

Producción y consumo de películas (Filmerzeugung und Filmverbrauch; 1979)

En: Vilém Flusser, *Medienkultur*. Frankfurt 1997, cáp. 7, 89-102

Las dos descripciones casi-fenomenológicas que siguen a continuación tienen el propósito de precisar el concepto que aquí se propone de “tecno-imaginación”. Se debe llamar “tecno-imaginación” a la capacidad de cifrar y de descifrar las imágenes producidas mediante los aparatos (“tecno-imágenes”). A la base de este ensayo está la hipótesis de que esta capacidad se diferencia radicalmente de la imaginación tradicional. “Leer” y “escribir” desde las tecno-imágenes (fotografías, películas, programas de televisión, etc.) pone exigencias completamente diferentes de aquellas que nos vienen de las imágenes clásicas (pinturas rupestres de cuevas, mosaicos, vitrales, etc.).

En la actualidad son las tecno-imágenes y ya no más los textos, como sucedía hasta hace poco tiempo atrás, quienes portan la mayor parte de los mensajes en el mundo codificado que nos rodea. Si por un instante se acepta un diagnóstico semejante, entonces, la capacidad de producir y utilizar imágenes técnicas, i. e, la tecno-imaginación, se hace por completo imprescindible para la vida, precisamente para su misma subsistencia. No obstante, todo parece indicar que la tecno-imaginación no está dando una buena señal; que no somos capaces de recibir y de enviar “correctamente” los mensajes que atañen a nuestro mundo; que no hemos sido “pre-programados en justa forma” para el tiempo presente: compárese no sólo a los analfabetos insertos en un mundo codificado dominado por los textos, sino también a los escritores que no dominan ni la gramática ni la ortografía.

Una de las posibles “explicaciones” de nuestra crisis, es que no hemos sido capaces de orientarnos en el mundo en el que fuimos arrojados, debido a nuestra carencia de tecno-imaginación. Pero si aceptamos que a cada tipo de código le corresponde un clima existencial en particular –digamos que a las imágenes tradicionales lo mágico y a los textos la existencia histórica-, de ese modo, podría decirse, en general, que hemos sido incapaces de asumir el estadio existencial demandado por las tecno-imágenes y, por tanto, de pasar más allá de nuestro nivel de la conciencia histórica. En un mundo codificado ampliamente en términos post-históricos, en un mundo de tecno-imágenes, hemos sido pre-programados desde nuestros hogares paternos, desde el colegio, desde la cultura que cargamos encima nuestro, en general, para vivir una existencia histórica, y nuestras categorías valóricas, de pensamiento y de experiencia vivida ya no funcionan por eso más.

I. Producción de películas

Si hablamos de filmar, de rodar una película, lo menos que se puede llegar a hacer es compararla con su “padre”, el “fotografiar”. En una comparación de este tipo saltan a la vista un montón de diferencias. Por ejemplo, que las imágenes fotográficas son inmóviles y mudas, mientras que las de películas parecen moverse y suenan. Tales diferencias y otras similares suelen dejar de lado, sin embargo, aquello esencial (el “eidos”) del filmar; mientras que de lo que se trata es justamente de captar esto esencial. Filmar es un tratar con los acontecimientos, fotografiar es un

tratar con escenas. Si esta afirmación es cierta, ha de coincidir también que el “universo de significado” del filmar es un contexto de procesos y que el “universo de significado” del fotografiar es un contexto de hechos o estado de cosas (Sachlagen), y que todas las restantes diferencias tendrían que poder ser retrotraídas a este núcleo. Si el significado del filmar es algo completamente diferente del significado del fotografiar, si filmar significa un mundo de “forma ondular” (wellenartig) y el fotografiar un mundo de “forma granular” (sandkornig), entonces, la comparación entre ambos procesos equivale a la traducción de un mundo en el otro (un problema que se ha hecho conocido, por ejemplo, a partir de la ciencia óptica). Un tener que hacer una comparación similar entre dos mundos que, en su estructura no son comparables, es, entretanto, algo característico para nuestra situación compleja.

