

El óxido y el fénix. Semiótica del rostro transhumano en *El autómat* de Alejandro Pérez / The rust and the phoenix. Semiotics of the transhuman face in Alejandro Pérez's *El autómat*^{*, **}

Bruno Surace

RESUMEN

El cortometraje de Alejandro Pérez *El autómat* (2016) presenta una serie de instancias relevantes con respecto al tema del rostro transhumano, que se convierte en una alegoría de la relación con la alteridad en sus varias facetas y abre una reflexión significativa sobre la relación que la humanidad mantiene consigo misma en el pasado, presente y futuro. Gracias a las herramientas de la semiótica es posible extrapolar los valores presentes en la película en el marco de una estética peculiar de la chatarra, la escoria, los restos.

Palabras clave: *El autómat*, rostro transhumano, semiótica de la chatarra, alteridad, semiótica del rostro.

ABSTRACT

Alejandro Pérez's short film *El autómat* (2016) presents a series of relevant instances with respect to the theme of the transhuman face. This becomes an allegory of the relationship with otherness in its numerous facets, and triggers a significant reflection on humanity's relationship with itself in the past, in the present, and in the future. With the tools of semiotics it is possible to extrapolate the values from the film, in the framework of a peculiar aesthetic of wreckage, waste and debris.

Keywords: *El automata*, transhuman face, semiotics of wreckage, otherness, semiotics of the face.

Bruno Surace es doctor por la Universidad de Turín, posdoctor en el proyecto de ERC FACETS, profesor adjunto de Semiótica y Cine y Comunicación Audiovisual en la Universidad de Turín y profesor en el Colegio Interuniversitario Renato Einaudi. Es autor de la monografía *Il destino impresso* (2019). Ha publicado artículos en varias revistas, así como capítulos de libros. Correo electrónico: <b.surace@unito.it>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 30/9/2020

FECHA DE ACEPTACIÓN: 12/12/2021

1. El óxido y el fénix

Es una pareidolia¹ aquella que abre, en un encuadre desenfocado que gradualmente se hace visible, el cortometraje del cubano Alejandro Pérez (2016) llamado *El autómata*, producido por la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños (Cuba). Sonidos acusmáticos de un repiqueteo indistinto, mezclados con soplidos de origen incierto, acompañan el detalle de lo que se muestra como un perno oxidado, rodeado de irreconocibles chatarras metálicas oxidadas por el tiempo. Sin embargo, nosotros, casi *naturalmente*, vemos un ojo vidrioso, rodeado por un grabado de metal, que mira fuera del campo. El programa narrativo de la película se encuentra todo ahí, y el título, en letras minúsculas y destacadas sobre fondo negro, nos lo confirma. Este primer encuadre y su *acusma* —es decir, el sonido cuya fuente no es visible— son la sinécdoque de un cibernético atemporal, cuya alma tranhumana es subsumida por aquel ojo metálico.

Es después del título que la inferencia se confirma realizada. Ya no malinterpretable, desambiguada, la pareidolia se revela verídica, los sonidos se vuelven más inteligibles (ahí está para sancionar el comienzo de la película un pesado martillazo), y una serie de cuatro encuadres nos devuelve otros tantos rostros en primer plano frontal, seguidos de otros tres planos más filmados de lado. Partimos de los cuatro primeros, que configuran un clímax, desde lo mecánico hasta lo carnal, estableciendo una isotopía que mantiene unidos estos dos polos a partir del común denominador de un grito tan claramente munchiano, ahogado por la firmeza de la escultura, eterno y también cambiante dada la peculiaridad plásticocromática de las obras. En los dos primeros encuadres se tratará de esculturas rubicundas; la primera, con engranajes oxidados; la segunda, de una resina “muscular”, mientras que la tercera y la cuarta esculturas se vuelven cerúleas. En lo que parece ser un proceso de sustracción progresiva, nos encontramos con rostros que aparecen cada vez más despojados de sus rasgos básicos, momificados, alisados hasta más no poder, cuya boca ya ha desaparecido y solo presentan dos débiles cavidades y una ligera elevación para simular los ojos y la nariz. Se comienza a intuir, en esta breve parte de la secuencia, quién produce esos sonidos. Es el creadordemiurgo, dios silencioso que en su taller cubano genera criaturas híbridas, definidas precisamente en virtud de sus rostros, y comprometidas en el fondo entre lo humano y lo no humano, entre el pasado y el futuro (lo mecánico y lo biológico que se convierten en uno), una especie de ontogénesis basada en la escoria, el desecho, la sobra. Rostros, por lo tanto, residuales y que nacen gritando (figuras 15).

