El destello de la semiosis[1]

The Flare of Semiosis

O lampejo da semiose

DOI: https://doi.org/10.18861/ic.2026.21.2.4583

▶ CONSTANTINE V. NAKASSIS

cnakassi@uchicago.edu – Chicago – University of Chicago, Estados Unidos.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6672-3792

CÓMO CITAR: Nakassis, C. V. (2026). El destello de la semiosis. *InMediaciones de la Comunicación, 21*(2). https://doi.org/10.18861/ic.2026.21.2.4583

RESUMEN

Este artículo explora una dialéctica de la indicialidad teorizada de diversas maneras en diferentes teorías semióticas como praxis enunciativa (como en la semiótica de la Escuela de París) o el *hecho lingüístico total*, los *órdenes indiciales* y el *enregistro* (como en la antropología lingüística norteamericana), extendiendo estos conceptos para reflexionar sobre el proceso histórico mediante el cual diferentes tipos de coherencia textual (icónica/estética, indexical/interaccional y simbólica/denotacional) son mediatizados y sedimentados virtualmente como modelos culturales (es decir, como estilos estéticos, registros y géneros narrativos). Como estudio de caso, examino el destino histórico del *destello de lente* (*lens flare*) en el cine estadounidense. Los destellos de lente son el resultado de la refracción de la luz dentro de la lente de una cámara que deja estelas en la imagen. Considerado en su momento una imperfección en la estética de los estudios de Hollywood de la década de 1940, los cineastas no comerciales del "Nuevo Hollywood" de las décadas de 1960 y 1970 adoptaron el destello de lente —entre otras técnicas estéticas— como marcadores de un realismo más auténtico. Directores posteriores fusionaron esta estética cinematográfica del rodaje en vivo con los géneros de ciencia ficción y efectos especiales espectaculares, recurriendo a esta *estética* o *estilo* en contextos donde, de hecho, no se utilizaban lentes. Ahora, como tradición dominante, los destellos de lente perduran en videojuegos, películas de animación y efectos especiales digitales. Rastrear esta historia revela el surgimiento, la estabilización y la transformación de normas semióticas virtuales mediante sus entextualizaciones, una dialéctica entre la "invención de la tradición" y la "tradicionalización de la invención". Para comprender esto, es necesario discernir la interacción de estas dimensiones semióticas (textualidad estética y su estilización, textualidad interaccional/pragmática y su enregistro, textualidad denotativa/narrativa y su *generificación*). En particular, sostengo que el motor de esta dialéctica son los procesos indiciales sociales de enregistro, es decir, que la indicialidad sirve como la puerta de entrada entre lo icónico y lo simbólico, lo posible y lo general, lo virtual y lo materializado.

PALABRAS CLAVE: *indicialidad, estilo, registro, género, destello de lente, cine, antropología lingüística.*

ABSTRACT

This paper explores a dialectic of indexicality variously theorized in different semiotic theories as enunciative praxis (as in Paris School semiotics) or the *total linguistic fact*, *indexical orders*, and *enregisterment* (as in North American linguistic anthropology), extending these concepts to think about the historical process by which different types of textual coherence (iconic/aesthetic, indexical/interactional, and symbolic/denotational) are virtually mediated and sedimented as cultural models (viz. as aesthetic styles, registers, and narrative genres). As a case study, I look at the historical fate of "lens

1 Originalmente publicado en inglés en la revista *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 1, 29-57. https://www.rivisteweb.it/doi/10.14649/117774. Agradecemos al autor y a la revista la posibilidad de publicar este valioso artículo en *InMediaciones de la Comunicación*.

flare" in American cinema. Lens flares are the result of the refracting of light within the lens of a camera that leave streaks on the image. Once considered an imperfection in the 1940s aesthetic of Hollywood studios, the anti-mainstream "New Hollywood" filmmakers of the 1960s and 1970s seized upon lens flare – among other aesthetic techniques – as markers of a more authentic realism. Later directors wedded this live-cinematographic aesthetic with science fiction genres and spectacular special effects, citing this *aesthetics* or *style* in contexts where, in fact, no lenses were used. Now the dominant "tradition", lens flares live on in video games, animated films, and digital special effects. Tracing this history reveals the emergence, stabilization, and transformation of virtual semiotic norms via realized entextualizations of them, a dialectic between the "invention of tradition" and the "traditionalizing of invention". To account for this requires us to discern these interplay of these semiotics dimensions (aesthetic textuality and its stylization, interactional/pragmatic textuality and its enregisterment, denotational/narrative textuality and its generfication); in particular, I argue that the driving engine of this dialectic are social indexical processes of enregisterment, that is, that indexicality serves as the gateway of the iconic and symbolic, possible and general, virtual and realized.

KEYWORDS: *indexicality, style, register, genre, lens flare, cinema, linguistic anthropology.*

RESUMO

Este artigo explora uma dialética da indexicalidade, teorizada de diferentes maneiras por distintas correntes da semiótica, como a práxis enunciativa (na semiótica da Escola de Paris) ou o *fato linguístico total*, as *ordens indexicais* e o *enregistro* (na antropologia linguística norte-americana), estendendo esses conceitos para refletir sobre o processo histórico por meio do qual diferentes tipos de coerência textual (icônica/estética, indexical/interacional e simbólica/denotacional) são mediados e sedimentados virtualmente como modelos culturais (isto é, como estilos estéticos, registros e gêneros narrativos). Como estudo de caso, examino o destino histórico do *lens flare* (lampejo de lente) no cinema norte-americano. Os *lens flares* resultam da refração da luz no interior da lente de uma câmera, produzindo rastros luminosos na imagem. Considerado, em determinado momento, uma imperfeição na estética dos estúdios de Hollywood da década de 1940, o *lens flare* foi posteriormente adotado pelos cineastas não comerciais da "Nova Hollywood", nas décadas de 1960 e 1970, juntamente com outras técnicas estéticas, como marcador de um realismo mais autêntico. Diretores posteriores fundiram essa estética cinematográfica da filmagem em ação real com os gêneros da ficção científica e dos espetáculos de efeitos especiais, recorrendo a essa *estética* ou *estilo* em contextos nos quais, na realidade, sequer eram utilizadas lentes. Hoje, consolidado como uma tradição dominante, o lampejo de lente persiste em videogames, filmes de animação e efeitos especiais digitais. Traçar essa história revela o surgimento, a estabilização e a transformação de normas semióticas virtuais por meio de sua entextualização, em uma dialética entre a "invenção da tradição" e a "tradicionalização da invenção". Compreender esse processo exige discernir a interação entre essas dimensões semióticas (a textualidade estética e sua estilização, a textualidade interacional/pragmática e seu enregistro, e a textualidade denotativa/narrativa e sua generificação). Em particular, sustento que o motor dessa dialética são os processos sociais de enregistro, de natureza indexical; isto é, que a indexicalidade funciona como uma porta de entrada entre o icônico e o simbólico, o possível e o geral, o virtual e o realizado.

PALABRAS CHAVE: *indexicalidade, estilo, registro, gênero, lampejo de lente, cinema, antropologia linguística.*

1. INTRODUCCIÓN

La semiosis se despliega como siempre ya presente, nunca todavía anterior, efectivamente singular y virtualmente conservada, diferencia con repetición; o, para retomar el tema de este número, como "entrante" (*in- venire*, invención) y "transmitida" (*trans- dare*, como tradición). Estas aposiciones constituyen dos rostros de Jano: uno orientado hacia adelante, el otro hacia atrás. En la antropología lingüística, esta dialéctica se ha teorizado de diversas maneras: en las nociones de Silverstein sobre el *hecho lingüístico total* (Silverstein, 1985) y los órdenes *indiciales* (Silverstein, 2003), y en la discusión de Agha (2007) sobre el *enregistro*.

Tomando una cita de Mauss que a su vez cita a Durkheim, el hecho lingüístico total de Silverstein (1985) alude a las relaciones dialécticas no resolutivas entre estructura lingüística, práctica (que realiza y refracta la estructura) e ideología (las conceptualizaciones que construyen y racionalizan el nexo entre estructura y práctica): la estructura media la práctica, que media la ideología, la cual, a su vez, media la práctica, que media la estructura. Estos son tres vértices de una semiótica genuina, donde la sustracción de cualquiera de ellos (que media entre los otros dos) colapsa el plano de la semiosis.

La noción relacionada de órdenes indiciales captura el proceso por el cual el uso de cualquier signo indicial de orden n es co(n)textualizado con otros signos, generando (o entextualizando) así indicialidades innovadoras de orden n+1 que pueden volverse repetibles y convencionalizadas *a través* de contextos (y, por lo tanto, competir con formas anteriores o reemplazarlas)[2].

Partiendo de estos conceptos, el enregistro describe el proceso histórico mediante el cual los modelos culturales de significados pragmáticos —por ejemplo, "formas de habla": dialectos, registros del habla, jergas, etc.— se articulan con repertorios de formas de signos que pueden, por lo tanto, recrear los estereotipos asociados a ellos. Como ha insistido Agha (2007), los registros —como modelos virtuales— solo existen en los eventos singulares en los que se invocan. Sin embargo, todo evento de este tipo implica necesariamente la coocurrencia entre réplicas (*tokens*) de registro y signos que trascienden el registro en cuestión, dando lugar a nuevos significados en contexto. Estos pueden resedimentarse a lo largo del tiempo histórico como normas indiciales de orden superior.

Podríamos traducir estos conceptos a los términos de la semiótica continental, donde podemos —con el riesgo bienvenido de la catacresis— vincularlos a

2 Un caso conocido es el del pronombre de segunda persona del plural inglés *ye/you*, que con el tiempo reemplazó al pronombre de segunda persona del singular *thou*, a medida que el uso de este último se convirtió, con el paso del tiempo, en un índice de segundo orden de un tipo social de persona: atrasado, provinciano, "grosero", pero también cuáquero. Estas indicialidades, como objetos de valor negativo para la mayor parte de la comunidad lingüística, llevaron a evitar esta forma, no solo deshaciendo las indicialidades de orden inferior de la forma (como signo de intimidad, igualdad, informalidad, denotación para denotar deícticamente al destinatario), sino también llevando a la eventual desaparición de la forma y, posteriormente, a la reorganización de la categoría gramatical de PERSONA del inglés.

lo que se ha denominado *praxis enunciativa* (Bertrand, 1993; Fontanille, 1998). La praxis enunciativa describe ese movimiento semiótico a través de "modos de existencia" donde se evocan virtualizaciones de diversa índole en realidades materializadas (eventos de uso), y al ser enunciadas de esta manera se vuelven a virtualizar, convirtiéndose en potencialidades de usos futuros; un movimiento que se basa en la rearticulación de *langue* y *parole* de Benveniste como la apropiación de un sistema virtual en un acto discursivo, y viceversa.

