

1949-1977

**Apuntes para la historia
del cine en Panamá***

Pedro Rivera

La actividad cinematográfica en Panamá, hasta hace pocos años, era producto de la espontaneidad y de la actitud creativa, aislada y esporádica, de algunos artistas y publicistas. No hubo, hasta 1972, cuando se crea el Grupo Experimental de Cine Universitario, una actividad productiva coherente y un criterio histórico para asumir el cine desde una perspectiva nacional. Hubo intentos de hacer cine e, incluso, deseos de apropiarse de algunas expresiones de la cultura de nuestro pueblo. Pero estos intentos no llegarán a plantearse como un movimiento de ruptura y reafirmación nacional, como un enfrentamiento militante a las corrientes colonizadoras de ultramar.

Los diversos intentos de creación se enmarcaban dentro de propósitos coyunturales y respondían, sobre todo, al deslumbramiento del lenguaje, a sus posibilidades concretas de transmitir experiencias individuales de creación.

En la página 382 de la *Historia del cine mundial*, el autor Georges Sadoul, hace una sola y escueta referencia a Panamá. En forma textual, dice: “En Panamá, la primera puesta en escena parece haber sido, en 1949, *Cuando muere la ilusión*, dirigida por Carlos Ruiz y Julio Espinosa.” Los originales de este filme han desaparecido. Hay indicaciones en el sentido de que fueron devorados por las llamas.

Tenemos información de una película religiosa dirigida por el reverendo padre Ramón María Condomines allá por los años cincuenta. Se menciona otra de autor desconocido titulada *Azúcar*. En la misma década se habla de un filme de Carlos Nieto, cuyo título, *Al calor de mi bohío*, sugiere el tratamiento de un tema folklórico.

Estos films no pueden, de ninguna manera, tomarse como antecedentes de un movimiento cinematográfico nacional por diversas razones, la primera, como ya hemos señalado, se refiere al carácter coyuntural de su realización y al hecho de no estar sujetas a un propósito coherente de ruptura con los contenidos y formas establecidos por

las metrópolis coloniales. En segundo lugar, porque su circulación, si la hubo, fue fugaz y los cineastas posteriores no han tenido ninguna oportunidad de apreciarlas.

Tuvimos la ocasión de ver *Ileana, la mujer*, un filme de la década de los sesenta, que pasó sin pena ni gloria, y que, por supuesto, para los fines de un cine nacional —dentro de las categorías que señalamos más adelante— no tiene mayor significación. *El tesoro de Morgan*, un intento más reciente de superproducción, espera, como apunta alguien, un enfoque crítico, más profundo, aunque nos atreveríamos a adelantar, su significación de ruptura, en la búsqueda de una auténtica experiencia cinematográfica será minimizada en virtud de los parámetros establecidos actualmente para enfrentar la crítica del cine.

Tenemos noticias un poco fragmentarias de la labor realizada por el grupo de cine Ariel. En una nota periodística reciente se indicaba que este grupo logró producir alrededor de 15 cortometrajes y señala como “muy buenos trabajos *La tierra prometida* y *Cuartos*, realizada por el cineasta Armando Mora”. Se mencionó también *El canillita*, de Carlos Montúfar. Nosotros recordamos *Underground en Panamá*, del mismo autor.

Todos estos filmes, a juzgar por las referencias, revelan una actitud crítica, social, y deben ser objeto de un cuidadoso análisis en la medida en que puedan circular y ser vistos por los espectadores panameños. No obstante nos atrevemos a afirmar que ya en la labor de Mora y Montúfar, durante la pasada década y parte de ésta se vislumbraba no sólo un deseo de experimentación formal sino una preocupación seria por desarrollar un lenguaje elaborado a partir de la realidad.

Armando Mora —actualmente en París— pronto retornará a Panamá. Sabemos que sigue trabajando con entusiasmo y seriedad. Y estamos convencidos de que la experiencia que adquirió en Europa le permitirá aportar interesantes trabajos al desarrollo de una cinematografía nacional en los próximos años.

Al margen de esta producción de carácter artístico y experimental, tenemos que señalar que aun antes de la década de los cincuenta con posterioridad —hasta nuestros días— se han realizado trabajos de tipo informativo: noticieros y documentales tanto para el cine como para la televisión. Este tipo de experiencia, de carácter comercial tampoco ha sido explorado a fondo. Estos trabajos de ser recogidos, tendrían una significación de primer orden como documentos históricos. Pero, como estructuras dramáticas, como precedente de una cinematografía nacional, no podrían ser

considerados seriamente.