Al observar el fotografiar, uno tiene que concentrarse en los movimientos del fotógrafo que se halla premunido con un aparato –o del aparato premunido con un fotógrafo. Se trata de movimientos, que podríamos interpretar como una saltarina búsqueda de puntos de vista frente a una escena. Con todo, este buscar se halla condicionado de manera compleja, y por cierto que desde la escena misma, desde la construcción del aparato y de desde el propósito del fotógrafo. Si entendemos por “ideología” la persistencia en un punto de vista específico, el fotografiar es entonces un movimiento post-ideológico. Porque cuando fotografiamos, no sólo aparece cada escena como si estuviera rodeada de un enjambre de iguales puntos de vista, sino que se comprueba también que la escena se desvela mejor, cuanto más numerosos son los puntos de vista que pueden ser asumidos frente a ella. A pesar de eso, con una superación semejante de la ideología no se trata de una libertad de valor: el fotógrafo posee criterios que le permiten elegir entre los puntos de vista posibles.

Comparando al fotógrafo con el camarógrafo se constata que la saltarina búsqueda se convierte en una búsqueda deslizante. Al filmar el cuanto fotográfico se convierte en un fluir: se hacen posibles los movimientos como el *travelling*, el *scanning*, el *close-up*, etc. Si uno se decide a llamar a la búsqueda de puntos de vista “duda”, habría que decir entonces que la duda fílmica en comparación con la fotográfica es menos “cartesiana”, menos metódica: más bien, cavilosa, por ejemplo, en el *zooming*. El camarógrafo no salta de un cuadro a otro, sino que permite que sus decisiones se esfumen o diluyan en forma indecisa.

Con todo, la comparación del camarógrafo con el fotógrafo pasa de largo ante lo esencial del filmar. Pues el fotógrafo y su aparato producen la fotografía, mientras que el camarógrafo, con su cámara, entrega únicamente el material crudo para la producción posterior de la película. Por cierto que la cinta fílmica, esa tira de fotogramas y de banda sonora linealmente ordenados puede ser vista como una duda cavilosa y huidiza y, en ese sentido, como la superación de las ideologías y, en otro, como la dirección fotográfica: en él (camarógrafo) hay que reconocer una tecno-imaginación distinta de la del fotógrafo. Pero el verdadero productor de la película, el hombre con las tijeras y el material pegador, que está por encima de la tira de la película, para manejarla, ha de disponer de una tecno-imaginación aún más específica, si es que ha de cumplir con su tarea.

La discusión corriente entre los críticos cinematográficos, acerca del número de dimensiones fílmicas (si son las dos de la pantalla, las tres del sonido, si es el tiempo lineal del rodaje del film, el tiempo segmentado de la historia cinematográfica a la que se alude, etc.) no tiene para el “productor de la película” (Filmproduzent) ningún significado primario. Desde el punto de vista del cutter/editor la película el film es bidimensional, pues se trata de una tira-película compuesta de tecno-imágenes. Una estructura en cadena similar a un collar, cuyos miembros pueden ser contados recontados y calculados como perlas. Pero, si bien la película cinematográfica no es comparable simplemente con un ábaco: Sus perlas, las tecno-imágenes, son no sólo contables, sino que pueden también gracias a las tijeras y el pegamento ser dispuestas de un modo diverso. Ciertamente que la película es un código lineal – como el alfabeto o los números árabes- pero para el “productor del film” tampoco es un texto que haya de ser “leído” –lo que dice: recogido grano a grano, sino que es un pre-texto para la producción de films.

