, hauntologia, cineastes afroamericanes, Nia DaCosta.

Translating Hospitality: Black Hauntology in *Candyman* (Nia DaCosta, 2021)

This paper analyses *Candyman* (Nia DaCosta, 2021) within the context of African American women's contributions to the translations of Derridean hospitality. To understand how this translation works, hospitality and hauntology will be brought together, with a special interest in

Molines-Galarza, Núria y Aarón Rodríguez Serrano (2023), "Traducciones de la hospitalidad: la hauntología negra en *Candyman* (Nia DaCosta, 2021)", ***Lectora*, 29:** 53-71. Fecha de publicación: 31/10/2023. D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4. ISSN: 1136-5781. © Núria Molines Galarza & Aarón Rodríguez Serrano. Licencia de Reconocimiento NoComercial SinObraDerivada de Creative Commons (CC BY-NC-ND 3.0). Contacto: nmolines@uji.es, ORCID: 0000-0003-4988-8971; serranoa@uji.es, ORCID: 0000-0002-3858-1045.

one of its current reformulations: black hauntology. With this framework and a narratological filmic analysis focused on the processes of visual meaning as our methodology, DaCosta's transformation of the concept of hospitality is explored. Following the analysis, we conclude that the filmmaker, with her narrative rewriting, the spatial treatment, and her visibilisation as an author through filmic form, generates an exorcising framework which both reconceptualises hospitality and gives voice to the spectres of the violence suffered by African-American communities in the United States.

KEYWORDS: translation, hospitality, hauntology, black women filmmakers, Nia DaCosta.

Nuestro objetivo principal con este artículo es realizar una lectura de la película *Candyman* (Nia DaCosta, 2021) en el contexto de las aportaciones de las mujeres afroamericanas al replanteamiento de la hospitalidad derridiana. Para ello, nos parece necesario conectar los conceptos de hospitalidad y hauntología en relación con la escritura fílmica y, precisamente, con la dimensión concreta del cine fantástico. En efecto, la escritura de DaCosta se une a la de una nueva generación de directoras pertenecientes a las hauntologías negras —véase la producción reciente de Mati Diop, Misha Green, Mariama Diallo o Nikyatu Jusu— que, siguiendo y apropiándose de la tradición del llamado *Black Horror* (Means, 2011; Keetly, 2020 o Lowenstein, 2022), están modificando de manera sustancial nuestra concepción de los procesos de exclusión y rechazo de las alteridades contemporáneas. Así, nuestra hipótesis de partida pretenderá demostrar que en *Candyman* se evidencia cómo en las brechas de la hospitalidad se cuela el retorno hauntológico de los crímenes cometidos contra la población negra con una lógica que pone la raza por encima de la lógica sexo-genérica, ya que ese retorno se encarna en figuras tanto masculinas como femeninas.

Para conseguir demostrar dicha hipótesis nos valdremos de una metodología de análisis fílmico narratológico centrado en los procesos de significación formales (Gómez Tarín, 2011; Zunzunegui, 1989) que pueda aprovechar los postulados propios de la hauntología derridiana y la traducción que se hace desde la escritura de creadoras racializadas como Nia DaCosta de su concepto de hospitalidad, tomando también como referencia los avances de las hauntologías negras. Nos interesa hacer dialogar, en la medida de lo posible y en la tradición de autorías como Mark Fisher (2012) o Ana Carrasco Conde (2017), los procesos de significación específicamente cinematográficos en su dimensión semiótica con sus implicaciones sociales para desvelar las tensiones ideológicas contemporáneas.

Para ello, nuestro artículo se dividirá en dos grandes bloques: en primer lugar topografiaremos las relaciones entre hospitalidad y hauntología negra tomando la película de DaCosta como referencia y, posteriormente, una vez desbrozado el terreno teórico, sugeriremos un análisis textual concreto basado en tres puntos clave: la posibilidad de una secuela como acto de hospitalidad, la construcción espacial

Lectora, **29** (2023): 53-71. ISSN: 1136-5781 D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4

hauntológica de la película y, por último, la autoconciencia de la propia DaCosta como receptora y transmisora de los mecanismos de exclusión y barbarie cometidos contra la población afroamericana.

Traducciones de la hospitalidad: hacia una hauntología negra

En este apartado, emplearemos la noción derridiana de hospitalidad (Derrida, 2021, 2022; Derrida, Soussana and Nouss, 2001; Derrida y Dufourmantelle, 1997) como fundamento del pensamiento derridiano de la hauntología, desarrollado en *Spectres de Marx* (Derrida, 1993). El trayecto teórico que une el acontecimiento hospitalario derridiano con la hauntología nos permitirá sentar las bases del análisis que se presentará en el apartado de análisis textual. A su vez, nos permitirá ver cómo ciertas producciones culturales de las mujeres racializadas de Estados Unidos han operado una *traducción*[1] del concepto de hospitalidad que entronca con la hauntología negra (Saleh-Hanna, 2015).

Se planteará que, si bien esta conexión entre la hospitalidad y la hauntología ya estaba presente en la obra derridiana, la mirada feminista racializada ha permitido articularla como espacio teórico y creativo de denuncia y emancipación de las lógicas coloniales y capitalistas que atraviesan su subjetividad colectiva. Veremos que la hauntología negra es un espacio teórico que permite expandir la problemática que ya planteaba el propio Derrida en *Spectres* con respecto al cariz fantasmal del neocapitalismo y sus dinámicas, sobre todo, en lo tocante a las intersecciones entre género, raza y clase. Estos tres elementos atraviesan por completo la obra de Nia DaCosta, en la que se visibiliza que el asedio de los espectros [*hantise*] es parte constituyente de toda estructura hegemónica (Derrida, 1993: 69), como puedan ser los marcos heteropatriarcales, coloniales, neoliberales y neocapitalistas.

El concepto derridiano de "hospitalidad"

La noción derridiana de "hospitalidad" trasciende lo posible, lo legal, lo anticipable y lo controlable. Para poner en primer plano su potencial político no hay que olvidar que para el filósofo esta es una de las encarnaciones del acontecimiento. La hospitalidad-acontecimiento es algo que se anuncia como im-posible y, sin embargo, termina aconteciendo. La suya es un tipo de posibilidad que trasciende la lógica binaria de lo posible/imposible y se cuela en la brecha que abre el guion de la im-posibilidad (Derrida, 1999: 40; Derrida, Soussana and Nouss, 2001: 93). En

[1] Operamos aquí con un concepto de traducción que bebe de la corriente del *Outward Turn* (Bassnett y Jonhston, 2019), que plantea la apertura del concepto a otros campos, pero desde la defensa de un pensamiento traductológico como marco principal de pensamiento; en este caso siguiendo lo que se ha denominado la traductología deconstructiva, muy vinculada también a la reflexión acerca del género (Villanueva-Jordán y Molines-Galarza, 2022).