Esto nos es confirmado por la segunda parte de la secuencia, donde somos transportados al exterior, quizás el lugar de eterno descanso de las obras (in)completas. Aquí retorna un ser similar al primero de los cuatro precedentes. Visto de lado, un rostro metálico y oxidado, entero —pero tan descompuesto que desde sus cavidades transparentes se puede vislumbrar el fondo— grita observando su propia mano, en una especie de condena eterna generada por la cognición de un yo mutilado. La triangulación entre el cuerpo, la mente y el medio ambiente, como una tríada que genera la

autoconciencia, produce el efecto de un *impasse*, de algo que ha salido mal. Nos habla en tanto ruina:

[...] estas ruinas son los restos de un sistema de vida y de gestión del territorio que ya no se practica, son restos abandonados y desagregados que desaparecen de forma lenta pero segura. Sin embargo, son testigos (y como tales, textos complejos) de un orden sociocultural que hemos dejado atrás. Estos restos, a pesar de su caducidad, aún se resisten a nuestros ojos, a nosotros que no los utilizamos más y, por lo tanto, a pesar del tiempo, permanecen. Y nos hablan (Trezza, 2012: 8, traducción propia).

El desplazamiento al exterior ha silenciado entretanto los sonidos del diosfabricante, ahora reemplazados por la vibración del aire, que reverbera visualmente en el animado follaje de las palmeras del fondo y del gorjeo de los pájaros.



FIGURA 15. *El autómata* (2016)

Esto también amplifica la semiosis: el nuevo cuerpo se injerta en el medio ambiente al que, sin embargo, se opone alguna especie de refractariedad primigenia, exteriorizada por el grito incommensurable. El chillido del hombre de hierro es más visual que sonoro, como el de los sueños del *Aullido* de Allen Ginsberg: “[...] and picked them-

selves up out of basements hungover with heartless Tokay and horrors of Third Avenue iron dreams & stumbled to unemployment offices” (1956). Sigue el encuadre de un hada mecánica, de nuevo desde el interior, pero con una vista hacia el exterior. Los sonidos de la naturaleza se fusionan con los del martilleo de la cultura que se injerta y genera la entropía. Por su parte, ella ya no grita, se encuentra en una especie de éxtasis entre lo desesperado y lo cogitabundo, el rostro a mitad del cual aún se transparenta una tez rosada, pero ya corroída por las arrugas del tiempo (figura 6). Recuerda, a su vez, al hada turquesa de *A. I. Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001), atrapada durante milenios en las profundidades del océano y, por lo tanto, oxidada en sus alas, vestido y pelo, en un primer momento, de color zafiro, después, gradualmente verde (figura 7). La referencia evidente de Spielberg a Pinocho, cuyo principal autómatas parece ser una especie de *alter ego*, que es de hecho un:

[...] elemento construido [...] un producto de artificio con animación propia. [...] por eso [...] hoy ha entrado directamente en el mundo de la inteligencia artificial y por eso *Artificial Intelligence* de Spielberg entra inmediatamente en Pinocho, con el país de los juguetes que acaba convirtiéndose en el mundo de la reparación de máquinas (Fabbri, 2002: 294).



FIGURA 6. El autómatas (2016)



FIGURA 7. A.I. Artificial Intelligence (2010)

2. En país de los juguetes

Y todavía en el encuadre precedente, en otra parte del taller que adquiere cada vez más las connotaciones de una choza en desuso, dos humanoides más; el primero, en el plano delantero, siempre de lado, circuital; el segundo, en la profundidad del plano, desenfocado, sentado con las manos en las mejillas, el cuerpo atravesado y la espalda sobrepasada por lo que parecen ser tres troncos de madera.