El “productor del film” se ubica frente a la película en un lugar que trasciende el de la linealidad, la escritura, el cálculo lineal, la lógica lineal, dicho brevemente: el tiempo histórico; pues la linealidad es vista desde este lugar el material bruto que hay que manejar desde “fuera”. El productor-editor no actúa como el héroe dentro de la historia (dentro de la línea) para modificarla, sino que la historia es para él un pretexto, para a partir de ella hacer un mensaje desde afuera. Entonces en ciertos aspectos su punto de vista puede ser comparado con la del Dios judeo-cristiano. Tal como el este ve el inicio y el fin de la historia (de la película) simultáneamente ante sí y puede hacer milagros, interviniendo desde afuera, pues su poder sobrepasa ampliamente la omnipotencia de Dios. El puede repetir eventos, permitir que estos retrocedan, saltar fases como el caballo del ajedrez, saltar del pasado al futuro y del futuro al pasado, acelerar y ralentizar el curso temporal, pegar el inicio y el final del tiempo lineal y de esa manera hacer de la historia un ciclo, dicho brevemente, jugar con la linealidad. Distinto del Dios judeo-cristiano, pero también distinto del motor inmóvil de Aristóteles, el “productor del film” es un compositor de la historia cuya meta es, componer a partir del tiempo lineal de la película cinematográfica componer otra y ciertamente un tiempo, que es proyectado como historia sobre la pantalla. Tal como el compositor de música el se haya empeñado en un juego; sus acordes son los eventos compuestos desde las escenas. Sus flashback, sus slowdown, sus amplificaciones temporales, etc., son juegos con la línea temporal son círculos temporales, espirales temporales, elipsis temporales. De allí que el tiempo compuesto por el sea más que mágico: el círculo temporal del eterno retorno, del nacimiento, de la muerte y del renacimiento, son sólo algunas de las formas temporales que el tiene a disposición. El tiempo cíclico de la magia y el tiempo lineal de la historia son para él dos estructuras temporales posibles entre muchas, y su tecno-imaginación sobrepasa de igual modo tanto la imaginación de la magia como la cadena conceptual del pensamiento causal. En la producción de películas se tiene que distinguir claramente entonces entre dos niveles de la acción. Por un lado se hallan las acciones de los actores cinematográficos, los trucadores, los directores, los camarógrafos, los iluminadores -dicho en breve- aquellos que contribuyen a entregar la película al “productor del film”. En el segundo nivel actúa el verdadero y propio “productor del film”. Pero sería prematuro querer equiparar el primer simplemente con el nivel de la acción histórica, con el “drama”. En primer lugar

porque los agentes individuales desarrollan roles difícilmente comparables los unos con los otros: el actor ocupa un lugar “histórico” diferente al del camarógrafo o al del trucador. Pero en segundo lugar toda acción que se desarrolla en este nivel está orientada sobre aquella otra acción trascendente del “productor del film”. Este primer nivel configura un aparato, al interior del cual funcionarios de distintos tipos se hayan ocupados de entregar la materia prima la productor del film. En otras palabras tras la emergencia del segundo nivel aquel de la tecno-imaginación cinematográfica, la historia no transcurre más como antes.

Para la conciencia histórica el ser es un devenir, para la tecno-imaginación cinematográfica el devenir es una ilusión, la cual es despertada sobre la pantalla por la proyección de imágenes discretas ordenadas serialmente a una velocidad específica calculada exactamente. Y esto no significa empero que el productor del film considere las imágenes singulares como “más reales” que los movimientos que el hace surgir en la pantalla. También los fotogramas en la película cinematográfica los deja ver como un *trompe l'oeil* y los considera respectivamente. La disputa ontológica entre Parménides y Heráclito ha perdido toda significación en el plano en que ella actúa. Pues al igual que los granos de las escenas pueden ser proyectados como procesos sobre la pantalla, el proyector puede igualmente congelar las ondas de los eventos sobre la pantalla. El sobrepasar esta disputa ontológica a través de la praxis fílmica se refleja en el nivel de acción histórica de antaño: se pierde la fe en la “realidad” del devenir (del progreso, del desarrollo) y con esto se pierde el terreno sobre el que pisamos. Porque no se alcanza a entender que todo hecho histórico, todo “heroísmo” puede ser congelado por el proyector en una imagen fija, en un “ídolo”, tal como es igualmente posible poner en movimiento y dejar caer mediante el proyector a todos los ídolos.