En todas estas formulaciones, la semiosis se dinamiza como un proceso temporal, un flujo rítmico posibilitado por la interacción entre lo encrónico y lo acrónico, lo singular y lo general, el patrón precariamente estable y aquello que lo perturba dinámicamente. Para desentrañar esta dialéctica, es necesario comprender que en su esencia reside un fundamento semiótico particular, lo que Peirce denominó *indicialidad*. Una relación de signo indicial se basa en una conexión "existencial", "real" entre un sinsigno/signo-réplica (*token-sign*) y su objeto. Sin embargo, Peirce señaló que los fundamentos indiciales no son discretos, sino que siempre están implicados —al construirse a partir de ellos y ser reconfigurados para construir— con otros fundamentos: a saber, lo icónico y lo simbólico (la posibilidad de semejanza y la generalidad de la convencionalidad, respectivamente). La indicialidad es el portal mediador entre ambos, pues todo icono (como posibilidad a-contextualizada) y todo símbolo (como una generalidad des-contextualizada) debe *encarnarse* en algún acontecimiento para poder significar. Como tal, todo proceso sígnico participa de la indicialidad, ya sea "apuntando hacia" "objetos" en el "mundo" (el universo del discurso que el signo presupone/implica) o mediante la yuxtaposición espaciotemporal del signo con otros signos. La significación se despliega a través de tales coocurrencias indiciales, propagadas como ondas a través de *texturas* de formas sígnicas (siendo las relaciones indiciales la urdimbre y la trama de la semiosis), texturas cuya *coherencia* da lugar a formas reconocibles y reiterables —*textos* (Silverstein & Urban, 1996)—, virtualidades que al ser *entextualizadas* (convertidas en *texto*) son descontextualizadas y, por lo tanto, siempre recontextualizables/contextualizadas (Bauman & Briggs, 1990), puestas a la deriva nuevamente en el flujo fluvial de la vida social. Este movimiento de entextualización/contextualización es el motor de la praxis enunciativa, el enregistro, los órdenes indiciales, el hecho lingüístico total, el movimiento de lo particular a lo general, del caos al orden, y de regreso.

Hablar de significación es, por tanto, hablar de indicialidad. Donde hay humo, hay fuego, o quizás deberíamos decir, *flare (llamarada* o *destello)*[3]. El sustantivo *flare* en inglés denota tanto una bengala utilizada para enviar una señal como una liberación de luz inestable y explosiva. *To flare* (llamear), como

3 Nota de traducción: La palabra en inglés *flare* posee distintas traducciones dependiendo del contexto, ya que no tiene un único equivalente en español. En este texto se usarán principalmente dos: destello, cuando se combina con la palabra *lens*, para hablar de "destello de lente", y llamarada, cuando se menciona en relación con el fuego y el sol.

verbo, es arder intensamente por un instante, para luego regresar a un estado más tenue y constante. Las llamaradas solares son eyecciones de energía, conversiones de campos magnéticos (virtuales) en movimiento cinético (materializado) que liberan fuerza en un momento volátil. Son descargas que traspasan los límites del sol y lo extienden, aun cuando son inherentes al "sistema" del sol y sus satélites (como la Tierra).

Siguiendo esta metáfora, podríamos decir que la indicialidad implica (porque produce) la *llamarada o destello de la significación,* la contingencia eruptiva necesariamente posible de la semiosis, la (re)producción del significado. Dicha llamarada es intrínseca a un sistema de significado que siempre está inventando mientras "transmite", siempre formando tradición al plegar y olvidar sus innovaciones dentro de sí mismo. La llamarada escapa a la significación al estar ya en su esencia, con erupciones y emanaciones que se extienden a través del plano del significado y que se reincorporan dinámicamente a él (algo de la llamarada regresa a la superficie solar), pero nunca por completo; parte de su energía flota en el espacio, escapando de su origen, a la deriva y atrapada por otros "sistemas".

Con esta metáfora en mente, a continuación analizo la relación entre *enunciación* e *indicialidad*, situándolas en relación con la dialéctica de la *entextualización/contextualización*. Distingo tres tipos de entextualización: *estética*, *interaccional* y *denotativa*; tres principios intertextuales que rigen dichas entextualizaciones: *estilo estético*, *registro* y *género narrativo*; y tres procesos históricos de convencionalización/institucionalización de estos principios intertextuales: *estilización*, *enregistro* y *generificación* (Tabla 1).

Tabla 1. Tres tipos de textualidad, textos, metapragmática intertextual, proceso de convencionalización

	Textuality (basis of coherence)	gives rise to/ is component of / entextualization	Text (precipitate of process of entextualization)	Inter-text (metapragmatic model of entextualization)	regiments/ encompasses	Historical process of conventionalization
Firstness	Aesthetic textuality (qualia, affect, iconic form)		Image-text (what is formed, depicted)	(Aesthetic) Style		Stylization
Secondness	Interactional textuality (performative, pragmatic [indexical] force, action)		Interactional text (what is done)	Register		Enregisterment
Thirdness	Denotational textuality (symbolic information structure, narrative)		Denotational text (what is represented, referred-to-and-predicated-about)	(Narrative) Genre		Generification

Fuente: Se reproduce la tabla que figura en la versión original del artículo en inglés publicada por el autor - https://www.rivisteweb.it/doi/10.14649/117774

Ilustramos esto mediante la discusión del *destello de lente*: el efecto de refracción de la luz dentro del lente de la cámara que produce rayos o manchas en la imagen. Como elemento estético en diversos estilos y géneros cinematográficos euroamericanos (es decir, tradiciones), el destello de lente ha evolucionado con el tiempo. Diversos procesos de enregistro (reinvenciones) han impulsado

su praxis enunciativa, dotándolo de valores indiciales sociales que han dinamizado su vida social. De este modo, el destello de lente ofrece una oportunidad propicia para reflexionar sobre lo que Sahlins (1999) denominó la "inventividad de la tradición", que identificamos como una dimensión intrínseca de la praxis enunciativa de la semiosis.

2. ENUNCIACIÓN, INDICIALIDAD, ENTEXTUALIZACIÓN/CONTEXTUALIZACIÓN

Indicialidad y enunciación son conceptos vinculados, tanto histórica como intelectualmente. Desde la perspectiva de la semiótica peirceana, la enunciación se basa en una relación fundamentalmente indicial, donde un fundamento simbólico se ancla al evento de su ocurrencia, lo que Jakobson (1960) denominó *acontecimientos de habla*. Siguiendo a Silverstein (1976), podemos reinterpretar el acontecimiento de habla de Jakobson como un modelo de indicialidad, donde cada uno de sus "factores" constituye un potencial objetivo indicial para algún mensaje (un "texto"). En este punto, surgen las siguientes preguntas: ¿Qué puede *indiciar* un texto? ¿Y cuáles son las "funciones" (*metaindiciales* o *metapragmáticas*) que posibilitan dicha indicialidad? Es evidente que, para signos como los pronombres personales, una función constitutiva es el código denotativo en cuestión. Sin conocimiento del inglés, /ˈaɪ/ y /ˈju/[4] no pueden cumplir la función referencial de indicar al hablante y al interlocutor. De manera similar, las normas culturales de cortesía regulan metapragmáticamente el uso "apropiado" y "efectivo" de los pronombres y otras formas de tratamiento, sobre todo en lenguas con pronombres honoríficos.

Pero más allá de esta metapragmática normativa virtual, las relaciones indiciales, como ya hemos señalado, están subdeterminadas fuera de un evento de uso; más precisamente, fuera de los elementos semióticos que las acompañan, su "cotexto". Por lo tanto, en la oración anterior que yo escribí —"sin conocimiento del inglés, ˈaɪ/ y /ˈju/ no pueden..."— ninguna de las dos réplicas (*tokens*) funciona deícticamente (aunque el "yo" que lo precede sí lo hace). En efecto, estas réplicas (*tokens*) operan en modo de "mención": los signos que aparecen simultáneamente —la notación del Alfabeto Fonético Internacional, el tema metalingüístico de la discusión, el género (artículo académico)— enmarcan de modo colectivo los signos para "desplazar" su indicialidad a otro lugar; de hecho, ¡a ningún lugar en particular! En resumen, la *textura* es una función metapragmática siempre activa que regula la indicialidad. Esto generaliza la *función estética* o *poética* de Jakobson (1987 [1935], 1960), donde la yuxtaposición indicial forma patrones icónicos, un "encajar juntos" o coherencia que figura relaciones semióticas de orden superior, lo que hemos denominado *textos*. Dicho/as text(ura)os emergen del ritmo y de las resonancias dictadas por el tiempo de los signos réplicas (*token-signs*) que se van desplegando, al tiempo

4 Nota de traducción: transcripción fonética de los pronombres en inglés "I" (yo) y "you" (tú o vos).

que, a su vez, regulan los valores indiciales de las partes que los componen.

Como señalamos, los antropólogos lingüísticos se refieren al proceso emergente en tiempo real de tales relaciones de coherencia como *entextualización*: la formación de la *textualidad* y su unión como *texto* reiterable. Los *textos*, por lo tanto, son patrones virtuales que, si bien son emergentes, son en sí mismos acrónicos, precisamente porque, una vez así solidificados, son tipos repetibles (legisignos) que se (re)contextualizan continuamente. Cada contextualización de este tipo (como un proceso de actualización a nivel de sinsignos materializados) es un momento de potencial inventivo e innovación, de la autodiferenciación del texto al ser puesto en un contexto que lo excede. Un caso especial de invención es la reiteración de la norma. Sin embargo, este es solo un posible efecto, y la (re)contextualización produce con igual frecuencia configuraciones y significados novedosos. Como señalaron hace mucho tiempo los formalistas rusos, cada métrica, cada patrón, cada texto permite constitutivamente un "giro", un *tropo*; y, sin embargo, cada una de esas rupturas es en sí misma reiterable, entextualizable como un patrón estable en sí mismo, otra norma que genera nuevas posibilidades tróp icas.

Como esto implica, la entextualización es siempre la (re)definición de los límites entre texto y contexto, donde lo que se genera mediante la *contextualización* (el efecto pragmático del texto-en-contexto) puede llegar a internalizarse como parte de la norma del texto mismo (el texto re-inventado). Algo del evento y su contexto se convierte en parte del texto que se (re)produce y circula a través de la semiosfera.

3. COHESIÓN, TEXTUALIDAD, METAPRAGMÁTICA

Si la entextualización es el proceso en tiempo real por el cual los signos que ocurren juntos se cohesionan como text(ura)os, ¿qué significa "cohesionarse"? ¿Qué tipos de cohesiones existen?

La función poética de Jakobson (1960) se centra en una dimensión: la resonancia *icónica* de las cualidades de los signos. Llamemos a estos *textos-imagen* (Nakassis, 2019): representaciones diagramáticas trazadas a través de las cualidades icónicas de los vehículos de signos que adoptan una forma reconocible y reiterable, "lo que se forma" del discurso (véase Tabla 1, Fila 1, Columna 2).

El análisis de la cohesión de Halliday y Hassan (1976) se centra en otra dimensión: el "encajar juntos" de fragmentos de lenguaje proposicional; más generalmente, cómo las formas representacionales componen un mundo discursivo cohesivo, una narrativa formada por referentes que mantienen relaciones lógicas y episódicas de diversa índole. Estos son textos *denotativos* (Silverstein, 1993): cohesiones de significados simbólicos, "lo que es representado" del discurso (Fila 2, Columna 3).

Los antropólogos lingüísticos han señalado otra dimensión de la cohesión:

la de los valores indiciales o pragmáticos. Se trata de *textos interaccionales* (Silverstein, 1993), donde lo que se entextualiza no es un significado representacional (una narración) ni un patrón perceptible (una imagen), sino la *acción social* (Fila 2, Columna 2). Un texto interaccional figura lo que se *hace* en el discurso al representar o imaginar.