Los últimos trabajos de Cinelsa resultan bastante interesantes. Nos referimos a documentales como *El tratado que ningún panameño firmó* o *Energía soberana*, producidos y dirigidos por John H. Heymann. En estos trabajos, la misma temática impone un tratamiento menos dependiente.

Esta información escueta de la producción cinematográfica nacional no podría cubrir un tema tan importante como la historia del cine en Panamá. Ello, como señalamos, nos induce a otro tipo de consideraciones. Así como no ha existido una producción coherente a través de todos estos años, antes de 1972, tampoco la actividad cinematográfica en su conjunto ha sido objeto de una investigación seria y sesuda. Esa carencia se debe a diversas causas. La primera y seguro la más importante, es producto de una especie de estado de inocencia de los panameños frente al fenómeno cinematográfico. ¿Qué queremos decir con esto? Vamos a abundar un poco en algunos detalles.

Inocencia es el estado del niño. Un niño aprende todo lo que se le enseña: aprende imitando. Se hace adulto a través de los mecanismos de aprendizaje establecidos para asegurar la cohesión y adaptación de todos sus miembros a la sociedad. Para nadie es un secreto, entonces, que los sectores dominantes, en posesión de los mecanismos de transmitir cultura, tratan de definir a toda costa las reglas del juego y establecer con exactitud lo que cada miembro de la sociedad debe aprender.

La escuela es precisamente eso: un excelente laboratorio en donde el individuo es sometido a un riguroso entrenamiento que no sólo le va a permitir dominar una determinada área de conocimientos y una tecnología, sino que además, va a determinar los cómo, los cuándo y los porqué de ese conocimiento y esa tecnología en relación directa con los intereses del grupo social dominante.

Muchas veces nos presentamos como librepensadores: aseguramos que todas las ideas que tenemos en la cabeza son un simple producto de nuestra capacidad de razonar y de ser inteligentes. Pero, se sabe, se ha comprobado desde Aristóteles para acá que todo pensamiento es producto de lo que hemos aprendido, de lo que nos han enseñado, en el lento pero seguro sistema que una sociedad ha establecido para adaptar al individuo y asumirlo como miembro.

¿Qué tiene esto que ver con el cine? El cine, además de arte, y por ser arte, transmite

y generaliza conocimientos. Es, en el fondo, un mecanismo de educación masiva. Los panameños al enfrentar el cine desde un estado de inocencia, como simple espectador en busca de entretenimiento y sin ninguna actitud racional crítica, se convierte en víctima, se enajena. En Panamá —y en esto hay que prestar mucha atención— el público no ha creado el cine. Todo lo contrario: el cine ha creado al público. El cine ha condicionado los gustos e intereses del espectador.

Y lo que es más grave aún: ha contribuido a conformar su ideología. No en vano nuestro público cinéfilo —nuestro gran público— ignora el cine de arte y siente predilección por la violencia, la pornografía y la morbosidad. Y nosotros creemos que este cine —sin ser la causa motora principal— sí contribuye a generalizar algunos prototipos de delincuencia social.

Entonces desde nuestro punto de vista, cualquier acercamiento objetivo a la historia del cine de Panamá tiene necesariamente que establecer un adecuado marco de referencia. Esa historia no puede de ninguna manera desligarse de nuestra condición de país dependiente subdesarrollado y escindido culturalmente. Y esa historia, por supuesto, está ligada a los contenidos creados y desarrollados en los grandes centros desde el momento en que asume y asimila sin decantación en las salas comerciales de Panamá.

De allí que nosotros afirmamos, sin ningún género de dudas, que la historia del cine en Panamá es la historia de la penetración cultural instrumentada por el colonialismo.

Esta afirmación, que podría verse como un exabrupto, constituye, a nuestro modo de ver y desde la perspectiva de un proceso de liberación nacional, el punto de partida de cualquier investigación seria sobre el cine en Panamá. Desentrañar los mecanismos que adoptó el cine desde que se introdujo la primera película en Panamá, tiene que ser parte importante de cualquier investigación futura. ¿Por qué ese tendrá que ser en el futuro el punto de partida para investigar esa historia?

Porque en sentido global y nada metafórico, el cine en lo que va del siglo, ha venido a sumarse al resto de los mecanismos implementados para preservar el *status quo*, el sistema de organización social establecido por las clases dominantes. Casi desde el nacimiento del cine, los productores capitalistas descubren las enormes posibilidades que tiene este instrumento para comunicar sus puntos de vista, para difundir y universalizar sus propias concepciones de la sociedad, para moldear la conciencia de las

masas a favor de sus intereses de expansión colonial.