Y no obstante es falso querer reconocer en la tecno-imaginación cinematográfica una “trascendencia formal” y en el productor del film a un “tecnócrata”, a un manipulador. Es cierto que el manipula la tira fílmica (la historia) desde fuera, pero no a los actores, a los camarógrafos, a los trucadores. Para el no son marionetas y el film no es ningún teatro de muñecas en donde pudiese limitarse a tirar de los hilos. Su punto de vista no es “formal”, sino que se compromete con la historia, sólo que de un modo diferente ha como lo hace el héroe, el *drontes*: a saber, desde afuera. Como el héroe intenta el modificar el “mundo” solo que no dramáticamente sino como jugador. También el posee un proyecto de cómo debe ser el “mundo” (la historia a proyectar) sólo que este proyecto ha sido planeado desde una posición distinta respecto de la del héroe, si bien esta es también indispensable para las acciones de este primer nivel, del nivel histórico de antaño. El “productor del film” es tan poco autónomo independiente del actor y del camarógrafo como lo son estos frente a el. Su conciencia post-histórica, su tecno-imaginación no es una disolución sino una “superación” de la conciencia histórica. La tecnocracia que nos amenaza no es un síntoma de la tecno-imaginación, sino por el contrario es un síntoma de su ausencia. Los tecnócratas son malos productores de filmes, y los funcionarios, los “apparatschik”, son malos actores cinematográficos y malos trucadores.

No obstante la omnipresencia de las películas (y de otras tecno-imágenes) la mayoría de nosotros (también a los productores de filmes y a los actores

cinematográficos) no hemos podido alcanzar el nivel de conciencia que corresponde a estas imágenes. La mayor parte de nuestras películas son malas porque nacen de una conciencia histórica. La tecnocracia y el aparato nos amenazan porque nosotros somos incapaces de movernos desde la historia hacia la tecno-imaginación.

II. Consumo de películas

La sala cinematográfica es entendida con frecuencia y con derecho como una cueva, o sea como útero y tumba, como la gran madre que todo lo traga. Y efectivamente el mito platónico de la taberna puede ser considerado como la primera crítica cinematográfica. Sin querer cuestionar las connotaciones sacras de una concepción semejante, sino por el contrario plenamente dispuesto a conceder que el cine en el mundo codificado de hoy asume una posición comparable a la iglesia del medioevo. La tentativa debe desembocar en otro camino respecto del fenómeno del "cine", sino quiere perder de su objetivo: el consumo de películas. Con tal fin es mucho más oportuno considerar a la sala cinematográfica como uno de los pocos sitios que aún quedan en el que podemos refugiarnos ante la marea creciente de tecno-imágenes: como un tipo de arca de Noé.

De hecho lo que domina aquí antes de que las pantallas titilen y los altavoces comiencen a hablar, reina la oscuridad y el silencio. Las imágenes y los sonidos que día y noche nos invaden desde todos lados, la impúdica y desinhibida seducción y guiños, que nos distraen desde todos los puntos han cesado en la entrada de cine, y nos podemos concentrar. Ese es el motivo porque antiguamente el cine fue confundido con el teatro, por ejemplo, se llamaba "teatro de imágenes luminosas". Por cuanto el cine tiene una estructura comunicativa totalmente diferente que la del teatro –en el cine no existe ningún emisor en el escenario sino un transmisor de lenguaje ausentes- tiene de todos modos en común con el teatro la contemplación concentrada-. Una visión concentrada de ese tipo se llama en griego *theoría*, una palabra de cuya raíz deriva también el término teatro. El film es la forma de arte característica de nuestra situación porque el se nos ofrece en uno de los pocos lugares en el que podemos abandonarnos a la *theoría*. Como hemos de mostrar, todavía en el cine reina ante todo la *theoría* sólo en las pausas entre los programas, y esto con el propósito de poder programarnos mucho mejor en la práctica.