Estas dimensiones no son excluyentes (Nakassis, 2023b): todo texto denotativo forma parte también de un texto interaccional; toda narrativa está integrada en alguna acción social, del mismo modo que todo texto interaccional (y denotativo) nace de signos materiales que poseen una textualidad estética. Y viceversa: toda imagen en el discurso forma parte de un acontecimiento interaccional, integrada en un texto narrativo/denotativo y contribuyendo a este[5]. Una cuestión importante es cómo interactúan estas diferentes dimensiones entre sí en el tiempo real e histórico —amplificándose, desactivándose o difuminándose mutuamente— para (re)organizar la vida social. Mi sugerencia es que la praxis enunciativa y la problemática de la "inventividad de la tradición" pueden considerarse productivamente como conformadas por estas dimensiones textuales en relación mutua.

Sin embargo, esto plantea un problema, una especie de abismo cuyo borde comienza en el borde del propio evento semiótico: ¿cómo los procesos semióticos en tiempo real que ocurren "en" eventos particulares se integran en procesos históricos entre eventos? ¿Cuál es el proceso por el cual cualquier texto-en-contexto singularizado, cualquier tropo innovador, llega a repetirse, donde la virtualidad potencial de lo actual emergente se realiza como un general semiótico, de modo que *este* evento media eventos posteriores (por ejemplo, donde un nuevo orden indicial se convierte en una norma operativa que regula la vida social)? ¿Qué tipo de semiótica necesitamos para caracterizar tales relaciones intertextuales?

4. ESTILIZACIÓN, ENREGISTRO, GENERIFICACIÓN

Dicho de otro modo, ¿cómo se fundamentan (metasemióticamente) los propios fundamentos de la cohesión textual? ¿Qué hace que un conjunto de formas yuxtapuestas se cohesionen, incluso que se perciban como yuxtapuestas, como relevantes para la semiosis de las demás en esa dimensión (y no en otra)?[6]

Existen muchos principios metasemióticos de ese tipo que regulan la

5 Aquí, la noción de narrativa no debe entenderse en el sentido técnico desarrollado en la semiótica continental, en particular en relación con la "narratividad" (definida comúnmente, siguiendo por ejemplo a Paolo Fabbri, como un acto de configuración de significado a través de acciones y pasiones). Agradezco a los editores de este número por animarme a aclarar este "posible falso" amigo en nuestros esfuerzos por forjar vínculos intelectuales genuinos entre nuestras diferentes tradiciones semióticas.

6 Al plantear esta cuestión, extendemos la noción de Peirce de que un signo es una relación "genuinamente" triádica entre un *representamen* (un Primero) y algún *objeto* solo en la medida en que esta relación (el *fundamento*, un Segundo) está mediada por un Tercero, un *interpretante*. El interpretante, por lo tanto, es un signo metasemiótico: interpreta el fundamento en algún aspecto, es decir, como un tipo de signo (Gal & Irvine, 2019).

coherencia[7]. Me gustaría centrarme en tres procesos históricos —tres dimensiones de la praxis enunciativa— que median estas tres dimensiones de la textualidad (estética, interaccional y denotativa) a medida que se desarrollan en y *a través de* eventos semióticos (de entextualización/contextualización): la *estilización* (cuyo precipitado son los *estilos* estéticos), el enregistro (cuyo precipitado son los *registros* semióticos) y la generificación (cuyo precipitado son los *géneros narrativos*) (Tabla 1, columna de la derecha)[8]. Los estilos, registros y géneros funcionan como modelos metasemióticos que organizan diferentes formas de coherencia. Son una metasemiótica *intertextual* en dos sentidos: 1) son generales trans-acontecimiento; 2) sirven de base para la coherencia de cualquier texto en particular, en la medida en que dicho texto sea coherente con la serie intertextual que el modelo mantiene unida.

Para empezar, analicemos el registro y el enregistro. Los sociolingüistas entienden los registros del habla como variedades que, para los hablantes, representan "diferentes formas (indiciales) de decir la misma cosa (denotacional)". Si bien para los primeros sociolingüistas (Halliday, 1964), el concepto de registro reflejaba cómo se entendían los diferentes repertorios como apropiados para, y por lo tanto correlacionados con, actividades, ocupaciones o contextos sociales particulares, más recientemente los antropólogos lingüísticos han teorizado los registros como "modelos culturales" de acción (Agha, 2007). Aquí, registros como el lenguaje jurídico, la jerga médica o el argot juvenil constituyen fenómenos bimembres: consisten en *concepciones ideológicas del habla* (y su variabilidad) que organizan de forma contrastiva *repertorios de signos* en función de su capacidad para recrear ("indiciar") convergentemente algún valor pragmático en su contexto de uso. Los repertorios de formas enregistradas comparten, por lo tanto, una indicialidad no referencial, en que dichas formas pueden utilizarse, bajo condiciones de entextualización, para evocar algún significado social o estereotipo *y* recrearlo en un aquí y ahora en y mediante su uso. Esta relación es *no referencial*, puesto que estos significados sociales ("diferentes maneras") no contribuyen de forma diferencial al contenido referencial o proposicional del texto denotativo ("la misma cosa"). Además, estos significados sociales (o estereotipos), al ser "trasladados" a su contexto de uso,

7 El primero, como ya se ha sugerido, es el simple hecho de la contigüidad espacio-temporal, aunque esto es solo una posibilidad (una primeridad); el hecho de la yuxtaposición en sí mismo no basta para explicar las relaciones *indiciales* (demasiadas cosas —de hecho, *todas*— están yuxtapuestas). Los códigos lingüísticos constituyen un principio metasemántico sobre la formación de los bloques de construcción del texto denotativo, y los estructuralistas de diversa índole han extendido problemáticamente esta idea para proponer estructuras narrativas universales. El lenguaje natural también proporciona un amplio abanico de vocabulario metapragmático para tipificar acciones sociales de diversa índole, y los filósofos del "lenguaje común" han extendido problemáticamente este hecho para proponer tipologías universales de la acción pragmática. Nuestra capacidad biológica también proporciona posibilidades (*affordances*) en nuestro sistema sensorial y, por lo tanto, en las imágenes, aunque estas no pueden explicar la espléndida variedad de la semiosis sensorial tal como la encontramos. Y aquí reside el meollo de la cuestión de la invención y la tradición: el problema de la diferenciación, la diversidad y el cambio dinámico, y su irreductibilidad a enfoques biológicos, culturales o lingüísticos de tipo estáticos, universalizadores y reduccionistas.

8 Aquí, *estilo*, *registro* y *género* son términos técnicos cuyos significados se desarrollan más adelante. No pretendo que esta discusión aclare nuestro significado cotidiano de estos términos, sino que proporcione herramientas analíticas para explorar un problema semiótico específico.

InMediaciones de la Comunicación 2026 - VOL. 21 / Nº 2 - ISSN 1510-5091 - ISSN 1688-8626 (EN LÍNEA) - MONTEVIDEO (URUGUAY)

caracterizan aspectos del acto de enunciación con dicha estereotipación y, en ese sentido, son *metapragmáticos*.

Un registro de habla, además, nunca se presenta en singular. Siempre forma parte de relaciones de contraste diagramáticas. Por lo tanto, el enregistro no es el proceso histórico por el cual *un* registro surge socialmente, sino por el cual un *campo de variabilidad* se organiza a nivel cultural e ideológico (Gal & Irvine, 2019). Además, cada réplica (*token*) de registro es en sí misma siempre una entre muchos signos, materializada dentro de un entorno co(n)textual de otros parciales coexistentes con los que se intercala. Algunos de estos signos pueden ser pragmáticamente congruentes con la réplica (*token*) del registro, otros no. Hablar "en" registro, o "romper" con el registro, es yuxtaponer signos indiciales que son, respectivamente, congruentes o no congruentes en su estereotipación metapragmática.

Esto significa que los registros no son simplemente modelos ideológicos de la variabilidad del habla, sino que, como modelos ideológicos, son modelos *para la entextualización de los textos interaccionales*. Constituyen la base de la coherencia de la acción pragmática, condicionando cómo oímos socialmente el habla. Los registros posibilitan la configuración poética de indicialidades no referenciales que "pintan" una imagen de la actividad de su uso. Nuevamente, esta coherencia no se basa en fundamentos denotativos ni en cualidades estéticas razonables, sino en los fundamentos de su indicialidad no referencial.

Podemos extender este mismo enfoque, mutatis mutandis, a los *estilos estéticos* y los *géneros narrativos*. Los estilos estéticos son metapragmáticas intertextuales para la entextualización de la textualidad estética (textos-imagen) mediante repertorios convencionalizados de signos estéticos (que se ajustan a dicho estilo). Los géneros narrativos constituyen una metapragmática intertextual para la entextualización de la textualidad denotativa (narrativas) mediante repertorios convencionalizados de signos simbólicos (que son todas aves del mismo plumaje). Recordemos que, así como toda imagen implica, debido a que puede proyectarse en él, un texto interaccional, que a su vez puede integrarse en un texto denotativo, y viceversa (toda narración forma parte de un acto social que tiene una poética sensorial), todo *género* opera en *registros* particulares (pero no está limitado por ellos) y se manifiesta en *estilos* particulares; y viceversa. Esto se corresponde con el hecho de que las formas del repertorio de los géneros incluyen registros y estilos (o elementos de ellos), del mismo modo que los rasgos estilísticos conllevan significados indiciales enregistrados y están asociados a motivos narrativos particulares, estructuras y demás.

En resumen, los estilos, el registro y los géneros son precipitados históricos de vínculos intertextuales entre eventos de semiosis, que a su vez comprenden una dialéctica de entextualización y contextualización, norma y tropo; son modelos virtuales de sensibilidad estética, acción pragmática y estructura narrativa que siempre se materializan en eventos *particulares* con configuraciones

singulares que potencialmente alteran los propios modelos que ponen en juego, incorporando (potencialmente) elementos de esos eventos singulares en reiteraciones *posteriores*. Y dado que estos diferentes órdenes de (inter)textualidad siempre están entrelazados, la praxis enunciativa que impulsa su motilidad (su reproducción y transformación, surgimiento y desaparición) —procesos de estilización, enregistro, generificación— también implica relaciones complejas entre ellos.

Añadiría que la puerta de entrada que media las relaciones entre tales metapragmáticas intertextuales es el enregistro. Frente a las visiones estructuralistas de la permutación textual narrativa (denotativa) autónoma (Levi-Strauss) o las aspiraciones de los historiadores del arte de encontrar la entelequia autónoma de los estilos (Warburg, Foncillon), la fuerza motriz de la praxis enunciativa es la *indicialidad social* (textualidad interaccional, enregistro). Así como toda imagen, para materializar su posibilidad, debe convertirse en un hipoícono y estar indicialmente anclada a algún evento de interacción (CP2.276)[9], y así como todo símbolo, para concretar su generalidad, requiere un índice para tocar el suelo de la realidad (Ibid., §249), todo texto denotativo y de imagen está siempre ya sustentado por un texto interaccional, y así todo género y todo estilo por algún registro. Los procesos de enregistro median los procesos de estilización y generificación. Para explorar estas propuestas, analicemos el efecto de destello de lente en la historia del cine euroamericano (Imagen 1).

Imagen 1. Ejemplo de *destello de lente*, de Hullin, Eisemann, Seidel y Lee



Fuente: Hullin et al. (2011).