Solo a partir de este momento, comienzan los primeros movimientos de la máquina. Un paneo horizontal nos muestra a uno de los humanoides naciendo. Rodeado de chatarra, es levantado pesadamente y por primera vez se nos muestran las manos del demiurgo, que son las de Jesús *Chu* Herrera, actual escultor de la *marioneta*. Son manos probadas por el trabajo: las uñas sucias, los nudillos desgastados. Pero también son manos que con cuidado taciturno atan con cables de cobre las piezas de los órganos —de los cuerpos sin órganos (cf. Deleuze, 1969)— de la escultura y sueldan la man-

díbula de hierro para concluir el acto creativo. Un encuadre *plongée* nos muestra más caras. Nos encontramos de nuevo con rostros encerrados, aquí un tríptico donde los dos primeros no son más que materia inerte, cuyos rasgos distintivos apenas se mencionan en la masa momificada,² y el tercero es otro grito munchiano. Luego volvemos al cuerpo sobre el que el demiurgo hace los últimos ajustes, tumbado en una mesa del taller que tiene todo el simbolismo de una mesa de operaciones, o de un alquimista, de un Dr. Frankenstein tratando de instilar la chispa vital en un cuerpo muerto, en este caso nunca antes nacido. Es un demiurgo, precisamente porque manipula la materia inerte, artificial porque es metálica —pero devuelta a un estado de naturalidad—, oxidada; un residuo muerto que tiene vida *in nuce*. Lo hace como un niño con los juegos más simples:

Cualquier juego de construcción, mientras no sea demasiado refinado, implica un aprendizaje del mundo muy diferente: el niño no crea objetos significativos, le importa poco que tengan un nombre adulto; no ejerce un uso, sino una demiurgia: crea formas que andan, que dan vueltas, crea una vida, no una propiedad. Los objetos se conducen por sí mismos, ya no son una materia inerte y complicada en el hueco de la mano. Pero esto es poco frecuente: de ordinario, el juguete francés es un juguete de imitación, quiere hacer niños usuarios, no niños creadores (Barthes, [1957] 1980: 60).

Finalmente, el negro.

Un corte negro, duradero, introduce otro paneo horizontal de derecha a izquierda. Aquí, con un trasfondo de sabor metafísico, privado de cualquier componente, para devolver una especie de ambiente fetal, ahí está por primera vez el autómatas que se mueve en su placenta de resina. El pelo enmarañado hecho de clavos le da rasgos juveniles. Los ojos vacíos son cavidades de las que surge una especie de tristeza. La boca es una sonrisa afligida, siempre rechinada. El cutis es de bandas metálicas que hacen brillar el óxido de bermellón (figura 8).



FIGURA 8. El autómatas (2016)

Cada débil movimiento de este ser recién nacido parece estar denotado por la inmensa fatiga de despertarse de un torpor atávico, aumentado por el sonido de sus puden-das maquinicas. Jadea vistosamente, como si el *pneuma* le fuera recién insuflado. La secuencia es introducida por primera vez mediante una voz en *off*, acompañando su

lenta e incierta elevación, definiendo al ser como un equilibrio caduco de “óxido y trastos”. Son lo nuevo, la vida, como resultado de la corrosión y la escoria, los “restos de sentido” que se convierten en semiosis *ex novo* (cf. Cuozzo, 2012), para corroborar el enfoque de este corto. El autómata nace de su óxido como el ave fénix de sus cenizas, el énfasis fílmico es puesto principalmente en su rostro que mira aturdido a su alrededor, todavía en ese antiespacio negro del que se originó, luego sus pies vacilantes comienzan a moverse, lo suficiente para hacer que la secuencia termine y comience la siguiente, en la que la criatura aparece nuevamente acostada, esta vez en un espacio situado. El indistinto espacio anterior se configura, por lo tanto, como un lugar de contracción imposible, entre lo viviente y lo no viviente, lo humano y lo mecánico. Espacio de elaboración necesario en el que, sin embargo, el demiurgo ha desaparecido y la máquina se hace cargo de su agentividad y su semioticidad. Es el espacio como toma de conciencia (cf. Noë, 2009), como extensión a la espera de ser significada (cf. Greimas, 1976). En este sentido, es relevante que el énfasis esté puesto, sí, en todo el cuerpo, pero con dilación en el rostro como lugar de apropiación del límite del *yo* y del *otro*:

Tanto el rostro de un oyente como el de un locutor silencioso lo que muestran es la *emoción*, ya sea la de la producción o la de la recepción: irritación, sonrisa, desencanto, indignación, reproche, etcétera. Liberados de la presión analógica del discurso verbal sincrónico, los rostros quedan disponibles para otras *semiosis*, y particularmente abiertos a los códigos somáticos de la emoción (Fontanille, 2017: 99).