Porque colonialismo —y eso debe quedar claro— no sólo significa ocupación militar. También significa ocupación económica. Y todos sabemos que también quiere decir ocupación política. Pero esta ocupación —muchas veces solapada, encubierta, mimetizada— mejor conocida como dependencia, va mucho más allá del simple control de nuestro principal recurso económico, por ejemplo: va mucho más allá del constante saqueo de materias primas y el control del mercado interno; va mucho más allá de las presiones que inducen a sometimientos de estados considerados libres a los intereses globales del colonialismo.

Esta ocupación también se dirige al hombre. También ataca al individuo. Lo alcanza en su intimidad; lo reduce a víctima, lo automatiza. Lo acorrala allí, precisamente, en donde no tiene escapatoria: en su conciencia.

Estamos hablando, sise quiere, de domesticación, de un deterioro programado de la condición humana a través de los medios de comunicación de masas. Estamos hablando de una especie de látigo por lo modernos esclavistas que no deja marcas en el cuerpo sino en la mente de los hombres.

Y vamos a hacer énfasis en esta afirmación: la conciencia del hombre ha sido y es el objetivo natural de los medios de comunicación de masas. Esta ocupación de la conciencia se realiza cotidianamente y sin escrúpulos de diversos medios generadores y transmisores de cultura. Nadie ignora por ejemplo, el papel que han desempeñado los sistemas educativos trasladados sin decantación de las metrópolis coloniales en estrecha ligazón con los préstamos de las llamadas agencias internacionales para el desarrollo. Para nadie es un secreto el peso específico que juega la copiosa literatura engendrada en los centros del colonialismo para ser difundida sin ningún género de control, en nuestros países y que abarcan desde el texto universitario más sofisticado hasta el barato pasquín de Walt Disney o la tira de Mandrake el Mago en los periódicos.

Y ustedes, comunicadores, ¿qué no decir de las agencias internacionales de noticias, concebidas para uniformar la información, manipular a las masas y fortalecer el sistema internacional de operación colonialistas?

Estos condicionamientos están tan arraigados —han calado tan profundo— que, inclusive sin quererlo, enseñamos la historia ceñidos a los esquemas extranjeros; hacemos periodismo a la manera de los norteamericanos; trabajamos la radio a la

manera de Miami; hacemos televisión bajo los condicionamientos establecidos por los países coloniales.

De esta manera también el cine, al devenir en medio de comunicación de masa, probó con creces su eficacia y ha llegado a convertirse en el más depurado y sofisticado instrumento de la conciencia de los pueblos.

Para el Grupo Experimental de Cine Universitario —fundado en 1972— estos puntos de referencia han sido motivadores de su actividad cinematográfica. Desde su nacimiento —y basándose en estos principios coincidentes con los de liberación nacional— el GECU pudo establecer una estrategia para el desarrollo de una cinematografía nacional. Y para ello fue preciso establecer que no todo cine hecho en Panamá era o es nacional, si no arranca de un criterio de liberación e independencia nacional.

Así de sencillo, así de claro, sin preámbulos, sin mayores argucias intelectualistas, lo planteamos desde el primer momento. Simplemente tratábamos de superar el estado de inocencia, la actitud acrítica y el deslumbramiento diletante frente a las más pervertidas corrientes cinematográficas puestas en boga por el colonialismo.

Nosotros, desde aquella ocasión, sostuvimos que a los esfuerzos de liberación nacional, planteados en el terreno económico y político, habría de corresponder una actitud de liberación en el terreno de la cultura. Nosotros planteábamos y aún planteamos que no pueden darse los unos sin la otra.

A partir de esta posición de principios se genera la actividad del GECU, y se establece en consecuencia, una metodología de trabajo en dos direcciones: hacia la producción y hacia la educación del espectador panameño.

En primer término, no vamos a copiar las fórmulas conocidas; no vamos a seguir al pie de la letra las maneras del cine tradicional, no vamos a imitar los esquemas de realización del colonialismo. Se trata desde entonces de iniciar la búsqueda de un lenguaje cinematográfico original a partir de los contenidos de nuestra realidad y de las expresiones singulares de nuestra cultura. Este cine tendría que reflejar lo que somos como pueblo, nuestro estilo de vida y nuestra singularidad histórica. Cine nacional sería y es para nosotros aquel que, partiendo de una investigación de la realidad, contribuya a afianzar los valores originales de nuestra cultura y se desarrolle a partir de los imperativos históricos de liberación nacional.