Lectora, **29** (2023): 53-71. ISSN: 1136-5781 D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4

Derrida, el acontecimiento, así como la hospitalidad, es aquello que implica sorpresa, exposición y lo que no puede preverse (Derrida, Soussana and Nouss, 2001: 81); nunca sigue un programa, un método, ni desarrolla una causalidad, permanece indecidible aunque se materialice (Derrida, 1994: 46-7; 2001: 303).

En el caso de la hospitalidad, que la llegada de algo —o alguien— parezca imposible no evita su llegada, el advenimiento del "arribante absoluto" (Derrida, Soussana and Nouss, 2001: 96): al que no esperamos, el que, quizá, no cae del cielo, pero que sí arrojan las fronteras, las costas, lugares que no vemos. También es aquel sujeto que ha sido expulsado de la centralidad y regresa exigiendo un lugar y la posibilidad de tener una voz; es aquello que acarrea una intraducibilidad, una resistencia a la asimilación, a la comprensión absoluta: "El otro no es lo posible" (Derrida, 1987: 59).[2] En ese sentido, pensar la hospitalidad es pensar, a su vez, cómo se desdibuja la noción de "límite" y sus potencialidades, cómo se pone en cuestión la idea de frontera y de umbral (Derrida y Dufourmantelle, 1997: 47), de centro y periferia, de las lógicas binarias y los mecanismos de asimilación y expulsión que se amalgaman a partir de esa distribución. En ese sentido, *Candyman* (2021) se sitúa en el centro de dichas tensiones al utilizar la narración popular o "leyenda urbana" como un vehículo privilegiado para la emergencia de estas y la simbolización de la violencia que se ejerce en nombre de los discursos hegemónicos contra los colectivos que se perciben como subalternos (Spivak, 2003) y a los que se pretende silenciar por la vía de la exclusión —territorial, ideológica— o de la asimilación cultural.

La hospitalidad absoluta, para Derrida, pasa por la acogida incondicional, una que va más allá de la ley, que habrá que transgredir y desbordar para dar cabida a lo inesperado del arribante absoluto, a ese otro que, a veces, ni siquiera tiene nombre (Derrida y Dufourmantelle, 1997: 29), y que aun así debo acoger. La ausencia de un nombre busca en ocasiones su reescritura —mediante el arte, como en la pieza *Say my name*, disparadero de la locura del protagonista de la película— o mediante el ritual, como la pronunciación del significante-Candyman frente al espejo. En el gesto de hospitalidad absoluta, por el contrario, se acepta lo intraducible, aquello para lo que no hay nombre que lleva consigo ese otro:

> Todo sucede como si la hospitalidad fuese lo imposible: como si la ley de la hospitalidad definiera esa imposibilidad misma, como si no pudiésemos hacer otra cosa que no sea transgredirla, como si *la* ley de la hospitalidad absoluta, *incondicional*, hiperbólica, como si el imperativo categórico de la hospitalidad ordenase transgredir todas las leyes, es decir, las condiciones, las normas, los derechos y los deberes que se imponen a los

[2] "L'autre n'est pas le possible".

Lectora, **29** (2023): 53-71. ISSN: 1136-5781 D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4

> y las huéspedes, a los anfitriones y las anfitrionas, a quienes acogen y a quienes reciben esa acogida. (Derrida y Dufourmantelle, 1997: 71)[3]

La postura hospitalaria derridiana nos obliga a hacer aquello que no podemos hacer —transgredir la ley—, acoger allí donde no tenemos espacio, dinamitar los tiempos y los espacios; nos obliga a aceptar lo intraducible del otro, aquello que *lo hace otro* y que es el motor mismo de un acontecimiento de acogida hospitalaria. El otro, el arribante absoluto no espera, *arrive* [llega, acontece], no aguarda a tener permiso, llega cual visitación (Derrida, Soussana and Nouss, 2001: 111). No puede haber horizonte de espera para ese otro, si lo hay, si lo espero, si sé que va a llegar, ya no hay sorpresa, ya no hay acontecimiento. Del mismo modo que tampoco hay invención en aquello que *puede* inventarse y ante ese otro que dejamos venir solo queda la invención de un espacio de acogida im-posible (Derrida, 1987: 59-60). Ese movimiento de invención no me permite tener un programa de actuación ya predeterminado, cosa que desactivaría el potencial de acontecimiento de la acogida. Para que un acto de hospitalidad sea un verdadero acto de hospitalidad, un acontecimiento, he de acoger aquello que no puedo acoger:

> Allá donde la llegada del otro me sobrepasa, donde parece más grande que mi casa: esta pone patas arriba mi casa, no puedo prever si el otro se comportará bien en mi casa, en mi ciudad, en mi Estado, en mi nación. El arribante solo producirá acontecimiento cuando yo no sea capaz de acogerlo o lo acoja, precisamente, ahí donde soy incapaz de hacerlo. La llegada del arribante es el otro absoluto que cae sobre mí. (Derrida, Soussana and Nouss, 2001: 97)

Obviamente, como se verá con más detalle en el análisis textual, la escritura de Nia DaCosta se ancla en las brechas de este proceso de hospitalidad. El arribante siempre excede los límites de la casa, problematiza lo establecido, el polo receptor, sus espacios, costumbres, lenguajes, tradiciones. En la película, vemos el fracaso estructural del encaje de las comunidades afroamericanas en Chicago: en primer lugar, a causa del confinamiento de dichas comunidades en espacios urbanos específicos para controlar sus flujos económicos y culturales —los proyectos urbanísticos de Cabrini-Green en Chicago (Bodnar, 2022) en la década de los noventa— y, posteriormente, por el intento de integración parcial en los sistemas artísticos y los procesos de gentrificación del barrio en nuestros días. A la comunidad afroamericana —y muy especialmente, como veremos, a las mujeres e integrantes del colectivo LGTBIQ+— se les acoge/integra solo a cambio de aceptar

[3] Todas las traducciones del texto son nuestras. Las referencias siempre serán del texto original correspondiente.