La metafísica, como topía de la incontaminación, da paso, luego, a la repentina y brutal proyección de la criatura en el espacio público, ahora nuevamente filmada en primer plano, en su innata e inalterable expresión sombría, que intenta con fatiga levantarse, tambaleándose. A su alrededor las voces de los niños y las personas, filmadas en el contracampo mientras observan con curiosidad a la criatura, lo diferente que irrumpe, exorbitando por el espacio compartido. Aquí, la criatura mira a su alrededor, apareciendo inicialmente como animada con su propia vida, mientras que los transeúntes continúan violándola con sus miradas, en las que ella es impotente. De este espacio la criatura es un huésped no deseado, no es totalmente capaz de apropiarse, en términos sociosemióticos, del espacio que implica: “La participación de todos los sentidos” (Greimas; Courtés, 2007: 339). El cuerpo tiene una motilidad lábil, que en el rostro no está dada en absoluto, por lo que el estado emotivo solo puede entenderse por una colaboración parcial entre la expresión fija y el movimiento, cuya proxémica (acercarse y alejarse de su público, por ejemplo, nos habla de una potencial curiosidad, quizá incluso más animal que humana) se somete a algunas hipótesis hermenéuticas. Los niños, por su lado, sonrían, se acercan cada vez más después del temor inicial, pero de nuevo el elemento sonoro configura el deslizamiento de la perspectiva.³ El vociferar de antes es reemplazado por susurros atenuados e incomprensibles que siguen el punto de vista de la máquina, por primera vez visible incluso gracias a las manos de su demiurgo que, con una tímida revelación del fuera de campo prohibido, lo muestran como lo que es, el titiritero que da vida al cuerpo cadáver, obligado a una discrepancia siniestra (cf. Mori, 1970; Surace, 2021), estar vivo y no estar vivo al mismo tiempo:

El centro del *Unheimliche*, en efecto, parece ser la cara. No hay que excluir que esa sensación incómoda se pueda sentir de otra manera (frente al tentáculo de un pulpo que se mueve cuando creemos que está muerto, por ejemplo), pero es evidente cómo el rostro constituye una especie de topología semiótica, dentro de la cual se inscribe un acto básico y fundacional de la semiosis: ¿la cara al que uno se enfrenta es “falsa” o “real”, “muerta” o “viva”? A esto se añade una cierta duplicidad intrínseca del rostro, por lo que siniestro no es solo el rostro de los muñecos de cerámica, dentro del cual se inscribe la pediofobia, sino también en cierta medida el rostro que se nos parece pero que no es realmente nuestro, el de la heterotopía del espejo (Foucault, 1967), que genera eisoptrofobia, o el del doble: un individuo que es como nosotros, pero, de aquí el abismo de la percepción errónea, *no es nosotros* (Surace, 2021: 36036).

3. El otro catóptrico

En esta danza de contactos escópicos, de miradas curiosas y exorbitantes (cf. Ponzio, 2007), la escena madre se destaca.