Esta claridad de objetivos implica, para nosotros, el empleo de un método, el desarrollo de la actividad cinematográfica por etapas. Ese método es producto de la certeza de que, como intelectuales, como hombres sujetos a la escolaridad tradicional y a diversas influencias incluida la del cine, hemos sido manipulados y nuestras concepciones del arte y de la vida no son absolutamente, históricamente, correspondientes con las de esa cultura raizal de nuestro pueblo. Como intelectuales hemos estado sometidos a la influencia directa de sistemas escolares ideológicamente comprometidos con las metrópolis coloniales. Como cineastas hemos estado bajo la influencia del cine universalizado por Hollywood.

Enfrentar esa influencia y esas deformaciones propias del sistema establecido no es tarea fácil. Y por ello, dispusimos de un método. Trabajar, en una primera etapa, cine documental. Documentar la realidad, investigarla, reconocer en nuestro pueblo su capacidad de generar cultura. Eso significa enfrentar los acontecimientos sin preconcepciones formales, indagar, con la cámara y el equipo de sonido las maneras como nuestro pueblo se expresa, su estilo, su manera de comportarse.

Este método nos pondrá en condiciones de enfrentar, con posterioridad, otras alternativas creadoras más complejas. Esa investigación nos pondrá en condiciones de pasar al cine argumental con la certeza de saber cómo el pueblo habla, actúa y genera cultura.

Desde 1972 a esta fecha hemos realizado 30 documentales. *Canto a la patria que ahora nace; 505; Ahora ya no estamos solos; Ligar el alfabeto a la tierra; Compadre, vamos pa 'lante; Como si a Maceo, Lorenzo diera un apretón de manos; Mi pueblo habla, mi pueblo grita; Bayano ruge; Soberanía; La canción de nosotros; María; ¿Qué está haciendo el lobo?; Hombre de cara al viento, y Una Bomba a punto de estallar* son algunos títulos de la producción total del GECU. Todos ellos están orientados bajo estas premisas: investigar la realidad y expresar cinematográficamente la alternativa histórica de nuestro pueblo en el marco de la liberación nacional.

Esta posición de principios no implica necesariamente sectarismo. Tampoco implica exclusivismo y negar la posibilidad de que otros sectores empiecen a desarrollar una experiencia cinematográfica. El hecho cultural permite enfrentamientos creativos de la más desigual naturaleza y muchas opciones de contenido y forma. Se pueden trabajar cortos, medios y largometrajes. Se pueden trabajar diversas temáticas. Se pueden realizar documentales, noticieros y cine argumental. Pero, para los propósitos de una

cinematografía nacional, todos y cada uno de esos materiales deben estar signados por la necesidad de elevar la personalidad cultural de Panamá a partir de sus rasgos definitorios. Lo que queremos decir, en pocas palabras, es que no podemos hacer cine guiándonos, por ejemplo, por los modelos de Hollywood. No podemos hacer cine pensando en caracterizaciones estereotipadas por el cine procedente de las metrópolis. No podemos hacer cine panameño, en función de precedentes establecidos por Marlon Brando o Diana Ross.

La otra dirección de la actividad del GECU, y que empieza a tomar forma recientemente, está relacionada con la necesidad de educar al espectador panameño y crear otras alternativas a la difusión del cine. Nosotros sabemos que el cine está sujeto, en nuestro país, a una política de monopolio. Las transnacionales del cine controlan la mayoría de las salas comerciales y las utilizan abiertamente para deformar la conciencia de las masas. Esa situación la empezamos a enfrentar a través de la organización de una red nacional de cineclubes que, progresivamente, deben conducir a la creación de un circuito nacional de difusión en 16 mm que nos pongan en condiciones de discutir los problemas del cine con diversos sectores de la sociedad panameña. También y en forma paralela editamos una revista especializada (*Formato 16*) para apoyar la tarea de educación cinematográfica que hemos iniciado.

Ésta es, a grande rasgos, una visión de los problemas del cine en Panamá. Estos puntos de vista deben servirnos para profundizar nuestro interés por el cine y deben crear suficiente motivación como para investigar a fondo las maneras y procedimientos empleados por las productoras transnacionales desde el momento en que empezaron a introducirse en nuestro país durante las primeras décadas del siglo xx. Ése tendría que ser el punto de partida para iniciar una investigación seria de la historia del cine en Panamá.

NOTAS

* Tomado de *Formato 16*, núm. 3, Panamá.