***Lectora*, 29** (2023): 53-71. ISSN: 1136-5781 D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4

acríticamente los códigos de la ciudadanía hegemónica: adoptar sus posiciones económicas, sus códigos estéticos y una serie de coordenadas blancas y patriarcales. Sin embargo, el problema del arribante absoluto que plantea Derrida es que se puede incluso acabar siendo rehén de ese otro que llega. No hay que olvidar que *hostis*, en latín, puede ser tanto el huésped como el enemigo (Derrida & Dufourmantelle, 1997: 12), cosa que la película plantea en su doble naturaleza simultánea. Sin embargo, venga lo que venga, el gesto de la deconstrucción ante el arribante absoluto es de afirmación, es un acto de fe entendida como pasión (Derrida, 2001: 308), es un aceptar sin saber, corriendo riesgos y enseñando las brechas.

Esta noción de hospitalidad derridiana que hemos desplegado, para poder unirla al pensamiento hauntológico —tanto del propio Derrida como de sus derivaciones más contemporáneas, en especial aquellas conectadas con los feminismos y el poscolonialismo—, pone en el centro la noción pivote que permite este anclaje conceptual: la del arribante absoluto, ese sujeto inesperado que acarrea una cierta intraducibilidad.

La hospitalidad ante los fantasmas: lecturas hauntológicas

Tras haber delimitado la noción de "hospitalidad" en Derrida, en este epígrafe abordaremos su viaje hacia el pensamiento hauntológico. Este movimiento nos permitirá actualizar los postulados derridianos con las traducciones contemporáneas que se han llevado a cabo desde el pensamiento poscolonial y, en especial, con la hauntología negra.

Derrida introduce el concepto de "hauntología" en *Spectres de Marx* (1993), una obra de la fase más tardía de su obra, en la que se agudiza una preocupación por cuestiones éticas y políticas que siempre han atravesado su pensamiento (Derrida, 2001: 364-5). Dicho concepto puede leerse como un desarrollo de nociones como las de huella o *différance* en el que la cuestión del tiempo cobra una importancia renovada (Fisher, 2012: 19; 2013: 44). En *Spectres*, así como en sus textos sobre la hospitalidad, "es posible identificar una manera de concebir la escritura histórica que puede entenderse como un acto de hospitalidad hacia los espectros del pasado" (Espinoza Meléndez, 2022: 39), una brecha de tiempo dislocado —*out of joint*— por la que se cuela lo reprimido y la otredad, donde se resquebraja el ideal de presencia plena y centro. En esta línea, la película de DaCosta parte del tríptico de coordenadas derridiano para hacer emerger aquello reprimido que la amnesia capitalista de la ciudad tiende a olvidar: los procesos de destrucción del cuerpo (las víctimas de la violencia racial que va generando el significante-Candyman); los procesos de negación de una voz (el voluntario olvido que se ha trenzado sobre el relato del asesino en serie, esto es, sobre los procesos de memoria que permitirían visibilizar la alteridad absoluta de la comunidad afroamericana), y los

procesos específicos de producción y trabajo (la comercialización del arte domesticado, aceptable, silencioso). La lógica del capital integra *ciertos* cuerpos negros (los económicamente rentables) dotándolos de una voz (que nada sabe de la violencia) y convirtiendo su producción en moneda de cambio en el sistema económico global mediante el patrón-arte.

Así, para repensar la historia y sus discursos hegemónicos, el pasado espectral de violencias que atraviesa tanto la Historia en mayúsculas como la que se escribe en minúsculas, la de los barrios o comunidades, como vemos en *Candyman*, hay que entender el mecanismo hauntológico que las articula. Toda comunidad crea fantasmas —de lo más general a lo más concreto— y toda creación artística engendra fantasmas precisamente por el dislocamiento temporal que encarna y por aquello que no puede integrar en su estructura, ya sea social, textual, económica o afectiva:

> Una identidad o una comunidad nunca escapan a la maquinaria de la exclusión, nunca dejan de engendrar fantasmas, ya que han de delimitarse frente a un pasado que no pueden asumir y un futuro que no pueden anticipar. A la inversa, siempre estarán amenazadas por lo que no pueden integrar en sí mismas; asediadas por lo que han negado, lo que han obviado y lo que no pueden prever. (Hägglund, 2008: 82)

Los espectros del pasado son también ese otro/arribante absoluto que, en nuestro propio hogar, nos exige un trabajo de recuperación, de reconceptualización discursiva y de reparación de las violencias a las que han sido sometidos, como veremos, por ejemplo, en el caso de la violencia colonial. En ese sentido, la película de DaCosta generará una modificación radical con respecto a las entregas anteriores de la saga —literarias y cinematográficas— al proponer que el otro/arribante no depende de una única figura (masculina y mitológica), sino una suerte de otro/colmena en la que lo que emerge no es simplemente una identidad reprimida, sino un sentimiento de clase acumulado durante décadas y traducido en una entidad plural, colectiva, una suerte de repositorio compartido de asesinatos y torturas. Es un lugar común que formaba parte del funcionamiento estructural de los relatos fantasmales: desde la carta seminal de Plinio el Joven, la aparición de entes no deseados que exigen venganza se ha ido retraduciendo desde posiciones eminentemente nobiliarias (reyes, príncipes o portadores de diferente nobleza que siguen vagando por sus aposentos) a posiciones cada vez más críticas y colectivas. Así, en la literatura y el cine del siglo XX es común que los fenómenos paranormales ocurran sobre fosas comunes de nativos americanos, mujeres acusadas de practicar la brujería y, por supuesto, esclavos. De un tiempo a esta parte se ha podido apreciar cómo gracias a la obra de teóricas como Dana Renée Horton (2022) comenzamos a hablar de un nuevo cambio de paradigma en la representación de la

***Lectora*, 29** (2023): 53-71. ISSN: 1136-5781 D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4

violencia colonial en el marco de los llamados *post-neo-slavery films*, en los que cada vez toman mayor importancia los mecanismos enunciativos típicamente posmodernos —la reescritura, el pastiche o la autoconciencia— y las reflexiones en torno a la interseccionalidad de género y raza.

La locura que asedia al protagonista se cristaliza precisamente en una colección de intervenciones artísticas que hacen emerger aquello que había quedado asimilado en ese repositorio de violencias pasadas y que resuenan —y esta es, quizá, la gran novedad fílmica— en la propia concepción que la directora propone en sus decisiones de escritura fílmica: la planificación, el uso de montaje o la gestión del tiempo del relato. Es decir, en la manera en la que acoge formal y hauntológicamente esa traducción de los traumas colectivos, fantasmas presentes-ausentes de la comunidad.