9 Nota del editor: CP hace referencia a las citas de Peirce publicadas en el libro: Peirce, C. S. (1931-1958). *Collected papers of Charles S. Peirce. 8 Volumes*. Harvard University Press. Las citas en el texto se indican como (CP vol.#, párrafo#).

5. DESTELLO DE LENTE

Los destellos de lente son artefactos visuales anicónicos creados en una imagen fotográfica debido a la refracción de la luz que entra en la cámara a través de su lente. En la época dorada del cine de Hollywood, el destello de lente se consideraba un "error" cinematográfico, una "imperfección" de la imagen, de la lente o del director de fotografía. Como escribe Turnock (2012), "en las convenciones de iluminación de estudio de la época clásica, los destellos de lente estaban generalmente prohibidos" (p. 161). Los directores de fotografía evitaban los destellos controlando las fuentes de luz, utilizando ciertos tipos de lentes[10] y filmando en interiores. El destello de lente, por lo tanto, formaba parte de un repertorio negativo del Hollywood "clásico", cuyo valor estaba determinado por el estilo estético de la época al *no* pertenecerle (excepto como un "error"). En general, "el ideal estético del estudio era una composición integrada: todos los elementos aparecían en la perspectiva adecuada en el encuadre y se integraban a la perfección con la cinematografía de acción real y la puesta en escena" (Turnock, 2015, p. 21). Esta estética evitaba elementos como el destello de lente que llamaban la atención sobre el acto (enunciativo) de la realización cinematográfica y el modo de producción de la imagen. En cambio, optaba por técnicas que ponían en segundo plano la materialidad de la imagen, favoreciendo un realismo transparente y sin interrupciones. Esta cinematografía producía —para la gente de la época— una imagen "profesional" con contornos suaves y un acceso claro a su objeto de enfoque (Webb, 2019). El trabajo de cámara era típicamente estático, utilizando soportes de cámara estables (en vez de cámaras móviles, de mano), que producían imágenes que tendían a permanecer quietas en lugar de temblar, moverse de manera brusca o cambiar de enfoque. El montaje buscaba crear transiciones fluidas (en vez de cortes abruptos) dentro de la construcción diegética de un espacio y tiempo continuos. La iluminación de relleno y una iluminación suave y difusa (utilizada generalmente para realzar la belleza de los intérpretes, normalmente con maquillaje recargado) creaban una imagen "elegante" o "atractiva". Además, los efectos especiales, como la retroproyección, proporcionaban un aspecto distintivo a ciertas escenas (por ejemplo, al conducir un vehículo).

Estas decisiones, por lo tanto, surgieron históricamente como un *estilo estético* particular: un repertorio de diversas técnicas (montaje, iluminación, fotografía, efectos especiales) que se utilizaban para entextualizar imágenes cuyas

10 El interés por producir imágenes sin destellos está estrechamente relacionado con el desarrollo tecnológico de las lentes (es decir, la infraestructura cinematográfica). Como señala Salt (1977): "Los primeros recubrimientos antirreflectantes prácticos se aplicaron a las lentes de las cámaras en 1940 y se generalizaron a partir de 1941. Estos recubrimientos ultrafinos redujeron la pérdida de luz por reflexión en cada superficie de la lente y también disminuyeron los destellos" (p. 48). Salt añade: "El uso de lentes con recubrimiento... hizo posible obtener imágenes nítidas en blanco y negro en situaciones de filmación 'a contraluz', como la escena en la sala de proyección al comienzo de *Citizen Kane*. En este caso, con lentes anteriores, las figuras silueteadas por el potente haz de luz de la cabina de proyección habrían pasado de un negro nítido a un gris debido al gran destello, y sus bordes habrían aparecido borrosos" (p. 49).

cualidades, a través de su asociación convencionalizada y formalización profesional, resonaban icónicamente entre sí en y a través de textos cinematográficos específicos. En resumen, producían el "aspecto" típico de una película "clásica" de la época de los estudios. Esta estética, si bien no estaba determinada por el modo particular de producir dichas imágenes, se desarrolló paralelamente a él y se adaptó a él. De hecho, al denominar este estilo como de la "era de los estudios", identificamos con esta estética una *organización económica* (los estudios) y un *lugar* específico para la producción de imágenes (estudios de filmación).

Por supuesto, no todas las películas de la época se ajustaban a este estilo ni se rodaban en estudios. Sin embargo, este estilo constituía un estándar estético reconocible ante el cual se evaluaban e interpretaban las películas (es decir, se entextualizaban). En relación con este estilo, elementos como los destellos de lente, las imágenes granuladas, temblorosas y borrosas, y el montaje discontinuo se tipificaban como "feos", "poco profesionales", "errores", o quizás como de tipo "documentales" o incluso "europeos"[11]. Este estilo, por lo tanto, mediaba la *sensación* que transmitían las películas, la entextualización de sus imágenes, el hecho de si se ajustaban a esta norma o se desviaban de ella.

Cabe destacar que las tipificaciones anteriores no son evaluaciones estrictamente estéticas. También incluyen juicios genéricos basados en la narrativa ("documental" frente a "comercial"), así como una gran cantidad de *estereotipos metapragmáticos* que apuntan más allá de la pantalla o del mundo que se muestra en ella. Que una estética en particular sea "poco profesional" o "europea" (versus estadounidense), por ejemplo, implica que sobre tales formas estéticas (de primer orden) se asientan valores indiciales no referenciales (de segundo orden). Es decir, la textualidad estética y denotativa de tales textos fílmicos también albergaba indicialidades que apuntaban al contexto social de estas imágenes, ya fuera el origen nacional de las películas (o de los cineastas), las calificaciones profesionales de sus creadores, sus aspiraciones artísticas (como vanguardistas o convencionales), etc. Dicho *estilo*, en otras palabras, también fue *enregistrado* y *engenerificado*.

5.1. El "Nuevo Hollywood"

Esta configuración semiestable de estilo estético, registro, género narrativo —así como el conjunto tecnológico y de producción involucrado, por no hablar de los modos de exhibición y recepción, distribución y financiación, crítica cinematográfica y formación que la acompañaban—, esta "tradición" cinematográfica ("el Hollywood clásico") comenzó a sufrir presiones a finales de la década de 1960. Eventualmente, dio paso a una configuración innovadora

11 El rodaje en exteriores formó parte de la producción cinematográfica posterior a la Segunda Guerra Mundial, tanto en Europa (por ejemplo, las películas neorrealistas italianas y, más tarde, la Nouvelle Vague en Francia) como en Estados Unidos, por ejemplo, *Naked City* de 1945; véase Salt (1977), ya que los espectadores y los cineastas se habrían familiarizado con la estética de los documentales y noticieros de la época de la guerra (Webb, 2019).

y novedosa que la resignificó y, en muchos sentidos, la reemplazó: lo que llegó a ser conocido como el "Nuevo Hollywood".

Esta transformación se manifestó en múltiples dimensiones, siendo fundamental el abandono de los estudios para rodar en exteriores. Esta transición se aceleró por la crisis que atravesó la industria cinematográfica de Hollywood entre 1969 y 1970, cuando las películas de los estudios tuvieron fracasos estrepitosos. Webb (2019) escribe que, como resultado, "los estudios se vieron obligados a reajustar su relación con el público y a reevaluar la rentabilidad de ciertos tipos de material" (p. 128). El resultado fue una mayor cautela por parte de los estudios, que redujeron a la mitad su producción, creando un espacio (en las salas de cine) para largometrajes "independientes", muchos de los cuales fueron financiados y distribuidos, pero no producidos, por los propios estudios (que diversificaron sus actividades convirtiéndose en un "centro de mando y control desde el cual se podía externalizar la producción cinematográfica" (p. 129). Las nuevas tecnologías —cámaras portátiles más ligeras (Arriflex, Panaflex) que facilitaban el movimiento durante el rodaje en exteriores, nuevos tipos de película más fotosensibles (que podían utilizarse en exteriores con poca luz), unidades logísticas móviles (unidades Cinemobile)— impulsaron el desplazamiento fuera de los estudios.

En esta situación, surgieron películas de bajo presupuesto, rodadas en exteriores (por ejemplo, *Midnight Cowboy* [1969, dirigida por John Schlesinger], *Easy Rider* [1969, dirigida por Dennis Hopper], *Badlands* [1973, dirigida por Terrence Malick], *Nashville* [1974, dirigida por Robert Altman]), protagonizadas por actores no famosos y sin glamour, y dirigidas por una nueva generación de cineastas, que alcanzaron el éxito con la crítica y el público. Estos cineastas provenían principalmente de fuera del sistema de estudios de Hollywood (y su sistema de formación similar al de los gremios). Llegaron como emigrantes europeos (Vilmos Zsigmond, László Kovács, Néstor Almendros) o provenían del mundo del documental. Una cantidad importante e influyente de ellos —los llamados "niños rebeldes del cine": Scorsese, Coppola, Lucas, Spielberg, De Palma— se formaron en escuelas de cine, donde se iniciaron en corrientes como el cine verité europeo y el cine de vanguardia, y se familiarizaron con la teoría cinematográfica de autor (Turnock, 2015; Webb, 2019).

Este nuevo tipo de cine —arraigado en sus propios modos de producción y economía política, ensamblajes tecnológicos, sensibilidad estética, generación y ethos político— representó, a la vez, una innovación en estilo (formas estéticas), registro (indicialidades sociales no referenciales) y género (modos de organización narrativa). Además, tanto sus creadores como su público lo entendieron de forma reflexiva *como* una "ruptura con la tradición" (Webb, 2019, p. 132), un *rechazo* al modo de hacer cine que había sido dominante hasta entonces (Turnock, 2015, p. 25). Estos cineastas intentaban reconfigurar la práctica cinematográfica de manera explícita *mediante* una semiótica

de diferenciación respecto a lo anterior, para eliminar la "apariencia artificial y limitada a los sets de filmación de los grandes estudios" y "despojarla del perceptible artificio de Hollywood" (Ibid., p. 22). Esta diferenciación —como proyecto explícito "que cristalizó en un estilo de época" (Webb, 2019, p. 134)— operó tanto a nivel de los *repertorios fílmicos* (Tabla 2) como de sus *estereotipos metafílmicos* representables (Tabla 3).

Tabla 2. Algunos elementos del repertorio del "Nuevo Hollywood"

-Filmación, iluminación, puesta en escena
- Filmación en exteriores. - Uso de luz natural, iluminación plana, luz con una cualidad "intensa", "luz solar direccional intensa" (Turnock 2012, p. 162). - Enfoque más flexible en la puesta en escena que permitía que personas u objetos se interpusieran entre la cámara y lo que filmaba. - Evitar la retroproyección y los fondos compuestos (técnica utilizada en estudios); "a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, la técnica [de la retroproyección] comenzó a convertirse en un emblema del cine de estudio obsoleto" (Turnock, 2015, p. 39), es decir, un indicador de origen con connotación negativa.
-Trabajo de cámara
- Filmación con cámara en mano, imágenes temblorosas (en lugar de cámaras fijas e imágenes estáticas o movimientos suaves). - Uso de teleobjetivo y zoom. - Paneo rápido. - Enfoque selectivo.
-Calidad de imagen
- Imágenes granuladas - "aspecto rugoso de las superficies" (Turnock, 2012, p. 162). - "Imperfecciones fotográficas como destellos de lente" (Webb, 2019, p. 134). - Paleta de colores apagados.
-Edición
- Tomas largas. - Cortes abruptos y otros patrones de edición irregulares.
-Selección de reparto
- Actores nada glamorosos sin maquillaje y con rostros naturales (frente a estrellas glamorosas con maquillaje recargado).
-Estilo narrativo, caracterización
- "Antiestilo narrativo libre", "como rechazo a la narrativa del Hollywood clásico" (Turnock, 2015, p. 110). - Narrativas con finales abiertos. - Personajes ambiguos.