Dicho sea de paso, la sala cinematográfica no es ningún nieto del teatro clásico, sino de la basílica y esta circunstancia ha de ser pensada a fondo. La basílica clásica, aquel corredor cubierto con una cúpula como puede verse también en el panteón romano, fue originariamente un tipo de supermercado que más tarde fue refuncionalizado como templo y como iglesia. En nuestro mundo codificado la basílica esta al servicio de ambas funciones, solo que ahora separadas espacialmente una de la otra: como supermercado y como cine. El consumo de tecnoimágenes se deja así concebir correctamente si se observa la sincronización de estas dos funciones, de la forma basílica. El hecho que el supermercado y la sala de cine hayan comenzado a juntarse espacialmente en los *shopping center* puede facilitar esta consideración.

El supermercado es un laberinto, recubierto de una cúpula, de tecno-imágenes que tiene como objetivo devorarse a sus usuarios, consumirse a sus consumidores que tiene grandes puertas abiertas para despertar la ilusión de un ingreso libre, por tanto de un espacio público. Se da este como “mercado, plaza de mercado”, por tanto como *ágora* de una *polis*. Pero se trata de una carnada. Una plaza de mercado genuina es un espacio político, porque permite el intercambio de cosas y opiniones, conciente los “diálogos”. El supermercado excluye los diálogos, y si los hay únicamente porque se haya lleno de rumores blancos y negros, de colores y sonidos irradiados. En este sentido es un espacio privado, esto es, para personas privadas (en griego: *idiótes*). Pero, ante todo, con lo de las puertas abiertas de lo que se trata es de carnadas, puesto que en verdad el ingreso es libre, pero la salida no lo es. Para zafarse del laberinto hay que pagar a la salida de él un rescate, y con este fin es que uno hace la cola. Esta descripción mitológica del supermercado tiene el propósito de desenmascararlo a éste como uno de los espacios más privados de todos: como la cárcel. Él no sirve al servicio de intercambio de bienes e informaciones, sino que constriñe al consumo de bienes e informaciones específicas: él no es ningún mercado, aunque, sí, ciertamente, es súper.

En términos funcionales el cine es la otra cara del supermercado. Su entrada es un estrecho agujero por donde hay que hacer cola y para el que se sacrifica el óbolo, el cual nos permite participar en los misterios que ocurren en su oscuro interior. Este carácter iniciático del ingreso al cine no es negado por las luces que parpadean y guiñan a la entrada, sino que lo acentúan, por el contrario, el cine abre ampliamente sus puertas cuando el programa ha concluido para permitir ahora que fluyan en masa los programados creyentes. La cola a la entrada del cine y a la salida del supermercado es el mismo animal: una masa modelada en forma de línea. El billete de la entrada al cine y aquel de salida en el supermercado son las dos caras de la misma moneda. En el cine se es programado para así correr al supermercado, y del supermercado uno es liberado para ser programado en el cine para la próxima visita al supermercado – este es el metabolismo de la sociedad de consumo-. Así se mueven las salas mítico-mágicas del ventilador de las tecnoimágenes al interior de la masa, para mantenerlas dentro del movimiento del progreso.