Todo vaivén entre ausencia y presencia, encarnación prototípica de lo fantasmal, asedia [*hante*] (Derrida, 1993: 72) y desdibuja los contornos de nuestra lengua, hogar y discursos. Lo mismo sucede con las producciones culturales, a las que los sistemas dan cabida o expulsan, reprimen o asimilan, o, por abrir una tercera vía, inventan un espacio para su otredad. "Por definición, una obra maestra siempre se mueve a la manera de un fantasma", recalca el filósofo (Derrida, 1993: 42-3). Una obra maestra, o, incluso se podría generalizar, una obra literaria, cinematográfica, artística, al habitar nuestra casa —nuestra lengua, nuestra cultura—, funciona tanto como arribante absoluto como al modo de un fantasma; es aquello que desorganiza, que mueve objetos, cambia las cosas de orden casi sin que nos demos cuenta —sintaxis, giros, colocaciones, discursos hegemónicos, cánones. Lo intraducible que acarrean esas obras es, a su vez, lo que sigue conservando el carácter de arribante en el otro, un resto que se escapa a la apropiación que pueda darse en la traducción (Foran, 2016: 244) o en la asimilación cultural de dichos discursos u obras.

La filiación entre hospitalidad, traducción y hauntología es clara: lo intraducible funciona a modo de fantasma/arribante absoluto. Asedia con su cuerpo nunca presente, es cuerpo de trazas y ausencias que desdibuja los contornos de la palabra, que llega y nunca deja de volver (*revenant*). Ese asedio también se materializa con un doble gesto que introduce la presencia/ausencia del fantasma o arribante absoluto: "Desde que existe el espectro, la hospitalidad y la exclusión van de la mano" (Derrida, 1993: 223). No hay que olvidar que huésped, *hostis*, *guest*, *ghost* comparten filiación etimológica, y origen en la raíz sánscrita *ghostis*, del que deriva el *hostis* latino (Baugh y Cable, 2002: 19).

Traducciones de lo hospitalario: hauntologías negras

Hemos visto hasta aquí cómo se vincula el pensamiento de la hospitalidad derridiano con sus planteamientos hauntológicos. En este apartado, trazaremos un

Lectora, **29** (2023): 53-71. ISSN: 1136-5781 D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4

breve mapa de las traducciones conceptuales que se han llevado a cabo de los planteamientos derridianos desde la hauntología negra. Tendremos en cuenta perspectivas centradas solo en cuestiones raciales así como aquellas que trabajan a partir de la intersección con el género y se sitúan en la hauntología feminista negra, muy en la línea de la corriente interseccional que ha caracterizado parte de la cuarta ola del feminismo (Garrido Ortolà, 2022). Cabe resaltar que prácticamente todas las apuestas teóricas de esta vía de pensamiento parten de una visión feminista que tiene en cuenta la doble opresión que sufren las mujeres negras, la de raza y la de género, lo que Crenshaw (1991) definió como "interseccionalidad". No obstante, muchas de esas aportaciones teóricas son también válidas para pensar la opresión de las personas racializadas con independencia de su género.

Este marco epistemológico que empieza a abrirse es todavía muy reciente y prácticamente todas las aportaciones teóricas relevantes han surgido en los últimos años. De ahí que las aportaciones existentes aún no sean abundantes y estén atomizadas. Todas ellas, sin embargo, de alguna manera u otra están atravesadas por la siguiente idea: el marco epistemológico de la hauntología (feminista) negra sirve para desarrollar un "marco de exorcismo que, para empezar, pone nombre a la naturaleza estructuralmente abusiva de las relaciones raciales-coloniales y la praxis colonizadora del castigo que da forma a su poder" (Saleh-Hanna, 2015: s/n). Saleh-Hanna, autora que dio nombre a esta corriente de pensamiento, define esta metodología como un "análisis anticolonial del tiempo que capta la naturaleza expansiva y repetitiva de la violencia estructural, un proceso mediante el que se empieza a localizar un lenguaje para hablar de la violencia real del colonialismo racial, no solo la simbólica o la teórica" (Saleh-Hanna, 2015: s/n).

Esa función de exorcismo y de encontrar una voz para esas no-voces de sujetos que la perdieron es clave para poner de relieve las violencias que siempre encarna lo espectral, ya que "los fantasmas son signos de atrocidades que marcan espacios de violencias no dichas, un pasado traumático cuyas trazas permanecen para dar testimonio del hecho de la ausencia de testimonio; son signo del bloqueo de una historia, un dolor que no se ha reparado mediante un relato conmemorativo" (Luckhurst, 1996: 38).

Esa ausencia nunca es plena y está siempre empañada por los fantasmas que balbucean, en su lenguaje a veces indescifrable, intraducible, su testimonio, su dolor. Como apunta Powell (2014; 2016), uno de los principales exponentes teóricos de la "hauntología de la negritud", este marco epistemológico empieza por rechazar la "negritud" como un fenómeno estable, como una identidad esencialista que pueda usarse como moneda de cambio en lógicas binarias: es un espacio también habitado por espectros que permite revelar los falsos binarismos que articulan el "ser" (Powell, 2016: 258-9; 2014: 32-42). Algo similar, en otras latitudes, es lo que plantea el trabajo de Albarrán, pero con la "hauntología de la latinidad" (2018)

Lectora, **29** (2023): 53-71. ISSN: 1136-5781 D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4

Otro aspecto que abarca la hauntología (feminista) negra es su utilidad metodológica para analizar la manera en la que el trauma, la ira y lo reprimido dan paso a la acción política de las mujeres negras como herramienta de afirmación identitaria. También como vía para expresar "relatos intergeneracionales del trauma, el silencio, la resistencia, etc. y un deseo de criticar al Estado y la violencia estatal como manera de sanarse y alcanzar la justicia" (Jordan-Zachery, 2017: 63). A su vez, como bien se demuestra en *Postcolonial Hauntologies: African Women's Discourses of the Female Body* (Coly, 2019), es una metodología que sirve para detectar los silencios que envuelven el cuerpo de las mujeres africanas y su sexualidad en las obras de creación. Dichas posiciones, sin duda, son absolutamente compatibles con los ya citados *Post-Neo-Slavery Studies*, que reflexionan sobre el tratamiento de la sexualidad en las representaciones contemporáneas de la violencia esclavista. Por poner algunos ejemplos concretos, en *Antebellum* (Bush y Renz, 2020) se retrata de manera explícita la violación constante de una mujer atrapada en una recreación histórica de las barbaries sudistas. En *La invitación* (*The Invitation*, de Jessica M. Thompson, 2022), una mujer afroamericana retorna a Europa para ser secuestrada en una vieja mansión nobiliaria poblada de vampiros. Ambas películas concluyen con una transformación de las protagonistas, que deben hacer uso de la violencia explícita para salvar su vida.