FIGURA 9. *El autómata* (2016)

Un niño sostiene una máscara, procedente del mismo taller donde “nació” la criatura (se supone que todo esto, que tiene sabor a espectáculo artístico y a teatro de calle, está sucediendo en las cercanías). Es un rostro nuevamente oxidado, rasguñado, pero que tiene una mirada más vetusta y paternal. La pone a mirar a la criatura, que, filmada desde abajo, la observa y luego se va asustada (figuras 912). De hecho, todo se filma desde abajo, para magnificar la agnición eisoptrofóbica de la criatura, incapaz de mirarse en el espejo, consciente de su irreductible otredad. La perspectiva es espacialmente la de la criatura, de hecho, genuflexionada, y configura un sistema semi-

simbólico (cf. Hjelmslev, 1943) también regido por las miradas de los niños que la observan desde arriba y que parecen negarle, cada vez más, la empatía que requiere su imperturbable rechinar. El espacio de confrontación entre seres similares parece traducirse en una etnografía perversa, en la que el otro, como cuerpo y rostro disonantes, es cercado y embrutecido en la conciencia colectiva de una conciliación imposible. La máscara levantada por el infante nos parece más una prueba de fuerza que una apertura dialógica, y esto se confirma con el repliegue de la criatura hacia abajo para enfrentarse a otro rostro, esta vez abandonado, indefenso, como muerto, que es la prolepsis de un arco aspectual, la fase terminativa e inalterable de la denegación del otro. Su símil, el trasto que fue o que será, cuya empatía se establece precisamente en virtud de una facialidad, incluso sabiendo que es falsa. Es el rostro como motor empático y, al mismo tiempo, principio antrópico y entrópico, crisol de una humanidad incapaz de reelaborar sus retazos y recuerdos. ¿Hay quizás una conexión, aunque fuera paretimológica, entre la escoria y la memoria? ¿No es, tal vez, la reminiscencia aquello que permanece y después regresa? ¿Es posible que el trasto sea un recuerdo no solo de lo que ha sido, sino también de lo que será? (Appiano, 1999).

Estas preguntas parecen estar cerradas en la escena *clou*, dominada por un encuadre aterrizado, suelo afeitado, un suelo de tierra y suciedad donde la criatura, en una desesperación que se injerta cada vez más diegéticamente en esos ojos huecos, tiene un verdadero contacto háptico con la áspera tierra de la que fue y aún se siente parte, como si su regeneración no fuera un prodigio técnico, sino un aborto de la sociedad, y cara a cara con la máscara muerta, el yo abandonado. El *color patheticus* de este encuadre, seguido de la impasibilidad de los niños que impávidos observan lo que sucede, es la clave de lectura de un texto que subvierte la retórica del rostro clásico y a través de la movilidad se pueden leer las expresiones e intenciones de los demás. Los rostros de los transeúntes son, en realidad, rostros embalsamados, incapaces de escapar del circuito de una legítima (al menos inicialmente) curiosidad, para evolucionar patéticamente hacia alguna forma de pietismo, de acogida, de indignación. El rostro inmóvil del fénix nacido del óxido está, en cambio, lleno de connotaciones, de matices, realizado con la delicadeza del aparato de dirección y diegético, una historia cuya base sustractiva, sobre la lección de Bresson (cf. Schrader, 1972), esconde un profundo sustrato simbólico. La nueva humanidad transhumana, hecha de los restos de su pasado, construida sobre sus propias ruinas, no tiene la fuerza —pero tampoco, saussurariamente, la *langue*— para dialogar con la vieja humanidad, incapaz de manejarse a sí misma. Como afirma Donna Haraway:

Los cuerpos, por lo tanto, no nacen, son fabricados [...]. Los organismos son fabricados, son constructos de una especie de mundo cambiante. [...]. Los cuerpos como objetos del conocimiento son nódulos generativos materiales y semióticos (1991: 357-358).

Aquí, asistimos a un giro posterior. Es ahora una nueva criatura protagonista, fruto del mestizaje entre el metal y la resina. Ya no gruñendo, sino con labios carnosos cerrados y asentimientos pupilares, en ese pequeño teatro que la voz del director, al

reaparecer, describe como una especie de encrucijada entre la persona y el personaje,⁴ mientras las manos del titiritero perseveran en moverlo.⁵ Después de eso, una serie de contracampos nos muestra ahora a los adultos desinteresados, en una serie de escenarios disparatados: un hombre en una especie de bar al aire libre, algunas personas en una parada de autobús, un *surcadra* en una calle de tráfico medio, un hombre mirando desde su balcón, el exterior de una casa popular, algunos trabajadores de la construcción —la misma escena filmada por medio de una superación del campo—, algunos trabajadores en un techo, un paneo en la parte posterior de un edificio lleno, en mal estado. Un canto monocorde acompaña este montaje que nos muestra una Cuba reducida a un tiempo suspendido (es la voz en *off* que sanciona la indistinción entre pasado y futuro), en condiciones de pobreza, donde la vida fluye lentamente y, en cierto sentido, privada de un metabolismo mnésico de algún tipo. Es una Cuba inmovilizada, como la que narra Wim Wenders en *Buena Vista Social Club* (1999):