A diferencia de aquella del supermercado la panza del cine no es laberíntica, al contrario: asientos numerados geométrica y aritméticamente aguardan allí a los que entran, la cosa extensa aguarda la cosa pensante cartesianamente. Una vez que ha empezado del todo el programa, los espectadores se estiran cómodamente en sus asientos y se convierten así ellos mismos en la cosa extensa. Este milagro de la *adaequatio intellectus et rei* acontece gracias a las enormes sombras que aparecen ahora sobre las brillantes pantallas plateadas mientras las ondas sonoras oscilan en las paredes tecno-sonorizadas y se rompen en la cúpula de la basílica del cine. En alguna parte detrás o por delante de las cabezas de cuantos están entregados al programa, esta funcionando un aparato que esta siendo usado por un funcionario, el “proyector”, y este proyecta sobre la pantalla y contra la pantalla y en el estanque sonoro de la caverna la composición de la historia proyectada por el productor del film. Los destinatarios saben de este aparato y de sus precalculadas y diferentes funciones porque muchos de ellos poseen en casa aparatos similares, si bien empero más pequeños. Pero ellos vuelven sus cabezas hacia el solamente cuando

funciona mal, por ejemplo, cuando las sombras saltan en la pantalla en lugar de deslizarse, y entonces lo hacen enrabados. De modo diferente a como lo hacen los presos en el mito de la caverna platónica, ellos no quieren liberarse de la ilusión sino permanecer en ella.

Considerado en el sentido estricto se trata, de un comportamiento absolutamente increíble ¿Cómo es posible, que los hombres puedan colaborar en un grado tal con el aparato del que saben que los transforma en receptores pasivos, en cosas extensas, en masa? Obviamente existe para este comportamiento increíble de los colaboradores una explicación racional. Se sabe que el aparato que esta detrás de las cabezas de ellos no es el verdadero emisor del mensaje sino solamente el último eslabón de una cadena que vincula al cine con el verdadero emisor. Se sabe que la película cinematográfica que corre en este aparato no es el mensaje original, sino un estereotipo de un prototipo inaccesible, y que existen numerosos estereotipos idénticos los cuales, que están siendo proyectados en numerosos cines en todo el mundo, se sabe, por tanto que toda “revolución”, todo volverse de cabeza ante el proyector y el mensaje que corre en el sería una empresa desesperadamente irracional. Uno no puede liberarse del dominio del aparato, en la medida que se rompan los proyectores, o quemando las tiras de películas, porque los centros de los aparatos seguirían estando intocados y son inaccesibles. El cine es por consecuencia un lugar que excluye racionalmente toda revolución. Y en esto residiría también su intención.

Pero esta explicación racional no esta bien. Porque los asiduos al cine no son colaboradores con el aparato porque se hallan desesperados por la imposibilidad de hacer una revolución contra este. Ellos quieren ser dominados por este. Vamos al cine y pagamos para disfrutar, consumir la ilusión producida por el aparato. Ellos se buscan a sabiendas uno entre varios programas cinematográficos ofrecidos para ser programados por este. De allí que sea un error hablar de una magia de las tecnoimagenes sin una limitación. El cine no funciona como el teatro de sombras malasio, donde los creyentes creen en las sombras. Los espectadores del cine son creyentes, no de una buena sino de una mala fe: ellos lo saben muy bien, pero no lo quieren saber. Esto no es magia, sino algo del todo nuevo.

La carencia de tecno imaginación en los asiduos visitantes del cine, su mala fe en las tecnoimagenes que no les permite a ellos descifrarlas correctamente es del todo comprensible. Es imposible querer saber lo que las tecnoimagenes significan sin poner en juego en ello todos los valores tradicionales. Porque las tecnoimagenes se caracterizan en que en ellas se da vuelta la relación entre la así llamada realidad y el sistema simbólico (código) la “realidad”. Todos los códigos precedentes –inclusive de las imágenes tradicionales y de los textos lineales- son portadores de mensajes respecto de un mundo que vale la pena modificar. Estos deben servir a la orientación de los hombres para una transformación similar del mundo. Las tecnoimagenes por el contrario son consecuencia de una manipulación del mundo el cual tiene como único propósito producir imágenes. Para las tecnoimagenes el mundo no es el fin, sino la materia prima. Ellas no median entre hombre y mundo – como lo hicieron todos los códigos precedentes-, sino que utilizan el mundo para que este medie entre ellas y los hombres.