Esa mirada positiva hacia la hauntología (feminista) negra como herramienta reparadora pasa, como apunta Lovelace (2021: 131-2), por una labor de remembranza —como espacio donde se almacena el recuerdo, siguiendo a Toni Morrison en *Beloved* (1988)— y de re-membranza —de volver a unir lo que se ha separado mediante el trabajo de la memoria. Esa labor puede llevarse a cabo desde multitud de ámbitos teóricos: con Lovelace, la Geografía; con Saleh-Hannah, el Derecho; con Powell, los Estudios Culturales; con Jordan-Zachery, la Autoetnografía o los Estudios Negros; con Coly, los Estudios Literarios y de Performance. Sin embargo, aunque no se haga de manera explícita, es una metodología que también se está desarrollando en las producciones literarias, cinematográficas y artísticas de las comunidades negras de los Estados Unidos. En el siguiente apartado exploraremos la manera en la que dichas propuestas se concretan dentro de una revisión del género cinematográfico a partir de los mecanismos concretos de la puesta en escena de Nia DaCosta en *Candyman*.

Análisis textual

La secuela como acto de hospitalidad

Candyman (2021) se propone como una suerte de continuación de la película original de Bernard Rose, rodada en 1992. Las relaciones intertextuales entre ambas ya han sido sobradamente exploradas en una sustanciosa investigación previa de

Lectora, **29** (2023): 53-71. ISSN: 1136-5781 D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4

Alejandro López (2022), sobre la que nos gustaría añadir algunos comentarios en el contexto de este dossier monográfico. En efecto, la propuesta de DaCosta no se presenta como un *remake* en sentido estricto, sino como un desplazamiento o actualización de significantes que, en un movimiento puramente hauntológico, traen aquí lo que quedaba reprimido o elidido tanto en el relato original de Clive Baker como en las adaptaciones de Bernard Rose, Bill Condon o Turi Meyer. Por primera vez, la responsable de la escritura no es un hombre blanco anglosajón, sino una mujer afroamericana capaz de reformular las coordenadas básicas del mecanismo hauntológico mediante una traducción del concepto de hospitalidad. La reescritura de la leyenda urbana no es una pura maniobra económica o un síntoma posmoderno de la acumulación de citas: antes bien, DaCosta se plantea qué ha cambiado en el mundo y qué mecanismos de denuncia social siguen siendo necesarios precisamente cuando el núcleo textual de aquella cinta —la exclusión de la ciudadanía afroamericana, la gentrificación o la apropiación cultural y de género por parte de intereses vinculados al capitalismo neoliberal—, lejos de haberse disipado, ha enrarecido sus estrategias y sus discursos. En efecto, se vincula con algunos de los mayores pilares del fantástico contemporáneo (Rodríguez Serrano, 2019): la reflexión sobre las relaciones entre territorio y precariado, el terror a la alteridad como consecuencia del mantenimiento de ciertos privilegios y el desprecio explícito a la emergencia de las voces subalternas.

De ahí que su primera función sea, en esencia, entrecruzar en su diseño narrativo elementos propios de la hauntología con la necesidad de abrir nuevos caminos para la hospitalidad. De hecho, la escritura derridiana subrayaba en primer lugar la continua imposibilidad de generar exorcismos de larga duración, convencer a los participantes de los rituales simbólicos de que el duelo estaba cerrado (Derrida, 1974; 1993), de que los viejos cadáveres estaban convenientemente enterrados. Dos son, de entrada, los terrenos sobre los que DaCosta levantará su historia: la dimensión espacial de la cinta y la conciencia de su escritura como autora que piensa la hospitalidad. En ambos casos, como veremos, los vectores de gestión narratológica del relato (disposición de las acciones, las peripecias o la evolución de los personajes) son inseparables de su escritura formal, esto es, del trabajo sobre la puesta en cuadro, la puesta en forma y la puesta en serie.

DaCosta decide volver sobre el mito fundacional de *Candyman* porque, en plena lógica derridiana, los procesos de hospitalidad no habían quedado convenientemente cerrados o exorcizados. Dicho con mayor claridad, este *re-make* debe leerse literalmente: rehace un cierto trabajo (el de duelo) valiéndose del potencial del fantástico. Este, según la tradición de los estudios culturales (Wood, 2003), hace emerger mediante mecanismos fácilmente asumibles por la cultura de masas aquellos contenidos sociales e ideológicos que resultan problemáticos en su

***Lectora*, 29** (2023): 53-71. ISSN: 1136-5781 D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4

formulación explícita. Así, se utiliza el terror como una herramienta de cortocircuito ideológico.

Apuntes sobre el espacio

Todo texto de Derrida puede leerse como una indagación sobre la cuestión del espacio o sobre cómo *hacen* espacio las cosas: la deconstrucción busca otro tipo de espacialidad/espaciamento que sirva para cuestionar planteamientos hegemónicos (Wigley, 1997: 184). En ese sentido, los espacios (de acogida), por su filiación con la noción de hospitalidad, son claves para el análisis de este motivo en la escritura de DaCosta. Es cierto que la hospitalidad tiene un tiempo (el del arribante absoluto, que se manifiesta en el presente, pero abre un futuro inesperado e incontrolable), pero también un espacio como campo de maniobras, conjunto de líneas de fuga y agenciamientos que posteriormente rematarán Deleuze y Guattari con sus célebres movimientos de apropiación (2000). El espacio también puede ser el lugar donde emergen las traducciones discursivas que hacen las comunidades ante los territorios de sacrificio (Duarte Hidalgo et al., 2022).

Aquí el espacio seleccionado es el conjunto urbanístico de Cabrini-Green, significante mayor de las políticas de gentrificación del neoliberalismo orquestadas desde el comienzo del milenio. El paréntesis que va desde los picos de vandalismo e inseguridad social de los años noventa hasta el comienzo de los mecanismos de higienismo social, expropiación y venta a empresas privadas para generar viviendas de lujo es el que recorre el tiempo transcurrido entre la primera película de la saga y la entrega de DaCosta. Así se señala en la oscilación narrativa de *flashbacks* y se concreta en una decisión formal: en 1992, Rose comenzaba su película con un suntuoso plano cenital del barrio sobre el que se insertaban los títulos de crédito, mientras que DaCosta comienza el relato en un aplastado plano contrapicado con los edificios dominados por la niebla. La escritura debe ser leída en su literalidad: se trata de mirar *desde abajo*, es decir, desde la posición de los sujetos subalternos. De este modo, se escapa a las tentaciones narrativas del llamado "ojo de Dios", es decir, del encuadre generalmente destinado a la mirada del meganarrador —voz enunciativa tradicionalmente blanca, masculina y hegemónica—, para cambiar toda la disposición visual y discursiva del relato.