Fuente: Elaboración propia.

Cabe destacar que la mayoría de estas formas estéticas y narrativas no tienen necesariamente que ver con el rodaje en exteriores (paneos rápidos, cortes abruptos, cámara en mano, enfoque selectivo: todo se puede realizar en un estudio) y ni siquiera están relacionadas entre sí (no existe una relación

necesaria entre las narrativas abiertas y los teleobjetivos). Sin embargo, durante este período, se convencionalizaron como un todo. Como sugiere Webb (2019), el trabajo independiente de los estudios en las décadas de 1960 y 1970 —al rechazar el Hollywood clásico y su propia agrupación contingente de técnicas estéticas— permitió que estos elementos se unieran como un estilo en este período, sirviendo así como un índice de este; es decir, que se emplearan juntos de maneras que llegaron a considerarse estéticamente coherentes, como elementos que "encajaban" porque se sentía que pertenecían al mismo conjunto.

Una función de estos elementos era llamar la atención sobre el proceso de realización cinematográfica en sí. Turnock (2012) escribe:

> Inspirándose en el *cine verité* y en el rodaje independiente de bajo presupuesto en exteriores, uno de los objetivos principales de la cinematografía del Nuevo Hollywood de los años 70 fue renunciar al profesionalismo pulido propio de los estudios y, en cambio, destacar que lo que estaba frente a la cámara era algo que se filmaba. Este enfoque tuvo el efecto paradójico de parecer espontáneo y natural (y, por lo tanto, relativamente naturalista), al tiempo que recordaba al espectador la presencia del operador de cámara tras el objetivo. Un rasgo distintivo de este enfoque es el uso del destello de lente. (p. 161)

Lo que antes se consideraba un "error" se convirtió en una moda: formas como el destello de lente se liberaron para adquirir nuevas funciones estéticas, pragmáticas y denotativas. Conrad L. Halls, el famoso director de fotografía estadounidense, comentó cómo, en este período, con los destellos de lente logró comunicar importantes elementos diegéticos como la intensidad, a la vez que otorgaba "autenticidad" a sus películas[12]. Como escribe Benson-Allot (2011): "Durante la década de 1970, el Nuevo Hollywood comenzó a tratar el destello de lente como un recurso artístico, un efecto que transmitía claramente la conciencia de los cineastas sobre su material básico: la luz" (p. 10). Al transmitir claramente esta conciencia, esta forma de hacer cine resaltaba las propiedades físicas de la lente y la presencia de la cámara (indicando el momento del rodaje). "Al transmitir claramente" esta "conciencia", esta forma de hacer cine resaltaba las propiedades físicas de la lente y la presencia de la cámara (volviendo indicial el momento del rodaje). Al hacer esto, dichas películas rompieron estéticamente con la transparencia (o, de forma más despectiva, el "ilusionismo") del realismo clásico de Hollywood, mientras que al mismo tiempo reivindicaron de ese modo un tipo de realismo más novedoso y mejor, más "honesto" y "auténtico" (Webb, 2019, p. 135).

En resumen, lo que unió estas formas y les dio coherencia como un estilo fue, por un lado, su contraste y rechazo a *otros* estilos y, por otro, su iconización (Irvine & Gal, 2000) como encarnaciones sentidas de la "autenticidad".

12 Véase: https://www.youtube.com/watch?v=_IesAvesFUo

Tabla 3. Estereotipos (metafílmicos) indiciables por estilos enregistrados de representación fílmica (véase Tabla 2), expresados desde la perspectiva del "Nuevo Hollywood"

"Hollywood clásico"	**"Nuevo Hollywood"**
Producción de estudio	Producción "independiente"
Mucho presupuesto	Bajo presupuesto
Comercial, convencional	Contracultura artística
"Ilusionista", "elegante", artificial	Realista, inmediato, "auténtico"
"Anticuado"	Contemporáneo, nuevo
Vieja generación	Cineastas y público más jóvenes
Reaccionario, conservador	Progresista y con conciencia política

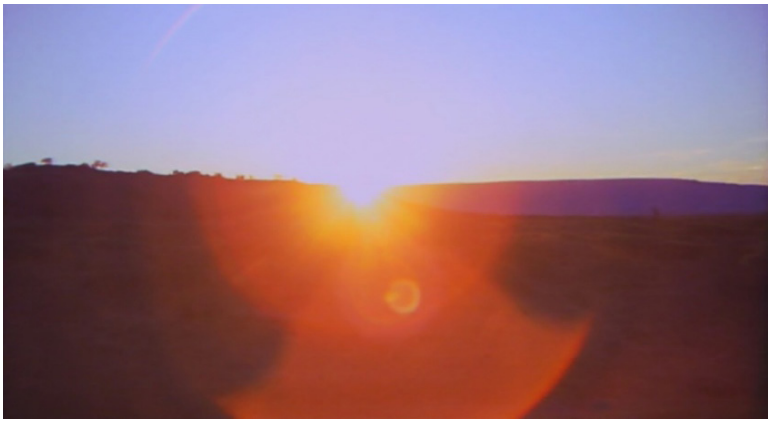
Fuente: Elaboración propia.

El destello de lente, junto con otros recursos semióticos (Tabla 2), se "integraron" en una especie de semi-simbolismo; es decir, se convirtieron en elementos utilizables para crear textos imagen y denotativos ("películas") que se ajustaban a un estilo y género reconocibles: el "Nuevo Hollywood". Además, este estilo estuvo mediado por estereotipos metapragmáticos no estéticos ni narrativos (Tabla 3). Este estilo apuntaba, fuera de la pantalla, a una nueva conciencia generacional y a las cualidades asociadas a la personalidad juvenil ("progresista" y "contracultural"); a un nuevo tipo de cineasta (un "autor" idealista "post-hippie" con un "estilo" distintivo que expresaba "su propia visión personal" (Turnock, 2015, p. 94); y un modo y una ética de producción particulares (menos jerárquicos, centrados en exteriores, más espontáneos y sensibles al espacio-tiempo de la realización cinematográfica, etc.), entre otras cosas. En resumen, este estilo quedó *enregistrado.*

A nivel de las películas individuales del "Nuevo Hollywood", las tres dimensiones de la textualidad funcionaban en conjunto. Un elemento como el destello de lente no solo contribuía a la sensación estética de una película en particular, sino que también recreaba de forma pragmática la identidad de su creador (y de su espectador), al igual que desempeñaba —en películas como *Easy Rider* (Imagen 2)— una función narrativa específica (Webb, 2019): por ejemplo, encarnar sensorialmente la ética del mundo diegético y sus personajes (un mundo contracultural de motociclistas). En cualquier película en particular, un signo estilístico como el destello de lente (entre muchos otros) llegó a simbolizar formas de crítica cultural generacional (un modelo de realización cinematográfica enregistrado) que se integraban a la diégesis (como parte de un nuevo género cinematográfico)[13].

13 Esta agrupación también se apropió de la raza como un elemento narrativo con una fuerza pragmática y cualidades estéticas que la autentificaban. Consideremos una cita del discurso de apertura de la Conferencia de Sindicatos de Cine y Televisión de 1973, pronunciada por Robert Hyle: "Las historias de hoy requieren, en muchos casos, la llamada sensación documental, el entorno urbano, las calles y casas de las ciudades y las comunidades negras. Simbólicamente hablando, los estudios de Hollywood han dado paso a los callejones de las ciudades" (Hyle citado en Webb, 2019, p. 125). Aquí, la negritud misma se integra al repertorio de formas (junto con técnicas que dan una "sensación documental") que se "combinan" para impregnar indicialmente una película de autenticidad racializada para un espectador blanco.

Imagen 2. El destello del sol en la cámara en *Easy Rider* (1969, dirigida por Dennis Hopper)



Fuente: *Easy Rider* (1969).

En resumen, una norma particular (imágenes nítidas y fluidas, editadas con una continuidad impecable, etc.) se convirtió en materia prima para la creación de nuevos tropos de autenticidad y realismo ("feas" imágenes granuladas). Dichos tropos funcionaban precisamente al señalar el acto enunciativo de hacer cine (y, por ende, al cineasta autor) y a sus públicos jóvenes y sofisticados. A través de esto, una indicialidad de orden n —el destello de lente como un "error" poco profesional— dio paso, y de hecho *fue reemplazada*, por una indicialidad de orden n+ 1: el destello de lente como signo de inmediatez, con el auténtico aire de cine progresista y con conciencia social, la contracultura, una nueva generación, etc.

Esto tuvo el efecto dialéctico de no solo producir nuevos significados sociales, sino también de resignificar las formas fílmicas existentes y sus funciones. Así, no solo surgió un nuevo estilo (-registro-género), sino que los estilos (-registros-géneros) "más antiguos" adquirieron nuevos valores sociales, negativos y tabú. Consideremos, en este contexto, una cita del crítico de cine estadounidense Charles Champlin, publicada en el *Los Angeles Times* en octubre de 1971:

> Rodar en locaciones reales se ha vuelto tan popular que la idea de filmar un largometraje en un estudio de Hollywood o en cualquier otro lugar *se ha vuelto tan rara y reaccionaria como usar sujetadores de mangas o polainas* (Champlin citado en Webb 2019, p. 124; énfasis propio)

Aquí, un modo de hacer cine se compara con la moda anticuada de los sujetadores de mangas o las polainas, no solo "rara" y "pasada de moda", sino ahora también "reaccionaria". En otras palabras, tú eres como tú filmas.

5.2. Éxitos de taquilla de ciencia ficción de los años 70

Cada norma, como virtualidad cuya realidad se manifiesta a través de sus manifestaciones, se somete a su recontextualización y renormalización trópica. Cada estilo, registro o género —y, más importante aún, su tenue agrupación (por ejemplo, el "antiguo" o el "nuevo" Hollywood)— es, por lo tanto, un resultado histórico contingente, una "tradición" aparentemente estática en un proceso dinámico de reinvención continua. Es importante destacar que, si bien estas dimensiones distintivas (estética, interaccional, denotativa) están siempre entrelazadas, en su especificidad (como este estilo, este registro, este género) también son siempre separables unas de otras. Aunque agrupadas de alguna manera normativa, cada una de estas dimensiones siempre puede citarse y recontextualizarse de formas novedosas que las desenredan y vuelven a entrelazar en nuevas formaciones trópicas, re-estilizándolas, re-enregistrándolas, re-generificándolas (Nakassis, 2019).

Para la segunda mitad de la década de 1970, el "Nuevo Hollywood" ya estaba en decadencia. Sin embargo, su estilo estético perduró, aunque reformulado con otros elementos estéticos, insertado en otros géneros y asociado a indicialidades alteradas. Como muestra Turnock (2015), mientras que el estilo cinematográfico de acción real de la década de 1970 fue diseñado, entre otras cosas, para indicializar el modo de producción de sus imágenes y, por lo tanto, autentificarse *como* realista, a finales de la década de 1970 los elementos estilísticos que cumplían esta función indicial comenzaron a utilizarse independientemente de ese modo de producción o sensibilidad política, en efecto, *citando* al realismo para producir un "efecto de realidad".