[...] menor rastro de laboriosidad, solo coches viejos, pistas abandonadas, Cuba fuera del tiempo, donde el tiempo se ha detenido: donde no pasa nada, no hay la gente corriendo en círculos y ocasionalmente cantando y jugando. [...] un espacio fuera de la historia, fuera de la dinámica de esta segunda modernización. La paradoja (y tal vez el mensaje final de la película) es que es precisamente en esto en lo que radica la función última de la revolución: no en acelerar el desarrollo socioeconómico sino, por el contrario, en obtener “islas” donde el tiempo se suspende (Žižek, 2003: 94).

Y, de hecho, una fina continuidad en el movimiento nos transporta del paneo anterior al siguiente, de nuevo dentro del taller, donde entre las herramientas oxidadas algunas manos de metal, primero, y luego algunos rostros se nos ofrecen.

Así termina la película, con un fugaz retorno al espacio negro del que tomó inicio/vida la criatura original, y al que parece retroceder, al no haber encontrado ningún lugar en el mundo, transhumano, transeúnte. En el rostro de la criatura, se ha visto el fracaso preliminar de la ideología *eubiótica* del transhumano,⁶ como un proyecto filosófico basado en un neopositivismo tecnocientífico: “Que pretende ‘superar’ la especie humana hacia una especie superior, ensalzada por cada ‘escoria’ orgánica o por cada contingencia corporal e histórica” (Bellino, 2005: 90). Nada más posmoderno (cf. Jameson, 1989) en este tipo de herencia ideológica marcada por imaginar un futuro cuyo pasado es una *tabula rasa* o, a lo sumo, una superficie glabra, privada de la herrumbre del tiempo, de esa capa donde está la diferencia y, por lo tanto, el sentido. Por otra parte, la propuesta de Pérez es la de un futurible recto sobre lo áspero, sobre el *signo* del tiempo, en la indexicalidad antrópica encallada en la naturaleza. El autómata, por su parte, parece al fin respirar profundamente, vuelve a un sueño letárgico, puesto a sí mismo en espera —o en *standby*— para un mundo que haya desarrollado las capacidades para entenderlo y, por lo tanto, acogerlo. El trasto que se convierte en el baluarte de una esperanza de reconciliación con el rostro de los demás y, por lo tanto, con el rostro de una humanidad constitutivamente espuria.

Notas

* Esta publicación es parte de las investigaciones del proyecto de investigación FACETS –Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies– proyecto financiado por ERC (European Research Council) en el marco del programa Horizon 2020 (grant agreement: 819649).

** Agradezco a Cristina Voto por la traducción y a Andrés Manuel Cáceres Barbosa por la corrección de estilo.

1. La pareidolia es un fenómeno visual peculiar, por el cual tendemos perceptivamente a atribuir formas, a menudo rostros, a conformaciones naturales o aleatorias de objetos. Se trata de un caso particular de *apofenia*, que en términos semióticos es el intento de establecer conexiones significativas a nivel perceptivo para “ordenar” un panorama (visual, auditivo, táctil, etcétera), que de otro modo carecería de sentido. Así que cuando escribimos “pareidolia planificada” nos referimos a la puesta en escena. Sobre el concepto de *pareidolia* en clave semiótica (cf. Leone, 2020).

2. Está jugado el “Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie”, del poeta italiano Giacomo Leopardi, en la paradoja de que las momias, muertas, viven —al menos enunciativamente— en la duración de su canto “Egualemente lontane dalla vita, come in vita lo erano dalla morte: ‘Come da morte / vivendo rifuggia, così rifugge / dalla fiamma vitale / nostra ignuda natura’”.