DaCosta parte de entrada de una clara oscilación dialéctica: de un lado, los pisos de la ciudadanía exitosa, rodados casi siempre con grandes angulares que permiten ampliar la disposición del espacio, acristalados para permitir una visión panóptica de la ciudad en la que se subraya la sensación de control, y atrezzados mediante una dirección de arte que subraya el poder económico y social de sus habitantes. El comienzo de la cinta, la cena en la que se presenta al artista Anthony McCoy (Yahya Abdul-Mateen II) y a su compañera, la marchante Brianna Cartwright (Teyonah Parris), funciona principalmente mediante planos medios

Lectora, **29** (2023): 53-71. ISSN: 1136-5781 D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4

situados en el salón y en los que el espacio está absolutamente exento de todo conflicto. Sin embargo, la introducción de la leyenda urbana de Candyman tendrá dos características narrativas que permitirán que aparezcan algunas brechas sobre la lógica aparentemente clausurada de la enunciación. En primer lugar, la aparición del significante-Candyman acontece gracias a la narración de Troy (Nathan Stewart-Jarrett), un personaje afroamericano y homosexual. Hay algo que viene desde más allá de los códigos hegemónicos y que únicamente puede ser pronunciado/recordado por un personaje que sufre de una doble subalternidad. En segundo lugar, la escritura fílmica de DaCosta tomará una estrategia propia del distanciamiento al "ilustrar" la historia de Candyman gracias a una suerte de teatro de marionetas que la película acogerá a lo largo de su desarrollo.

Debemos detenernos en este detalle. Pese a la aparente linealidad de la película, lo cierto es que DaCosta se hace presente en varios momentos rompiendo la transparencia enunciativa con un mecanismo que remite especialmente al teatro de Brecht, a sus traducciones en el contexto norteamericano gracias a la compañía *Bread and Puppet Theater* y, en general, a las teorías marxistas sobre la participación activa del espectador. El uso del títere es casi siempre contrahegemónico por su negación explícita de la aparente transparencia del relato clásico —la mímesis, la clausura y la verosimilitud como garantías del correcto funcionamiento del mundo— y por la supuesta negación de una mirada infantil con la que se pretende aplanar las rugosidades textuales. DaCosta generará dos tipos de *flashbacks* en su película: aquellos que pueden ser mostrados mediante un lenguaje cinematográfico convencional —los acontecimientos en Cabrini-Green en 1977, el suicidio del padre de Brianna—, mientras que la totalidad de la alteridad/colmena forma parte de otra dimensión narrativa que exige otra escritura o, mejor dicho, una escritura *otra*. Las marionetas —significante vinculado a otro grupo subalterno, la infancia (Vergara et. al, 2015)— son accionadas por manos anónimas, fingen los acontecimientos más extremos del relato, apuntan a un miedo compartido que escapa de los traumas individuales y que va cimentando, poco a poco, la sensación de formar parte de una comunidad marginal sin existencia política real. Del mismo modo, cuando la película concluye no es en absoluto sorprendente que los títulos de crédito (los cuerpos físicos, reales, responsables de la enunciación) se dispongan mediante una suerte de pantalla partida junto a esas marionetas que recuerdan las atrocidades sufridas: se crea así una cadena simbólica de identificación con la alteridad/colmena a partir de la negación de la transparencia cinematográfica.

A partir de este movimiento visual oscilante entre lo violento reprimido y su repetición desplazada en el presente, DaCosta optará por un mecanismo brillante para retratar los espacios deprimidos del Cabrini-Green contemporáneo, las ruinas, aquellos restos de la explotación económica que el capital todavía no ha conseguido fagocitar. Tomando el cuerpo de Anthony como elemento compositivo

Lectora, **29** (2023): 53-71. ISSN: 1136-5781 D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4

principal, casi todos los exteriores están rodados también mediante gran angular, valiéndose del *travelling* de seguimiento horizontal cuando es necesario y marcando el espacio compositivo del encuadre a partir de la *acumulación* visual de casas y calles. Así, frente al espacio del poder (acristalado, visualmente amplio), el uso del mismo grupo óptico genera un contraste doloroso con el hacinamiento, la suma interminable de viviendas empobrecidas y multiplicadas, comidas por la hiedra, la suciedad y las huellas del precariado. Algo similar ocurre en los interiores del barrio: el uso del encuadre permite ver cómo se multiplican las lavadoras avejentadas, las paredes llenas de todo tipo de grafitis —en uno de los planos finales, DaCosta hará coincidir a la vez la pistola asesina del policía anónimo que dispara con un símbolo del dólar pintado en la pared—, los desconchados. Los interiores del capital son limpios: paredes lisas y blancas, espejos y cristal impoluto —no acogen nada *otro*. Al contrario, y siguiendo las sugerencias de teóricas como Dora Apel (2015) que encuentran en la estetización de la ruina una de las grandes bazas estéticas del cine político contemporáneo, lo que aquí se ofrece es una escritura en la que el espacio deviene pura reflexión sobre los mecanismos de exclusión. La ruina sí que es hospitalaria con el tiempo, el trauma y las violencias literales y simbólicas sufridas en esos espacios ausentes/presentes, es decir, fantasmales.

Apuntes sobre la escritura fílmica

Esta ruptura de la transparencia enunciativa como disparadora de la memoria reprimida es simplemente uno de los síntomas visuales en los que DaCosta muestra su autoconsciencia como creadora en relación con los problemas de la hospitalidad. Un segundo ejercicio, también interesante, es señalar cómo su disposición visual responde a una suerte de identificación con la propia labor que encarna Anthony, el artista poseído que *hospeda* el espíritu de Candyman. No hay que olvidar que, como apuntaba Derrida, todo acontecimiento (de hospitalidad) requiere una firma (1998: 263).