Ejemplos de esta fatal inversión se podrían recoger con cada visita al cine, si sólo se tuviera el coraje de abrirse a la tecno imaginación. Los eventos mostrados en las noticias del día no interesan como tales, sino como una de las fuentes para la película que el productor trata de cortar y pegar. Los hombres que uno ve en el telediario –no sólo los presidentes de las naciones y los deportistas, sino los terroristas y los científicos- no son “héroes” que actúan históricamente, sino actores cinematográficos que siempre miran con un ojo a la cámara. La luna fue “conquistada” por astronautas norteamericanos, para que se pudiera ver esto en la pantalla y el discurso de Nixón y los terroristas pudiesen secuestrar aviones para ser filmados. No sólo los tecnoimágenes son el gran voyeur que espía por el ojo de la cerradura, sino que los hechos históricos han sido llevados a cabo por gente que mira en ese ojo de la cerradura. La historia, actualmente, transcurre en función de las tecnoimágenes: es una película a recortar y pegar, y recién este recortar y pegar le entrega a ellas su significado.

De allí que se haya vuelto insensato querer emplear distinciones ontológicas tradicionales como aquella que existe entre realidad y ficción. Un documental, un film comprometido, un film realista, una comedia de Hollywood y un telediario se mueven todos ellos en el mismo plano de realidad, a saber, en uno tal en que las escenas se transforman en eventos, por tanto, en historias. Los funcionarios de estas composiciones son en todos los casos actores, aun cuando se trate de film documentales y del telediario. Porque los acontecimientos en Irán y los descubrimientos en un laboratorio químico son para el film igualmente un pretexto así como el guión lo es para el musical, y todos los interesados, desde el Mullah de Persia, y el profesor de química hasta el asiduo visitante de cine saben que es así.

Sólo que se trata de un saber extraordinariamente penoso. Porque una vez que todo es en principio filmable desde el proceso intramolecular hasta la revolución cultural china, desde los primeros movimientos sexuales hasta la decisión de llegar a ser monje, absolutamente todo, para el que sabe, se verifica bajo la perspectiva de la tecno-imaginación. Con esto no sólo se ha superado y transformado todo compromiso con la historia en un compromiso con las tecno-imágenes, sino que todos los valores históricos, por ejemplo, los del humanismo se viene abajo como castillos de cartas. De allí que no nos sorprenda ahora que la mayor parte de nosotros se defienda con las manos y con los pies ante la posibilidad de tornarse conscientes de este saber acerca de la función de las tecno-imágenes: ésta es la verdadera razón para la carencia de tecno-imaginación, para la mala fe en las tecno-imágenes de los espectadores del cine. Es mejor dejarse programar por los programas cinematográficos, que saber lo que estos programas efectivamente significan: el fin de la historia. Pero un comportamiento semejante significa obviamente colaborar con el aparato que nos programa.

La tecno-imaginación tanto del productor como de los consumidores de films y las tecno-imágenes en general, es inaccesible, porque persiste la comprensible reticencia de revelar la potencialidad pos-histórica que se haya dormida en la tecno-imaginación para hacerla entrar en juego completamente. En vistas de esta reticencia resulta absurdo, en general, hablar solamente de estas potencialidades: por ejemplo, de un film dialógico como portador de decisiones políticas, de un

sistema cinematográfico que supera la crisis de un sistema escolar, de un film como genuino laboratorio de arte.

Es absurdo, porque el cine es actualmente como lo quieren sus productores y consumidores: un ocultamiento de las posibilidades que se le abren a la tecno-imaginación cinematográfica.

Consecuencia de este cerrarnos de ojos, de esta muda conjura del aparato frente al futuro, es la amenaza de parte de un aparato que devendrá siempre más autónomo de las decisiones humanas. Sólo gracias a una tecno-imaginación perfectamente educada los hombres podrían llegar a tener nuevamente los aparatos bajo control.