Esto se hizo más evidente en los éxitos de taquilla de ciencia ficción que irrumpieron en la escena a finales de la década de 1970. *Star Wars* (1979) de George Lucas y *Close Encounters of the Third Kind* (1977) de Steven Spielberg presentaban elementos diegéticos espectaculares y fantásticos (extraterrestres, naves espaciales, etc.) representados precisamente con la misma estética que las películas del "Nuevo Hollywood" de principios de la década, como si esos elementos denotados ficticios hubieran sido filmados con una cámara presente. Elementos como el destello de lente, las imágenes temblorosas de las cámaras de mano y el desenfoque de movimiento (todos ellos índices del encuentro de la cámara con la realidad profílmica) llegaron a funcionar como un índice de orden superior (citacional) de un modo particular de hacer cine. Turnock (2012) escribe que los destellos de lente habían "evolucionado ahora hasta convertirse en un indicador estilístico asociado a, o que incitaba a, una sensación de docurealismo inmediato" (p. 161), mostrando "cómo se vería [lo que representaba la imagen] al ser *fotografiado*" (p. 162). Estas películas evocaban cualidades de inmediatez, autenticidad y realismo asociadas al cine del "Nuevo Hollywood", al mismo tiempo que representaban mundos diegéticos que distaban mucho de ser reales, auténticos o inmediatos. En este contexto, los

signos fílmicos como el destello de lente adquirieron un nuevo valor indicial, precisamente al basarse en órdenes indiciales "inferiores". Dichos signos se utilizaban para producir nuevos efectos trópicos: autenticar la fantasía, permitiendo al espectador sumergirse en una "galaxia muy, muy lejana" al impregnar estéticamente sus sentidos con signos de fotorrealismo (haciéndolos "sentirse" "reales"), a pesar del artificio consciente de todo el proceso (logrado mediante efectos especiales de posproducción)[14].

Como ha demostrado Turnock (2015), George Lucas estuvo influenciado por el "Nuevo Hollywood", las nuevas olas del cine de autor europeo, la animación experimental de la Costa Oeste (que conoció en la escuela de cine) y *2001: A Space Odyssey* (1968) de Kubrick, que combinó con una estética de "futuro usado" y un estilo gráfico de "neón caramelo" (tomado de la publicidad popular y los cómics), y que insertó en géneros convencionales de Hollywood (la épica, el western). De este modo, Lucas creó lo que Turnock denomina, en honor a su estudio de posproducción, Industrial Light and Magic, el "estilo ILM". Si bien fue innovador y experimental en su época, la capacidad de ILM para estandarizar y abaratar la fusión de efectos especiales ópticos de posproducción con una "estética de locación" acabó convirtiendo su estilo de fantasía fotorrealista en *el* estándar dominante para las producciones de Hollywood durante el medio siglo siguiente.

Sin embargo, si en el estilo de ILM los efectos indiciales de autenticidad se basaban en el espectáculo y viceversa, los órdenes indiciales implicados también llevaron a la atrofia y transformación de ciertos elementos del ensamblaje del "Nuevo Hollywood". Como observa Turnock, parte de este proceso fue la afirmación de una nueva forma de control sobre la imagen (Nakassis 2023a), que a su vez era una continuación de las ansias autorales del "Nuevo Hollywood", para el cual la cinematografía naturalista de acción real era una forma de "expresar" una "visión personal". Como autores, los efectos especiales, el rodaje en exteriores y similares otorgaban al director (de ciencia ficción) "control total sobre todos los elementos del encuadre" (Turnock, 2015, p. 24), en lugar de estar limitado por las convenciones del estudio, los productores del estudio o las contingencias y exigencias de los lugares de rodaje. Si bien esto trasladó la producción cinematográfica más lejos del set en exteriores, hacia la posproducción, la fusión selectiva de una estética naturalista con un conjunto innovador de efectos especiales ópticos enregistró este estilo novedoso con funciones y valores textuales innovadores: para algunos, funcionó como índice de una productora específica ("ILM") y, por extensión, de la figura de George

14 Webb (2019) escribe: "Mientras que las películas de la época dorada de los estudios se habían esforzado con frecuencia por hacer que las locaciones parecieran estudios, ahora ocurría lo contrario: el trabajo de efectos ópticos y de sets de filmación de finales de la década de 1970 y principios de la de 1980 se diseñó para integrarse a la perfección con la estética de las locaciones. El rodaje en exteriores no fue, por tanto, desplazado, sino más bien reintegrado a un proceso cinematográfico de alta tecnología transformado, con nuevas prioridades y valores de producción" (p. 150).

Lucas; para la mayoría, sin embargo, podría decirse que el destello de lente y otros elementos se han adueñado de la estética particular del *género* de los éxitos de Lucas y Spielberg: la ciencia ficción. El destello de lente se ha convertido en parte de "cómo se ve" el futuro de ciencia ficción y de otros mundos.

Esto se evidencia sobre todo en el uso de signos estilizados de fotorrealismo en animaciones puramente digitales como *The Lego Movie* (2011; dirigida por Chris Miller y Phil Lord; véase Ball, 2017) o *Wall-E* (2008, dirigida por Andrew Stanton; Imagen 3 - izquierda), así como en videojuegos de diversa índole (véase Towell 2012; Imagen 3 - derecha). Estos textos no fotográficos utilizan profusamente el efecto de destello de lente para crear una atmósfera particular, para integrarse en una historia intertextual del estilo fotorrealista y los géneros de la ciencia ficción y la fantasía. Maddock (2018) señala que el director de *Wall-E*, Andrew Stanton, sintió la necesidad de introducir las "imperfecciones" asociadas con el cine de acción real (destellos de lente, distorsión de cojín y de barril, aberración cromática) para lograr una "estética documental", algo que, en su opinión, faltaba en otras películas de animación demasiado pulcras, demasiado perfectas y, por lo tanto, "poco auténticas". En este caso, una animación donde no se utilizó ninguna lente recrea una "operación de cámara en mano virtual y un destello de luz virtual hacia una lente virtual" (véase también McQuire, 2000; Mullarkey, 2009; Gaut, 2010; Crippen, 2019) para simular que fue filmada en exteriores reales.

Imágenes 3. Destellos de lente en *Wall-E* (2008, dirigida por A. Stanton) y el videojuego *Soulcalibur I* (1998)



Fuente: *Wall-E* (2008) y *Soulcalibur I* (1998).

5.3. El destello de lente como elemento deíctico

Si bien el destello de lente se ha generalizado en la cinematografía contemporánea, persiste como un recurso potencial para procesos innovadores de estilización, enregistro y generificación. Parte de la razón de esta labilidad y movilidad radica en que el destello de lente es, y siempre ha sido, un elemento *deíctico* (*shifter*), un signo indicial radicalmente subdeterminado en su significado (intensional). Como artefacto anicónico de la luz, el destello

de lente siempre forma parte de despliegues visuales, está cerca de ellos o está insertado en ellos, y esos despliegues o conjuntos lo cotextualizan; en otras palabras, siempre está intercalado con y superpuesto a otros signos (que denotan algún mundo diegético, se insertan en alguna narrativa, etc.). En este sentido, la función del destello de lente depende radicalmente de las *texturas* en las que participa.

Anteriormente, comenté cómo, después de la década de 1970, los destellos de lente adquirieron una función epistémica: marcar aquello con lo que coexisten como algo que ocurrió auténticamente frente a la cámara. Sin embargo, es evidente que los destellos de lente tienen un abanico mucho más amplio de funciones textuales. Benson-Allott (2011), por ejemplo, señala cómo los primeros éxitos de taquilla de Spielberg, como *Close Encounters of the Third Kind* (1977) y *E.T.* (1982), "se beneficiaron de los destellos de lente cuyos despliegues ayudaron a fusionar temas de distanciamiento familiar, soledad y alienación con una narrativa altamente comercial" (p. 10); cómo *E.T.* utilizó la luz "para transmitir iluminación tanto espiritual como física" (Ibid.), o simplemente funcionó como "puntuación melodramática" (Ibid.). Por el contrario, en *Close Encounters*, "los extraterrestres aparecen solo como llamas incandescentes, rayos de luz y auras" (Ibid.). O bien, consideremos una serie de televisión más reciente como *Saving Hope* (2012-2017), cuya premisa gira en torno a un médico que regresa de un coma con habilidades paranormales para ver y comunicarse con los espíritus de sus pacientes incapacitados. Si bien en los primeros episodios se utiliza el destello de lente en muchos tipos de planos y escenarios (para "enfatizar los elementos sutiles y sobrenaturales de la serie", como lo expresó un fan [Mae, 2012]), después de que el personaje principal, Charlie, sale del coma, se empezó a usar de modo sistemático para marcar epistémicamente las secuencias vistas desde la perspectiva clarividente de Charlie (Imagen 4 - izquierda). Por el contrario, las secuencias donde no hay espíritus involucrados se filman sin destello de lente (Imagen 4 - derecha).

Imágenes 4. El destello de lente en *Saving Hope*. Imagen izquierda: diégesis paranormal cotextualizada con el destello de lente: el Dr. Charlie (a la derecha) con el espíritu de la paciente (a la izquierda) y su cuerpo inconsciente (en el centro). Imagen derecha: diégesis normal sin destello de lente: el Dr. Charlie con la paciente en el mundo "normal"



Fuente: *Saving Hope* (2012-2017).

Si bien esta función textual se basa en algunos de los significados mencionados anteriormente (en particular, del género de ciencia ficción), *Saving Hope* utiliza tropos de estos significados normativos para fines narrativos propios. Todos estos tropos son, por supuesto, gérmenes de nuevas normas, momentos en estilos, registros y géneros emergentes, aunque la mayoría simplemente permanezcan como potenciales, es decir, se limitan a sus casos particulares y no evolucionan más.

5.4. El destello de lente como índice rígido

Anteriormente, señalé que la "estética de exteriores" fotorrealista de las décadas de 1960 y 1970 estaba conectada con, y en parte impulsada por, la autoría fílmica; es decir, con los intentos de directores y críticos de enregistrar estilos particulares de realización cinematográfica a la *persona* del cineasta (como sujeto enunciador de la película). Estos registros autorales, que funcionan como índices de la persona (Nakassis, 2026; en prensa), presumiblemente expresaban la "visión" o identidad singular del director, y lo hacían a través de un estilo *generalizado* ("estética de exteriores") que incluía destellos de lente. Sin embargo, incluso si el destello de lente era una herramienta semiótica disponible para dichos autores, no era, en sí mismo, indicial (es decir, no funcionaba como un indicador de origen) de ningún individuo en particular.

En las décadas de 2000 y 2010, sin embargo, el destello de lente llegó a asociarse rígidamente con el director J. J. Abrams, el director de ciencia ficción comercial de la serie de televisión *Fringe* (2008-2013) y de películas como *Misión Imposible III* (2006), *Star Trek* (2009) y *Super-8* (2011). Si bien muchos directores en la década de 2000 utilizaron el destello de lente con diversas funciones estéticas, interaccionales y denotativas, la pura densidad y, para muchos espectadores, el uso excesivo de este efecto en las obras de Abrams atrajo una atención reflexiva sobre su uso de la técnica. Con el tiempo, llegó a considerarse, en ciertos ámbitos sociales, como un indicador rígido del propio estilo autoral de Abrams (Imágenes 5).