Durante toda la película, DaCosta es absolutamente consciente de su mirada, pero también de la distancia que debe separarla de los tics en los que Anthony todavía encarna conductas patriarcales y propias de la violencia heredada por su posición de género. Podemos señalar, al menos, tres estrategias al respecto. La primera se observa en el montaje, cuando la cámara se vale de diferentes fundidos encadenados entre el pincel del protagonista y el movimiento visual de la cámara que se encabalga con el siguiente plano. Así, la cámara/pincel se desliza fílmicamente en un desplazamiento que remite directamente a la tradición de la *Cámera Stylo* de Astruc —nacimiento no siempre reconocido (Zunzunegui, 1994) de la política de los autores—, y que la señala como responsable del mecanismo enunciativo. Puede que la película se enclave en las líneas de producción y distribución del *mainstream*, pero DaCosta se señala como autora implícita y, por lo tanto, al

Lectora, **29** (2023): 53-71. ISSN: 1136-5781 D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4

igual que Anthony, acepta el reto de mantener viva la reflexión sobre los cadáveres sobre los que se cimienta Cabrini-Green. Sin embargo, al contrario que él, puede elegir no sumergirse en la fascinación por el horror, como se ejemplifica en el plano final en el que la crítica de arte es eviscerada en su apartamento. La mirada que se aleja mediante un *travelling* de conjunto hacia la noche de Chicago y que no permite recrearse en los detalles más siniestros es la misma que sitúa el asesinato múltiple de las adolescentes en un fuera de campo que se focaliza sobre una adolescente afroamericana víctima de acoso. Su planteamiento de la violencia como respuesta no es exhibicionista, sino que apuesta por la sugerencia antes que por la mostración.

En segundo lugar, focaliza una gran parte de los planos subjetivos de la película en el personaje de Anthony, si bien casi siempre lo hace en sus procesos artísticos o en las fases de investigación sobre la catástrofe. La fusión cámara-personaje únicamente se justifica en el desvelamiento de la alteridad/colmena en pura lógica derridiana: mediante la creación y la conjuración del pasado. La hospitalidad no puede tener lugar sin esa *mirada* que, aquí, sirve específicamente para que el espectador acceda al saber al mismo tiempo que el personaje y que el propio meganarrador: con las huellas de la captación de lo más real (cine/fotografía sobre los espacios de la barbarie) o con su desplazamiento artístico (pintura/marionetas en el caso de los mecanismos de memoria colectiva).

En tercer y último lugar, la película propone un interesante desplazamiento de focalización que toma el género como clave. Si bien esta focalización sobre Anthony resulta coherente mientras se desvela el pasado sangriento de Cabrini-Green, su potencial abrasivo destruye al personaje masculino y la enunciación pasa progresivamente a centrarse sobre Brianna, su pareja. Ella es la heredera del Candyman/colmena, la que puede conjurarlo para acabar con los policías en el tramo final, la que recibe de alguna manera el legado con forma de narración que había permanecido oculto. La hospitalidad está en sus manos y depende de su capacidad para mantener viva la existencia de las voces subalternas para que esos cuerpos relatados, desplazados, convertidos en marionetas, se en-carnen en un presente que garantice dos elementos. El primero, la pervivencia de la saga (nuevas películas o relatos alrededor de Candyman y de la violencia ejercida contra la comunidad afroamericana) que pasan siempre por una traducción transformadora del original que lo mantiene vivo mediante lecturas ulteriores (Derrida, 1987: 203-36). El segundo, una nueva manera de entender la distribución artística. Tanto Brianne como DaCosta terminan en el mismo lugar: consiguen infectar con contenidos contrahegemónicos que beben de lo hauntológico la reproducción de relatos populares en los que no hay cabida para la hospitalidad.

Lectora, **29** (2023): 53-71. ISSN: 1136-5781 D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4

Conclusiones

En este trabajo hemos podido demostrar nuestra hipótesis de partida, a saber, que en *Candyman* (2021), de Nia DaCosta, se evidencia cómo en las rendijas de la hospitalidad (fracasada) se cuela el retorno hauntológico de los crímenes cometidos contra la población negra de manera no binaria, como una unión que pone la raza por encima de la lógica sexo-genérica y se plantea una reconceptualización de la noción de hospitalidad. Para ello, hemos partido de un trazado conceptual iniciado con la hospitalidad derridiana que nos ha llevado, mediante la noción clave de "arribante absoluto", a poner de relieve su filiación con el pensamiento hauntológico. Con ese marco como referencia, tras sintetizar las propuestas más recientes de una primera "traducción" de los conceptos derridianos de la mano de las hauntologías negras, hemos analizado el caso de Nia DaCosta con una metodología de análisis fílmico narratológico centrado en los procesos de significación formales.

El análisis de la obra de DaCosta se ha centrado en tres ejes fundamentales que demuestran su reconceptualización de la idea de hospitalidad: la reescritura/saga como espacio de hospitalidad, la construcción espacial de la obra como entidad de acogida/exclusión y marco fundamental de lo hauntológico y, por último, sus propias marcas estilísticas dentro de su escritura fílmica. En el primer apartado, extraemos que la modificación radical que plantea la cineasta con las versiones anteriores de la obra (literarias y cinematográficas) explicita que el otro/arribante no depende de una única figura (masculina y mitológica), sino una suerte de otro/colmena. A su vez, esta distancia con versiones anteriores también se concreta en sus decisiones de escritura fílmica: la planificación, el uso de montaje o la gestión del tiempo del relato, su manera de acoger formal y hauntológicamente la traducción de los traumas colectivos que muestra la película. En el segundo apartado, se extrae que la importancia que tiene la espacialidad en el filme, así como los diferentes mecanismos autorales para construirlo, refuerzan la idea de su aspiración a reformular la manera de acoger formalmente los espacios de hospitalidad/exclusión con su puesta en cuadro, puesta en forma y puesta en serie. Por último, con respecto a su escritura fílmica y a sus mecanismos de visibilización autoral, DaCosta se toma la idea del *remake* como un acto de rehacer un cierto trabajo de duelo que se vale del potencial del fantástico para, a diferencia que sus predecesores, crear un marco de exorcismo que nombre y encarne los traumas colectivos de las comunidades afroamericanas. La cineasta asume y trabaja con un nuevo concepto de hospitalidad que entronca con los postulados de las hauntologías negras y que, con los mecanismos descritos, la obliga a firmar como autora, a hacerse cargo de su gesto hospitalario y a dar voz a los fantasmas de un pasado violento, traumático y colonial que sigue atravesando las comunidades estadounidenses.

***Lectora*, 29** (2023): 53-71. ISSN: 1136-5781 D.O.I.: 10.1344/Lectora2023.29.4

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albarrán, Lario José (2018), *Developing a Hauntology of Latinidad*, Tesis doctoral, Austin, The University of Texas at Austin, 05/2018. <hdl.handle.net/2152/72460>

Apel, Dora (2015), *Beautiful Terrible Ruins. Detroit and the Anxiety of Decline*, Nueva Jersey, Rutgers UP.

Baugh, Albert C. y Thomas Cable (2002), *A History of the English Language*, Londres, Routledge/Kegan Paul.

Bassnett, Susan y David Johnston (eds.) (2019), "The Outward Turn", monográfico de *The Translator*, 25 (3).