3. Ciertamente también existe, hay que subrayarlo, una posible perspectiva opuesta, para la cual la curiosidad infantil es el contrapeso de una perturbación hacia el “muñeco” vivo y no vivo, que genera la perturbación de la que habla Ernst Jentsch (1906) cuando analiza *Der Sandmann* (Hoffmann, 1815). La cavidad ocular del autómata recuerda la isotopía primaria de la historia alemana. Sin embargo, la hipótesis de lo perturbador confirma una especie de irreconciliabilidad básica, situada en el abismo cognitivo entre la percepción y la interpretación.

4. Sobre los profundos e inextricables vínculos entre la persona, el personaje, la máscara y su relación con la subjetividad (cf. Paolucci, 2020).

5. Un primer intento de semiótica de la relación entre las manos y la cara está en Marino (2020).

6. El término especializado *eubiótico* suele asociarse al ámbito de la nutrición. Designa una filosofía alimentaria que tiene que ver con comer *bien* para vivir *saludablemente*. En términos etimológicos, *eubios* significa “buena vida”. El contenido ideológico de este término, sin embargo, trasciende el ámbito estrictamente alimentario, y tiene que ver con la idea de una especie de *pureza* (piénsese en términos de construcción similar, como *eugenesia*), que prevé la exclusión de su horizonte epistémico de toda una serie de sustancias que se leen como nocivas o residuales.

Referencias bibliográficas

APPIANO, A. (1999). *Estetica del rottame. Consumo del mito e miti del consumo nell'arte*. Roma: Meltemi.

BARTHES, R. ([1957] 1980). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.

BELLINO, F. (2005). *Eubiosia. La bioetica della “buona vita”*. Roma: Città Nuova.

CUOZZO, G. (2012). *Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*. Roma: Aracne.

DELEUZE, G. (1969). *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit.

FABBRI, P. (2002). “Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà”. En I. Pezzini y P. Fabbri (eds.), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, 277-298. Roma: Meltemi.

FONTANILLE, J. (2017). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

GINSBERG, A. (1956). *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books.

GREIMAS, A. J. (1976). *Sémiotique et sciences sociales*. París: Éditions du Seuil.

HARAWAY, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.

HJELMSLEV, L. (1943). *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*. Copenhagen: Akademisk Forlag.

JAMESON, F. (1989). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. LondonNew York: Verso.

JENTSCH, E. (1906). “Zur Psychologie Des Unheimlichen”, *PsychiatrischNeurologische Wochenschrift*, 8 (22), 195-198 y 203-205.

LEONE, M. (2020). *Scevà. Parasemiotiche*. Roma: Aracne.

MARINO, G. (2020). “Facepalm. Semiotica epifacciale della frustrazione”. En M. Leone (ed.), *Volti virali*, 67100. FACETS Digital Press. Recuperado de <<http://www.facets-erc.eu/wp-content/uploads/2020/05/Massimo-LEONE-2020-Volti-virali-PDF-Editoriale-Compresso.pdf>>.

MORI, M. (1970). “Bukimi no tani genshō” (不気味の谷現象), *Energy*, 7(4), 33-35.

NOË, A. (2009). *Out of our heads: why you are not your brain and other lessons from the biology of consciousness*. New York: Hill & Wang.

PAOLUCCI, C. (2020). *Persona. Semiotica dell'enunciazione e filosofia della soggettività*. Milán: Bompiani.

PONZIO, A. (2007). *Fuori luogo. L'esorbitante nella riproduzione dell'identico*. Roma: Meltemi.

SCHRADER, P. (1972). *Transcendental Style in Film*. New York: Da Capo Press.

SURACE, B. (2021). “Semiotica dell'Uncanny Valley”, *Lexia. Rivista di Semiotica*, (3738), 359-380.

TREZZA, A. (2012). “Resti che ritornano testi: il ruolo dellamemoria in una possibiliseriantizzazione di luoghi”, *Ocula. Occhio semiotico sui media*, (13-13). Recuperado de <<https://www.ocula.it/files/OCULA-13-TREZZA-Resti-che-ritornano-testi.pdf>>

ŽIŽEK, S. (2003). *Tredici volte Lenin. Per sovvertire il fallimento del presente*. Milán: Feltrinelli.