Los destellos de lente cumplen diversas funciones de orden-n en las películas de Abrams: por ejemplo, Benson-Allott (2011) interpreta el uso que hace Abrams de los destellos de lente en *Super-8* como un eco del "vínculo entre luz, duelo y esperanza" de Spielberg, donde "los destellos de lente señalan repetidamente una nostalgia por el cine de los años 70" (p. 10). Los destellos de lente funcionan así "como una metáfora visual del duelo", para "lamentar la pérdida de la anticuada sinceridad de su técnica [en *ET* y *Close Encounters*], así como la camaradería de las producciones de adolescentes en Super 8", para expresar tanto "trauma como terapia", para "recordarnos nuestra alienación y mitigarla", así como para "señalar momentos que sugieren una posibilidad de salvación cinematográfica" (pp. 10 y 11). En contraste, su película *Star Trek* de 2009 "complementa el realismo cósmico (el brillo atmosférico alrededor

de las estrellas y las lunas) con destellos exagerados que buscan expresar las posibilidades ilimitadas de la ciencia ficción" (p. 11). Benson-Allott menciona una cita de Abrams: "Me encanta la idea de que el futuro fuera tan brillante que no pudiera ser contenido en el encuadre", transmitiendo "la sensación de que, justo fuera de cámara, algo espectacular está sucediendo" (Abrams en Benson-Allott, 2011, p. 11).

Imágenes 5. Destellos de lente en *Star Trek* (2009) y *Super-8* (2011), dirigidas por Abrams



Fuente: *Star Trek* (2009) y *Super-8* (2011).

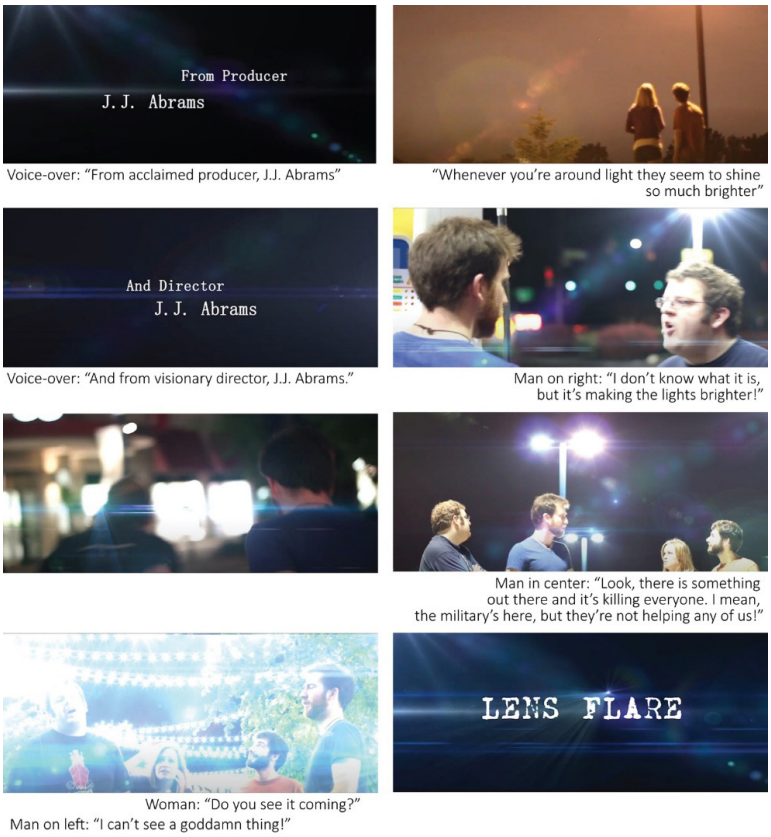
Sin embargo, espectadores y críticos le reprocharon a Abrams el uso excesivo de destellos (al parecer, creados apuntando linternas directamente a la cámara), quejándose de que estos interferían con la imagen y la ocultaban, "produciendo espectáculo en lugar de matices" (Benson-Allot, 2011, p. 11); véase también el foro de AVS "Destellos de lente: ¿desaparecerá pronto esta moda?", que tuvo lugar del 22 al 27 de julio de 2012 (AVS Forum, 2012) para observar las quejas, especialmente contra Abrams, por el uso excesivo de este "truco visual").

Una rápida búsqueda en YouTube revela numerosos comentarios metacinematográficos, en su mayoría paródicos, sobre el uso que hace Abrams de estos efectos, desde largas recopilaciones de destellos de lente en sus películas[15], hasta el cortometraje paródico de 42 segundos *Lens Flare: The Movie* (2011) (Imágenes 6)[16].

15 Véase: https://www.youtube.com/watch?v=ALHiJaSPrns&t=21s

16 Véase: https://www.youtube.com/watch?v=bHqjmlM3kxs

Imágenes 6. *Lens Flare: The Movie* (2011)



Fuente: *Lens Flare: The Movie* (2011).

Los créditos iniciales de esta sátira, repleta de destellos de lente, anuncian en una voz en off grandilocuente: "Del aclamado productor J. J. Abrams". Se ven tomas llenas de destellos de lente de dos personas mirando hacia una fuente de luz y oímos una voz que dice: "Cuando estás cerca de una luz, parece que brilla mucho más", una aparente alusión a Abrams (¿el "tú" implícito en el diálogo?) que inserta el destello de lente como un actante narrativo dentro de la diégesis de la parodia (el universo metacinematográfico de Abrams, por así decirlo). Después de un corte de regreso a los créditos de inicio que anuncian "Y del visionario director J. J. Abrams", vemos a un hombre agitado gritándole a otro hombre en una estación de servicio: "¡No sé qué es, pero está haciendo que las luces brillen más!". La imagen pasa a una toma sumamente temblorosa y con cámara en mano de los dos hombres corriendo, la imagen plagada de destellos,

y luego una toma de plano contrapicado de cuatro personas (incluidos los dos hombres). Uno dice, de modo dramático con música melodramática de fondo: "Miren, hay algo ahí fuera y está matando a todo el mundo. O sea, los militares están aquí, ¡pero no ayudan a nadie!". Después de oír un sonido de un chirrido sobre una imagen completamente negra (el sonido, como señala alguien en la sección de comentarios, proviene de *Super-8*), la imagen vuelve a mostrar a los cuatro personajes. El destello en esta imagen es tan intenso que no se puede ver completamente al personaje de la izquierda. La mujer dice: "¿Lo ves venir?", refiriéndose ambiguamente al destello de lente mortal (o a su causa: ¡Abrams!), mientras el hombre agitado de la izquierda exclama metacinematográficamente: "¡No veo absolutamente nada!". (Los comentaristas del video consideraron esta frase —el clímax dramático y cómico de la parodia— el momento más hilarante de la película). El corto termina con un corte a una imagen negra borrosa por el destello de la lente, mientras aparece el título: "LENS FLARE".

Metadiscursos como este reflexionan sobre el constante enregistro de la indicialidad del destello de lente y participan de él: no solo como un estilo estético generalizado (una "estética de exteriores"), no (solo) como un indicador de un tipo social de identidad (la juventud contracultural de la posguerra) o incluso de un género (la ciencia ficción, lo paranormal), sino como patrimonio del individuo parodiado[17]. Aun funcionando a través de estos órdenes indiciales, en este momento el destello de lente es también indicial de Abrams, cuya figura por este medio se cierne sobre todas las demás indicialidades de orden "inferior". Consideremos el siguiente comentario en un artículo sobre la cinematografía de *The Lego Movie*:

> También se añadieron destellos de lente a las imágenes, a veces mediante complementos en Nuke o elementos creados en otros programas, pero con mayor frecuencia en la postproducción digital. Los destellos se añadieron por motivos de fidelidad fotográfica, por ejemplo, para emular lo que ocurre cuando una fuente de luz LED brillante es visible en el encuadre de una toma con una lente anamórfica (como los típicos destellos anamórficos por los que J. J. Abrams llegó a disculparse por abusar de ellos en sus películas), o para contribuir a revelaciones dramáticas con un sentido temático, por ejemplo, en las revelaciones de Wildstyle/Lucy, donde un sentido visual lúdico de lo ridículo, junto con un motivo musical, subrayaba una escena cómica recurrente[18].

La intensidad y la repercusión pública de las críticas —el contra-enregistro negativo del destello de lente hacia Abrams— fueron suficientes para que el director, como menciona el artículo, se disculpara eventualmente por su uso

17 Por supuesto, la carrera y el "estilo personal" de Abrams se componen de referencias a todo lo anterior (incluidas las figuras de autores como Lucas y Spielberg, a quienes Abrams sigue en sus pasos cinematográficos), y esta citación une a Abrams tanto como autor individual como parte de una historia intertextual más amplia del cine.

18 Véase: https://www.expandedcinematography.com/the-cinematography-of-the-lego-movie.html (subrayado mío).

excesivo y abandonara la técnica[19]. Según se informa, "confesó que había tantos destellos de lente en los primeros montajes de *Star Trek Into Darkness* que contrató a la empresa de efectos especiales Industrial Light & Magic [¡Nota: la empresa de posproducción de George Lucas!] para eliminar de la película algunos de sus característicos ornamentos"[20].

En resumen, el destello de lente, a través de tales recursos paródicos, se presupone como un índice de Abrams, al tiempo que se recontextualiza como icono del exceso absurdo, una cualidad que, mediante la rígida indicialidad de la técnica, se *devuelve* a la figura de Abrams como una especie de infamia. Además, esta doble indicialidad (que presupone un referente a la vez que implica una caracterización de este) dio lugar a una reconfiguración del modo en que Abrams usaba los destellos de lente *y* enmarcaba su uso: por un lado, se disculpó por abusar de él, mientras que, por otro, lo reducía en sus películas. Como ya hemos mencionado, el enregistro se produce mediante órdenes indiciales —una dialéctica entre norma y tropo, entre entextualización y (re) contextualización— e impulsa así una praxis enunciativa que genera dinámicamente nuevas virtualidades y nuevas actualizaciones, potenciales rangos de significados que los usuarios recrean y despliegan para inventar *nuevos* textos, *nuevas* normas que, a su vez, serán material para otros procesos semióticos.

De hecho, la propia asociación de Abrams con el destello de lente se construye sobre capas de significados sociales que se presentan como conceptualizaciones presupuestas, como potencialidades para ser reutilizadas en tropos. Por lo tanto, mientras los comentaristas en la página de YouTube de *Lens Flare: The Movie* debatían sobre el mérito de Abrams como cineasta, un usuario concluye: "J. J. es tan superficial como una piscina infantil... él y sus compañeros saben cómo hacer que parezca que tienen ideas diferentes e interesantes, pero resultan ser trilladas y derivadas". La presuposición en comentarios como este es que, si bien el destello de lente podría considerarse normativamente como la señal de un director "profundo" (no superficial), "diferente e interesante" (no trillado y derivado) —precisamente los estereotipos enregistrados durante las décadas de 1970 y 1980—, Abrams es todo lo contrario. De manera similar, en el foro AVS dedicado a las quejas contra el destello de lente y sus abusadores (principalmente Abrams), un comentarista, *oink*, escribe sarcásticamente: "Sí [apuntar una linterna a la cámara 'NO es natural'], pero JJ dice que es 'genial'". *Oink* escribe más tarde: "El destello de lente, como la cámara temblorosa, se usa como un truco ('¡mírame, ¿acaso no soy vanguardista?!')". Aquí, *oink* le da voz al director con un acto de habla que es indicial del habla infantil: "¡mírame, mírame!", presentando el destello de lente como una forma infantil de simplemente llamar la atención. Nótese, además, que lo que la voz de la figura del director inmaduro desea es ser visto como "vanguardista". Sin embargo,

19 Véase: https://www.polygon.com/2016/3/11/11206910/jj-abrams-lens-flare-stop-star-trek-into-darkness

20 Véase: https://www.theverge.com/2013/9/30/4788758/j-j-abrams-apologizes-for-his-overusing-lens-flares

el registro del habla en el resto del enunciado se presenta como relativamente incoherente con la figura del artista, tanto por su carácter infantil como por su informalidad (nótese también el uso previo de "genial" (*cool*) por parte de *oink*). Cada elemento de esta construcción discursiva representada —como una glosa metapragmática de la pragmática del destello de lente— proyecta así diferentes figuras enregistradas: un niño, el lumpen informal, el artista de vanguardia. El efecto trópico compuesto es una quimera absurda, un impostor torpe "tan superficial como una piscina infantil". Si el destello de lente es un índice del autor, Abrams, estos comentarios lo rebajan un escalón, convirtiéndolo en una mera réplica (*token*) derivada de un tipo social "trillado", el arquetipo del aspirante a artista[21].

6. CONCLUSIÓN

Parafraseando al fallecido Marshall Sahlins (1999), la dialéctica de semejanza y diferencia que se analiza en este artículo es un "modo normal" (p. 411) de producción semiótica; y, citándolo, se caracteriza por la "permutación de formas y relaciones antiguas, adaptadas a situaciones novedosas" (p. 408), un movimiento de *norma* y *tropo* impulsado por los vientos de la *entextualización* y la *contextualización* a la luz de los procesos de enregistro, estilización y generificación, es decir, por el *destello* de la semiosis. Esta "inventiva de la tradición" es la *norma* de la semiosis; para apreciarla, es necesario que no nos dejemos llevar por el péndulo que impulsa este mecanismo, sino que comprendamos esta dialéctica como la oscilación de opuestos. Más bien, debemos ver esta dialéctica como un movimiento coordinado, o mejor, como dos dimensiones o aspectos que no están ordenados en el tiempo per se, no fases o pasos exactamente, sino dos caras de la misma página rasgada (para recordar una metáfora de Saussure). No apreciar esto puede llevarnos a sentir que tenemos que "elegir" un bando; y fue contra esto que Sahlins (1999), en sus propias defensas ingeniosas de la tradición, advirtió al declarar que un "miedo a la estructura" (o, mutatis mutandis, al evento) era improductivo, porque elegir un bando es moralizar y evitar comprender (incluso explicar) aquello que nos propusimos entender. Los argumentos de Sahlins tal vez no hayan triunfado en la disciplina (muchos antropólogos han abandonado las dos o tres cosas que él sabía sobre la cultura), aunque, o más bien precisamente porque, su crítica fue tan perspicaz e incisiva, tan relevante entonces como ahora (*plus ça change pas, plus la meme chose*...).

21 Por supuesto, esta es solo una interpretación de Abrams. Los comentarios también revelan a quienes no les molestó el efecto de destello de lente y aprecian los toques estilísticos de Abrams. Además, el uso del destello de lente por parte de Abrams puede considerarse un referente positivo para otros textos mediáticos. Por ejemplo, en el blog de fans de *Saving Hope* mencionado anteriormente (Mae, 2012), el autor elogia la serie y lamenta su cancelación, escribiendo: "No es que *Saving Hope* sea especialmente creativa en su premisa o temas. Es esencialmente la trama de Denny de *Grey's Anatomy* combinada con *Mercy*, con un toque de la trama de la Parca de *Supernatural*, y parece dirigida por J. J. Abrams gracias a la abundancia de destellos de lente artísticos (que enfatizan agradablemente los sutiles elementos sobrenaturales de la serie)" (subrayado mío).

Sin embargo, si Sahlins no se impuso, no fue por falta de argumentos sólidos, sino por el poder (!) de cierta lógica cultural (!) de la época. Mientras tanto, otras tradiciones (relacionadas) —la semiótica y la antropología lingüística— han inventado nuevas herramientas para comprender esta tradición, esta dialéctica de la cultura, como un proceso semiótico (meta)pragmático, como una lucha por el enregistro del bagaje indicial de los conceptos culturales. En el caso de Sahlins, como ejemplo relevante, por el concepto de cultura (y los repertorios más amplios que sustentaba).

REFERENCIAS

Agha, A. (2007). *Language and Social Relations*. Cambridge University Press.

AVS Forum (2012). Lens flares - will this fad go away soon? https://www.avsforum.com/threads/lens-flares-will-this-fad-go-away-soon.1421312/

Ball, C. (2017). Realisms and Indexicalities of Photographic Propositions. *Signs & Society*, 5, 54-77.

Bauman, R. & Briggs, C. (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 19, 59-88.

Benson-Allott, C. (2011). Slants of Light. *Film Quarterly*, *65*(1), 10-11.

Bertrand, D. (1993). L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative: conversion, convocation, usage. *Protée*, *21*(1), 25-32.

Crippen, M. (2019). Digital Fabrication and Its Meaning for Photography and Film. In Braga, J. (ed.), *Conceiving Virtuality* (pp. 119-31). Springer.

Fontanille, J. (1998). *Sémiotique du discours*. PULIM.

Gal, S. & Irvine, J. (2019). *Signs of Difference*. Cambridge University Press.

Gaut, B. (2010). *A Philosophy of Cinematic Art.* Cambridge University Press.

Halliday, M. A. K. & Hasan, R. Soulcalibur 1976). *Cohesion in English*. Longman.

Hullin, M., Eisemann, E., Seidel, H-P. & Lee, S. (2011). Physically-based real-time lens flare rendering. *ACM Transactions on Graphics, 30*(4). https://doi.org/10.1145/2010324.1965003

Irvine, J. & Gal, S. (2000). Language Ideology and Linguistic Differentiation. In Kroskrity, P. (ed.), *Regimes of Language* (pp. 34-84). School for Advanced Research Press.

Jakobson, R. (1960). Closing Statement: Linguistics and Poetics. In Sebeok, T. (ed.), *Style in Language* (pp. 350-377). MIT Press.

Jakobson, R. (1987). The Dominant. In Pomorska, K. & Rudy, S (Eds.), *Language in Literature* Cambridge (pp. 41-46). Harvard University Press.

Maddock, D. (2018). Reframing Cinematography. *Media Practice & Education*, *20*(1), 44-66. https://doi.org/10.1080/25741136.2018.1464735

Mae, V. (2012). Let's talk about Saving Hope. *Blog post*. https://virginiamaeblog.blogspot.com/2012/09/lets-talk-about-saving-hope.html?m=1

McQuire, S. (2000). Impact Aesthetics: Back to the Future in Digital Cinema?: Millennial fantasies. *Convergence*, *6*(2), 41-61. https://doi.org/10.1177/135485650000600204

Mullarkey, J. (2009). *Refractions of Reality*. Palgrave Macmillan.

Nakassis, C. (2019). Poetics of Praise and Image-Texts of Cinematic Encompassment. *Journal of Linguistic Anthropology*, *29*(1), 69-94. https://doi.org/10.1111/jola.12217

Nakassis, C. (2023a). *Onscreen/Offscreen*. University of Toronto Press.

Nakassis, C. (2023b). A Linguistic Anthropology of Images. *Annual Review of Anthropology,* 52, 73-91. https://www.annualreviews.org/content/journals/10.1146/annurev-anthro-052721-092147

Nakassis, C. (2026). Person-Indexing Registers, Stardom, Auteurism. *Signata.* In press

Peirce, CH. S. (1931-1958). *The Collected Papers of Charles S. Peirce, 8 vols.* Harvard University Press.

Sahlins, M. (1999). Two or Three Things that I Know about Culture. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, *5*(3), 399-421.

Salt, B. (1977). Film Style and Technology in the Forties. *Film Quarterly*, 31(1), 46-57.

Silverstein, M. & Urban, G. (1996). The Natural History of Discourse. In Silverstein, M. & Urban, G. (eds.), *Natural Histories of Discourse* (pp. 1-18). University of Chicago Press.

Silverstein, M. (1976). Shifters, Linguistic Categories, and Cultural Description. In Basso, K. & Selby, H. (eds.), *Meaning and Anthropology* (pp. 11-56). Harper & Row.

Silverstein, M. (1985). Language and the Culture of Gender: At the Intersection of Structure, Usage, and Ideology. In Mertz, E. & Parmentier, R. (eds.), *Semiotic Mediation* (pp. 219-259). Academic Press.

Silverstein, M. (1993). Metapragmatic Discourse and Metapragmatic Function. Lucy, J. (ed.), *Reflexive Language* (pp. 33-58). Cambridge University Press.

Silverstein, M. (2003). Indexical Order and the Dialectics of Sociolinguistic Life. *Language and Communication*, *23*(3-4), 193-229.

Towell, J. (2012). A Brief History of the Most Over-Used Special Effect in Video Games: Lens Flare. *Games Radar*. https://www.gamesradar.com/brief-history-most-over-used-special-effect-videogames-lens-flare/

Turnock, J. (2012). The ILM Version: Recent Digital Effects and the Aesthetics of 1970s Cinematography. *Film History, 24*(2), 158-68.

Turnock, J. (2015). *Plastic Reality*. Columbia University Press.

Webb, L. (2019). The Auteur Renaissance, 1968–1979. In Gleich, J. & Webb, L. (eds.), *Hollywood on Location* (pp. 124-154). Rutgers University Press.

* Contribución de autoría: la conceptualización y el desarrollo integral del artículo es obra del autor.
* Nota: el Comité Académico de la revista aprobó la publicación del artículo.

* El conjunto de datos que apoya los resultados de este estudio no se encuentran disponibles para su uso público. Los datos de la investigación estarán disponibles para los revisores, si así lo requieren.

Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Constantine V. Nakassis. Doctor en Antropología por la University of Pennsylvania (Estados Unidos). Profesor de Antropología y Ciencias Sociales en la University of Chicago (Estados Unidos), donde actualmente se desempeña como presidente del Departamento de Antropología. Su trabajo académico se sitúa en la intersección de la antropología lingüística, la semiótica, la teoría de los medios, los estudios visuales y los estudios del sur de Asia. Sus publicaciones incluyen artículos en revistas de primer nivel académico como *American Anthropologist*, *Current Anthropology*, *Cultural Anthropology*, *Journal of Linguistic Anthropology*, and *Annual Review of Anthropology*. Entre sus libros más importantes, son particularmente significativos *Doing Style: Youth and Mass Mediation in South India* (2016, University of Chicago Press) y *Onscreen/Offscreen* (2022, University of Toronto Press), dedicado a la ontología y la política de las imágenes cinematográficas. Su línea de investigación actual se centra en la semiótica, la visualidad, la antropología de los medios, la inteligencia artificial, la enunciación y las teorías contemporáneas de la mediación.