Bodnar, Judit (2022), "The Gentrification of Chicago's Cabrini Green and the Temporalities of Urban Change", *Unsettled Urban Space: Routines, Temporalities and Contestations*, Tihomir Viderman, Sabine Knierbein, Elina Kränzle, Sybille Frank, Nikolai Roskamm y Ed Wall (eds.), Nueva York y Londres, Routledge: 153-65.

Bush, Gerard y Christopher Renz (dirs.) (2020), *Antebellum*, Lionsgate/QC, Entertainment [película].

Carrasco Conde, Ana (2017), *Presencias irreales. Simulacros, espectros y construcción de realidades*, Madrid, Plaza y Valdés.

Coly, Ayo A. (2019), *Postcolonial Hauntologies: African Women's Discourses of the Female Body*, Nebraska, University of Nebraska Press.

DaCosta, Nia (dir.) (2021), *Candyman*, Universal, Metro-Goldwyn-Mayer, BRON Creative y Monkeypaw Productions [película].

Deleuze, Gilles y Felix Guattari (2000), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, José Vázquez Pérez (trad.), Valencia, Pre-Textos.

Derrida, Jacques (1974), *Glas*, París, Galilée.

—(1987), *Psyché: inventions de l'autre*, París, Galilée.

—(1993), *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, París, Galilée.

—(1994), *Politiques de l'amitié*, París, Galilée.

—(1998), "Fidelité à plus d'un. Idiomes, Nationalités, Déconstructions - Rencontre de Rabat Avec Jacques Derrida", *Cahiers Intersignes*, 13: 221-65.

—(1999), "Qu'est-c'est une traduction 'relevante'?", *Quinzièmes assises de la traduction littéraire*, Arlés, Actes Sud: 21-48.

—(2001), *Papier machine*, París, Galilée.

—(2021), *Hospitalité, vol. I. Séminaire (1995-1996)*, París, Seuil.

—(2022), *Hospitalité, vol. II. Séminaire (1965-1997)*, París, Seuil.

Derrida, Jacques y Anne Dufourmantelle (1997), *De l'hospitalité*, París, Calman-Lévy.

Derrida, Jacques, Gad Soussana y Alexis Nouss (2001), *Dire l'événement, est-ce possible?*, París, L'Harmattan.

Duarte Hidalgo, Cory, Viviana Rodríguez Venegas, Yanina Bugueño Carvajal y Paula Calderón Navarro (2022), "Hilvanando narrativas: procesos de resistencias y organización de mujeres en un territorio en sacrificio", *Asparkía. Investigació feminista*, 40: 133-49.

Espinoza Meléndez, Pedro (2022), "Textos, deconstrucción, espectros, hospitalidad. Apuntes sobre Jacques Derrida y la escritura de la historia", *Historia y grafía*, 59: 15-57.

Fisher, Mark (2012). "What is Hauntology?", *Film Quarterly*, 66 (1): 16-24.

—(2013), *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Fernando Bruno (trad.), Buenos Aires, Caja Negra.

Foran, Lisa. (2016). *Derrida, the Subject and the Other*, Cham, Palgrave Macmillan.

Garrido Ortolà, Anabel (2022), "Reivindicaciones feministas de la cuarta ola: la transnacionalización de la protesta", *Asparkía. Investigació feminista*, 40: 191-216.

Gómez Tarín, Francisco Javier (2011), *Elementos de narrativa audiovisual: expresión y narración*, Santander, Shangrila.

Hägglund, Martin (2008), *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Redwood City, Stanford UP.

Horton, Dana Renée (2022), *Gender, Genre, and Race in Post-Neo-Slave Narratives*, Maryland, Lexington Books.

Jordan-Zachery, Julia S. (2017), "Beyond the Side Eye: Black Women's Ancestral Anger as a Liberatory Practice", *Journal of Black Sexuality and Relationships*, 4: 61-81.

Keetly, Dawn (2020), *Jordan Peele's Get Out*, Ohio, The Ohio State UP.

Crenshaw, Kimberle (1990). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color, *Stanford Law Review*, 43, 1241-99.

López Lizana, Alejandro (2022), "Estrategias visuales y metaficcionales para la reivindicación del legado en *Candyman* (Nia DaCosta, 2021)", *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34: 227-39.

Lovelace, Vanessa Lynn (2021), "The Rememory and Re-membering of Nat Turner: Black Feminist Hauntology in the Geography of Southampton County", *Southeastern Geographer*, 61 (2): 130-45.

Luckhurst, Robert (1996), "'Impossible mourning' in Toni Morrison's *Beloved* and Michele Roberts's *Daughters of the House*", *Critique*, 37 (4): 243-60.

Lowenstein, Adam (2022), *Horror Film and Otherness*, Nueva York, Columbia UP.

Means, Robin R. (2011), *Horror Noire. Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*, Londres y Nueva York, Routledge.

Marshall, Kingsley (2022), "Who Makes the Hood?: The City, Community And Contemporary Folk Horror in Nia Dacosta's *Candyman*", *Future Folk: Evolution of Folk Horror in the 21st Century*, Simon Bacon (ed.), Maryland, Lexington Books: 1-19.

Powell, Kashif Jerome (2014), *Specters and Spooks: Developing A Hauntology of the Black Body*, Tesis doctoral, Chapel Hill, The University of North Carolina at Chapel Hill, 08/2014. <doi.org/10.17615/3ayx-fw87>

—(2016), "Making #BlackLivesMatter: Michael Brown, Eric Garner, and the Specters of Black Life - Toward a Hauntology of Blackness", *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 16: 253-60.

Rodríguez Serrano, Aarón (2019), "Spaces of Contemporary Horror: Poverty and Social Exclusion as 21st Century Spectres", *Home Cultures*, 16 (3): 191-211.

Saleh-Hanna, Viviane (2015), "Black Feminist Hauntology", *Champ Pénal/Penal Field*, 12.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2003), "¿Puede hablar la subalterna?", M. Rosario Martín Ruano (trad.), *Asparkía. Investigació feminista*, 39: 297-364.

Vergara, Ana, et al. (2015), "Los niños como sujetos sociales: el aporte de los Nuevos Estudios Sociales de la infancia y el Análisis Crítico del Discurso", *Psicoperspectivas. Individuo y Sociedad*, 14 (1): 55-65.

Villanueva Jordán, Iván y Núria Molines-Galarza (2022), "Deconstruir, traducir, deformar, crear, repensar los discursos acerca del género", *Asparkía. Investigació feminista*, 41: 15-27.

Wigley, Mark (1997), *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge, MA, MIT Press.

Wood, Robin (2003), *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, Nueva York, Columbia UP.

Zunzunegui, Santos (1989), *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra.

—(1994), *Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra.