

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Estudios de la Cultura**

**Mención Comunicación**

**La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros  
argumentales del cine ecuatoriano. Guayaquil 1924-1925**

**Wilma Granda Noboa**

**2006**

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

.....

Wilma Mariana Granda Noboa

Quito, 2006

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Estudios de la Cultura**

**Mención Comunicación**

**La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros  
argumentales del cine ecuatoriano. Guayaquil 1924-1925**

**Wilma Granda Noboa**

**Tutor: Dr. José Laso**

**Quito 2006**

**Abstract.** Reconstruir un hito histórico para la cultura del país: la exhibición de los primeros argumentales cinematográficos realizados entre 1924 y 1925 permite reflexionar sobre sus temáticas. Nos previene acerca de sus espectadores, los impactos y sus elaboraciones de lo visionado. Ubica el contexto socio-cultural de la época y hasta conflictos léxicos y conceptuales de una época donde el cine no era un trabajo de especialistas.

La confrontación y fricciones institucionales, las expectativas y límites de esta cinematografía son propuestas que involucran un uso de fuentes de investigación aún no acotadas: suplementos y revistas culturales referidos al cine, testimonios de involucrados como actores o espectadores.

Problematizar los conceptos de obra y autor cinematográfico es también objeto de discernimiento, revisión o crítica. Del mismo modo, la experiencia de tránsito de esta cinematografía desde una novedad tecnológica hacia una creación estética o cultural y, sobre todo, hacia un hecho de comunicación. El ensayo confronta lo que significaría para unos espectadores –reales y potenciales– el novedoso suceso de visionar los primeros argumentales del cine ecuatoriano.

Una aproximación que aporta un registro de memoria y una reflexión acerca de una cinematografía que ha desaparecido de su formato físico.

**Agradecimientos:**

A Cinemateca Nacional del Ecuador; Ulises Estrella; José Laso; Sara Eugenia Icaza de Diez; María Lavinia San Miguel de Philips; Enrique Alarcón San Miguel; Hugo Delgado Cepeda; Rodolfo Pérez Pimentel; Nicolás Kingman; Alfredo Pareja Diezcanseco; Nela Martínez; Elvira Estrada Cevallos; Rodolfo Pérez Santana; Pablo Ulloa; Otón Chávez Pazmiño; Fernando Paz Reese; Marcos Espinosa; Cristóbal Montero Reese; Ángel Felicísimo Rojas; Carlos Julio Arosemena; Gabriel Tramontana; Agustín Cuesta; Blanca Calle; Inés Ribadeneira; Lidia Noboa; Gladys Paz Reese; Eliana Jara Donoso; Adriana Zuanic; María José Redondo; Michael Dillon; Pablo Guerrero; Alfonso Campos; Ana María Goetschell; Mabel Fontana; Lena Muñoz; Luis Miguel Campos; Gustavo Valle; Elena Noboa; Christian León; Alfredo Marroquín; María Eugenia Paz y Miño, Hernán Ibarra.

A Mateo y Xavier Velástegui, por todo.

ÍNDICE	
Introducción	17
Capítulo 1. La cinematografía de Augusto San Miguel	28
1.1. El método	34
1.1.1. ¿Cómo lo vamos a abordar?	35
1.1.2. Sobre lo popular y lo masivo	37
1.1.3. Sobre la obra, el autor y el espectador cinematográfico	40
1.1.4. Sobre la memoria	44
Capítulo 2. La investigación del cine en el Ecuador	49
2. 1. La empiria y la teoría. Lo popular y lo culto	50
2.1.1. La investigación del cine en el Ecuador o la pervivencia de las dicotomías	56
2.2. La memoria acerca de la cinematografía argumental de Augusto San Miguel y la Ecuador Film Co.	59
2.2.1. El cinematógrafo en la prensa escrita	64
2.2.2. La cinematografía de Augusto San Miguel en la prensa escrita	69
2.2.3. La memoria testimonial sobre la cinematografía de Augusto San Miguel	73
2.2.3.1. Testimonio de memoria colectiva. ¿Quién fue Augusto San Miguel? ¿Qué se dice? ¿Qué se sabe? ¿Qué se conoce sobre Augusto San Miguel y su cinematografía?	75
2.2.3.1.1. Señal de identidad	85
Capítulo 3. El contexto y la cinematografía argumental de Augusto San Miguel	
3.1. Los turbulentos años veinte	88
3.1.1. Los movimientos sociales	90
3.1.2. Los cambios en la vida cotidiana	91
3.1.3. Los espectáculos y la diversión pública	93
3.1.4. Qué significa filmar en los años veinte	95
Capítulo 4. Lo popular y lo masivo en la cinematografía de Augusto San Miguel	
4.1. ¿Qué significa el argumental?	105

4.2. Antecedentes del argumental en el Ecuador	107
4.3. <i>El tesoro de Atahualpa</i>	109
4.3.1. La exhibición. Leer las imágenes. Mirar las páginas	123
4.4. <i>Se necesita una guagua</i> . El primer argumental cómico	128
4.4.1. La exhibición. El paso de lo popular a lo masivo	135
4.5. Un abismo y dos almas. Contra el estereotipo	142
4.5.1. Augusto San Miguel: autor, cinematografista, político	146
4.5.2. La exhibición y el mundo persuasivo de los conflictos de clase	155
4.5.3. Los indios-el abismo. Las almas-lo popular	163
5. Conclusiones	170
6. Bibliografía	
7. Anexo (fotografías)	178

## INTRODUCCIÓN

*El cine ni reemplaza la historia como disciplina ni la complementa. El cine es colindante con la historia, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como, por ejemplo, la memoria o la tradición oral.*

Robert Rosenstone

### I

Desde muy temprano en el siglo XX, aficionados y profesionales, viajeros y otros interesados por la imagen, fijan en el suelo y el cielo nacional una cámara de cajón con manivela y una pantalla donde empotrar su novedosa técnica de *hacer visible lo invisible*, de asegurar al espectador un viaje sin límites, una travesía de *mundo dentro del mundo*, como ocurre con el universo de cada uno y con el de la humanidad cuando el cine lo topa. Lo dice Marc Ferró, pionero en el esclarecimiento de las relaciones entre historia y cine: “[...] aquello sucedido, y por qué no también lo que no ha sucedido –la imaginación– solo por el cine, se vuelve tan historia como la historia.”<sup>1</sup>

Efectivamente, el cineasta griego Theo Angelópoulos –cuya dimensión mito-poética es inusual pues vincula en sus obras la dificultad poética y el contexto social–, en el filme *La mirada de Ulises*, permite que su protagonista viaje incansablemente –como en una metáfora de *La Odisea*– para buscar hasta en los Balcanes tres bovinas de película sin revelar, filmadas en 1905 y desaparecidas de Grecia, su entorno natural. Las bovinas no aparecen; sin embargo, se usa el pretexto para contextualizar las imágenes perdidas y, de paso, estetizar –desde el presente: año 1995– un suceso contemporáneo casi imposible: el derrumbe de la utopía socialista en los ochenta. Es decir, lo fáctico: la caída de muros y monumentos –íconos del socialismo– y lo poético que no sucumbe al lenguaje en su intención puramente

---

<sup>1</sup> Marc Ferró, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, citado por Michael Chion, *El cine y sus oficios*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 482.

racional. Esto que, a decir de Julio Cortázar, es querer ver –como el poeta– más cosas *convergentes y colindantes* que las palabras perdidas o encontradas: “ser el mirón al borde del acuario donde el pulpo hace y deshace soñoliento sus vagas nubes de tabaco y pesadilla”<sup>2</sup>. La gran paradoja del filme de Angelópoulos permite asomarnos esperanzadoramente a la misma utopía –¿o a las nuevas?– para no estar por fuera, desguarnecidos. Aun cuando ello signifique –nuevamente con Cortázar– que la *locura sea un sueño que se fija*, como en el celuloide.

De esto trata el presente trabajo de investigación: intenta esclarecer los vínculos –convergentes y colindantes– entre un contexto social convulso y hostil para los artistas: los años veinte; y la intencionalidad poética de un pionero del cinematógrafo: Augusto San Miguel, autor de los primeros argumentales fílmicos en el Ecuador. Pretende articular los difíciles años veinte en el Ecuador con una expresión casi loca de un pionero que tiene la audacia de incentivar el nacimiento de una nueva colectividad debida a un *arte* nuevo aún no reconocido: el cine. Y propende a una dinámica cultural que involucra la homogeneidad de un público espectador –cosmopolita y popular– que empezaría a vivir la realidad del cine como un momento único, eternizante y huidizo que logra restituirle *lo efímero del instante*. Eso que fue obsesión desde el siglo XIX y se democratiza en el siglo XX junto a otros inventos: luz eléctrica, autos, aviones, radios, teléfonos, telégrafos, discos grabados y el cinematógrafo, que sirvió como ninguno para atrapar el instante que se va. Aun cuando, luego de la proyección, vuelva a irse y a veces para siempre. Como ocurre con la mayoría de películas de inicios del siglo XX, incluidas estas que nos ocupan, los argumentales de la Ecuador Film Co. y Augusto San Miguel realizados entre 1924 y 1925. Esto porque el cine, como cualquier

---

<sup>2</sup> Julio Cortázar, ‘Prólogo estrictamente no profesional’, en “Viaje hacia las fronteras de la realidad”, revista *Siete Días*, s.n., Buenos Aires, 1983, pp. 54-60.

retratista de la fugacidad, tiende a perder lo que captura, por el formato frágil del cine antiguo y por el prurito mercantil o necesidad de exhibirlo hasta su desaparición.

El esfuerzo de esta investigación intenta, entonces, recuperar –no las películas perdidas de Augusto San Miguel– sino el reflujo de una abundante documentación escrita sobre el tema, testimonios y hasta rumores deslizados como arañas, para connotar la persistencia de lo que consideramos nuestra hipótesis fundamental: El intento de Augusto San Miguel por atrapar, a través del cine, el devenir de un mundo en constante cambio y de predecir lo que en ese mundo debería cambiar: la inequidad social.

Si ello se plantea todavía vigente, interesa a nuestra investigación, pues abordamos las huellas orales y escritas de espectadores o testigos iniciales de la cinematografía de Augusto San Miguel para recolocar o actualizar las bases de un imaginario social sobre esa cinematografía que roza al cine ecuatoriano actual, invitándonos a la sorpresa de *mirar duplicarse la vida*, como una síntesis de imagen, espectáculo, figuración y representación de una época decisiva para el Ecuador –los años veinte del siglo XX– de la que su memoria, desde la cinematografía, ha sido escasamente analizada.

Si los procesos económico-políticos ocurridos en los años veinte fueron determinantes para la interpretación económico-política y para la construcción de paradigmas del orden social, en los que se incluye el ejercicio de la institucionalidad cultural oficial, ¿por qué no tomar a esta cinematografía silenciada para dilucidar en qué se opuso a esa construcción de valores, de identidad y cultura con mayúscula? ¿Por qué no asumir un mismo pretexto de acuciar la memoria de una cinematografía perdida para vislumbrar, por ejemplo, el nacimiento de una utopía socialista en el Ecuador e intentar revertir verdades ad hoc y memoria violentada o escamoteada a los sectores populares?

Retrotraer la mirada hacia esa cinematografía intenta, entonces, contextualizar el encuentro de dos tiempos que solo el cine puede *representar* y que convergen o colindan con unos espectadores: los de la cinematografía inicial y los de la actual.

Esta investigación, completada a lo largo de veinte años, precisa un entendimiento más conceptual, no solo informativo sino centrado en el interés de tender un puente por el cual la institucionalidad cultural debe atreverse a cruzar: la posibilidad de jugar con lo que pudo haber sido y no fue, el imposible fáctico de una memoria imaginada ofrecida como documentos históricos, como manifestaciones culturales heredadas de la realidad: “[...] juego permanente con los espejismos de la cultura y de su transmisión, con los artificios de los que necesita revestirse lo real para convertirse en una parte verosímil de la memoria social.”<sup>3</sup>

## II

Salvando las distancias expresivas con el filme *La mirada de Ulises*, en el Ecuador de los años ochenta un proceso similar de búsqueda se iniciaba. Se asumía el reto de evidenciar la existencia de una cinematografía ecuatoriana en las primeras décadas del siglo XX, cuando era común decir que en nuestro país no se había hecho cine. La investigación asumida por la Cinemateca Nacional del Ecuador entre 1984 y 1987<sup>4</sup> proveyó de la información necesaria para destacar que se había exhibido cine extranjero desde 1901 y que el cine realizado en nuestro país había empezado en 1906. Una cronología de la cultura cinematográfica en el Ecuador desde 1849 hasta 1986 se

---

<sup>3</sup> Carlos F. Heredero, “La Historia como representación y el espejo apócrifo, a propósito de *Andalucía, un siglo de fascinación* de Basilio Martín Patiño”, en *Revista Archivos de la Filmoteca*, n.º 30, Barcelona, 1998, p. 160.

<sup>4</sup> Teresa Vásquez, Wilma Granda y Mercedes Serrano, *Cronología de la cultura cinematográfica en el Ecuador (1849-1986)*, Quito, UNESCO-CCE, 1987.

publica en 1987, como una reseña cuantitativa con fechas y nombres o sucesos importantes.

En esos años<sup>5</sup> insistíamos en el carácter intermitente de nuestra cinematografía, en sus destellos cuantitativos y cualitativos tan irregulares, y en sus largos silencios. Dimensión que miraba al cine como una continuidad histórica y que hoy nos es dable revisar si consideramos que el cine interpela a esa noción de continuidad, especialmente cuando atañe a la cinematografía inicial donde la discontinuidad se transforma “[...] en nueva forma de ser, ver y saber, en una distinta manera de situarse en relación con el otro y con el mundo exterior [...]”<sup>6</sup>, en una nueva dimensión de tiempo y de espacio donde aparecen *temporalidades discontinuas*.

Sin embargo de no disponer de elementos teóricos suficientes, percibíamos que la cinematografía argumental propuesta por Augusto San Miguel nos permitía asistir a una expresión de transformación y cambios, ruptura y propuestas. Es decir, transformaciones artísticas –como se denominaban– y/o culturales que discrepaban con lo establecido.

Hoy damos cuenta de que, entre varios centenares de registros fílmicos realizados por nacionales y extranjeros entre 1906 y 1931, la cinematografía argumental de 1924 y 1925 destaca por una ruptura temática y su desavenencia con una noción del orden social. ¿Y cuál es la novedad?: que la historia se disfrazaba de ficción como pretexto para recorrer o inventar ideas acerca de un humanismo libertario o una solidaridad social. Ficciones que no se atreven a hablar de la distancia que existe entre la utopía y la vida real ni sobre la derrota continua de las ideas transformadoras porque,

---

<sup>5</sup> Formábamos parte del Taller de Investigaciones de la Comunicación (TIC) creado en Cinemateca Nacional del Ecuador en 1982. El taller se responsabilizó de dos investigaciones: *La influencia de la televisión en los niños* y *La historia del cine en el Ecuador 1895-1986* (inédito).

<sup>6</sup> Ángel Quintana, “El advenimiento del cine como nueva imagen”, en *Revista Archivos de la Filmoteca*, n.º 30, 1998, p. 10.

parecería, que eso aún no sucedía, pese a la reciente masacre en contra de los trabajadores, el año 1922 en Guayaquil. Y, si así fuera, que las derrotas se sucedían, demostraría más bien el valor o el coraje para hacer una propuesta política en el cine pese a la situación general de represión social. O, simplemente, diríamos que en el cine sucede lo que no sucede en la vida real y San Miguel lo aprovecha con toda su capacidad de impugnación a la realidad.

¿Cómo podemos definir juicios como los anteriores, si sucesivas indagaciones nos ratifican que no podremos mirar las películas? A partir de la publicación de la *Cronología de la cultura cinematográfica*, donde se registran nombres, títulos y fechas de la realización cinematográfica en el Ecuador, asumimos la importancia de recuperar físicamente las películas. Sin embargo, respecto a la cinematografía argumental de los años veinte, en reiteradas ocasiones dimos cuenta de la frustrada indagación. Posteriormente, la escritura de esta tesis y la problematización acerca de *autor y obra cinematográfica* nos permiten fortalecer el interés por indagar en la exhibición de las películas, su contexto y la construcción de un público para esas películas; problema más o menos complejo y no tan predecible como encontrar o no las películas.

Lo hemos hecho sobre la base de unos *textos*<sup>7</sup> donde nuestro enfoque prioriza la intención de recuperar historias, sentimientos, sensaciones, realidades y fantasías acerca de las primeras películas argumentales. Es decir, inquirir en un *imaginario colectivo y popular* relativo a un modo de ver y hacer el cine nacional en el Ecuador de los años veinte. Un imaginario que lo entendemos como una creación incesante de un grupo social donde se conjugan “subjetividades explícitas e implícitas que se entrecruzan, se

---

<sup>7</sup> Textos literarios: poesía, cuento, novela y teatro. Historiográficos: crónicas, anales, biografías, libros de historia sobre los inicios del siglo XX. Teóricos: ensayos políticos, sociológicos, económicos. Políticos: declaraciones políticas, manifiestos, discursos. Socio-económicos: reivindicaciones de colectivos en huelga, informes de sindicatos. De opinión: artículos de prensa, entrevistas periodísticas, editoriales. Personales: diarios personales, cartas privadas, notas personales. Circunstanciales-informativos: crónicas de sucesos en tiempos de convulsión social.

anudan, se enredan y desenredan a un contexto socio-histórico específico y, por tanto, también institucional.”<sup>8</sup>

Este rastreo particular nos permite aproximarnos bajo un principio metodológico distinto. Es decir, desde una distancia que nos facilita contextualizar unos hechos de *memoria colectiva* ocurridos alrededor de la realización y exhibición de los primeros argumentales cinematográficos donde los espectadores requieren ser vistos, potencial e imaginariamente, como *humanos* –aunque ello constituya una perogrullada o una reiteración inútil–. Humanos, en el sentido de su capacidad para expresar su percepción de unas películas exhibidas y visionadas y que a partir de ese suceso, puedan organizar sus relatos –orales o escritos– acerca de su sentido ciudadano en la incipiente urbe guayaquileña de los años veinte.

¿Dónde están, entonces, las películas que conforman la cinematografía de Augusto San Miguel? En la memoria de sus espectadores, en los escritos que acompañan a la exhibición y, posiblemente, en el impacto que ellas ocasionan en una conciencia intelectual y popular que hace dúctil la importancia –si no *artístico-canónica*, sí, *cultural, documental e imaginativa*– de un cine ecuatoriano de inicios del siglo XX y del siglo XXI.

Lo consideramos necesario porque en el año 2006 celebramos cien años de la realización de los primeros registros fílmicos<sup>9</sup> en la ciudad de Guayaquil donde, veinte

---

<sup>8</sup> Eli Rodolfo Paredes Álvarez, *Esbozo de una génesis social y teórica del sujeto multirreferencial*, en <http://www.acosomoral.org/soc17.htm>, Quito, 14 de enero de 2006, p. 4.

<sup>9</sup> Carlo Libero Valenti Sorié, italiano, llega a Guatemala en 1888 donde instala una lujosa barbería que se convierte en Cinematógrafo Valenti (1897). Uno de los empresarios transeúntes del cinematógrafo que llega a Guayaquil en 1906. Filma y exhibe las primeras vistas registradas en el país: *La procesión del corpus en Guayaquil*, *Ejercicios del cuerpo de bomberos*, *Festividades del 10 de Agosto* y *Vistas del Conservatorio Nacional de Música*. El retrato de Valenti y la publicidad del cinematógrafo es la primera imagen de fotograbado impresa en el inaugurado diario *El Comercio* de Quito. Valenti exhibe en los teatros Olmedo de Guayaquil y Sucre de Quito. En 1910, abandona el país de regreso a Guatemala e Italia. Ver: Wilma Granda, *Cine silente en Ecuador*, UNESCO-CCE, Quito, p. 20-23. Ver más: <http://www.latinartmuseum.net/valenti.htm>. Existirían dos Carlos Valenti: Valenti Sorié, padre, el

años después, se estrenan los primeros argumentales cinematográficos que nos ocupan. Si desde 1987 ellos han sido el referente para denominar a una *pequeña edad de oro* del cine nacional, es hora de mirar aquel suceso, organizando una reconstrucción que problematice los conceptos de *obra* y de *autor* cinematográfico, y, sobre todo, que contextualice y reencuentre a sus espectadores.

Nos interesa explorar un lugar propio para el estudio de la cinematografía nacional como una parte de la historia y la cultura en general, sujeto a una exigencia crítica que coteje evidencias para corroborar su historia pero también que logre imaginar una memoria social, un humus cultural que disemine miradas e interpretaciones acerca del espectáculo de mayorías.

En tal sentido, nos interesa comprender la mentalidad y/o costumbres de quienes pueden haberse llamado espectadores –en los sectores populares– e imaginar cómo organizarían ellos sus relatos de *identidad*: visionando lo viejo en lo nuevo o viceversa. Por ejemplo, al mirar imágenes en movimiento acerca de sus leyendas antiguas en una novísima *pantalla blanca de la intención*. Pues, al decir de García Canclini: “Toda identidad es una construcción que se relata.”<sup>10</sup>

Finalmente, en prevención de la pretendida distancia histórica, anexamos una elaboración distinta sobre el tema en un *anexo literario*<sup>11</sup> para recrear el contexto y diálogos subjetivos entre el autor y un espectador reencontrados, intermediados por un explicador o facilitador que, en las salas de cine de los primeros tiempos, induce al público acerca de la película y sus personajes. Visión absolutamente subjetiva que,

---

cinematografista, y Valenti Perrillat, hijo, pintor destacado y suicida. Entrevista: Alfredo Marroquin, investigador guatemalteco, dirección electrónica: [ajfmarroquin@yahoo.com](mailto:ajfmarroquin@yahoo.com) (agosto-diciembre 2005).

<sup>10</sup> Nestor García Canclini, “Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular?”, en *Archivo para estudiantes de Artes y Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California* (Tijuana-Mexicali), en [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/garcia\\_canclini1.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf), Quito, enero de 2006, p.12.

<sup>11</sup> Wilma Granda, *Años del aire* (texto inédito). Explora una investigación de época. Imaginario sobre Augusto San Miguel, su vida y aporte a la cultura cinematográfica en Ecuador.

como un sistema imaginario, propone un sentido diferente para esta cinematografía y sus espectadores.

## Capítulo 1. La cinematografía de Augusto San Miguel<sup>12</sup>

*Ah, ¿a quién pedir ayuda? No al ángel ni a los hombres, y los astutos animales ya se han dado cuenta de que no confiamos ni nos sentimos en casa, en el mundo de los significados.*

Walter Benjamin

Palabras clave: memoria, autor-obra cinematográfica, cultura, popular-masivo

La primera dificultad en este ensayo es referirnos a una cinematografía físicamente inexistente. Es decir, a tres películas de argumento filmadas, reveladas y exhibidas por Augusto San Miguel –o con su auspicio– en la ciudad de Guayaquil durante 1924 y

---

<sup>12</sup> Augusto San Miguel Reese nace en la ciudad de Guayaquil (Ecuador) el 5 de diciembre de 1905 y muere en la misma ciudad, el 7 de noviembre de 1937. Polémico intelectual que suscita y promueve el arte y la cultura en el Ecuador. Apoya y financia el Teatro Ecuatoriano del Silencio (1923-1925), academia de formación de actores del cine nacional dirigida por el italiano Carlo Bocaccio. Funda la empresa productora Ecuador Film Co., con la que importa equipos de filmación, instala laboratorios e inicia la posibilidad de industrializar el cine nacional. Incentiva la exhibición de películas en el país y el extranjero. El proyecto de industrialización del cine fracasa. Sin embargo, en solo ocho meses, estrenan los tres primeros argumentales del cine ecuatoriano: *El Tesoro de Atahualpa* (agosto 1924), *Se necesita una guagua* (noviembre 1924) y *Un abismo y dos almas* (febrero 1925), junto a los documentales: *Panoramas del Ecuador*, *Actualidades quiteñas* y *Desastre de la vía férrea*, presentados con cada argumental. Augusto San Miguel es hijo de Manuel Cirilo San Miguel (fines s.XIX-1922), abogado liberal que brinda asistencia legal gratuita para los pobres, y de Rebeca Reese Berry (fines s. XIX-1954), heredera de acaudalada familia extranjera. Augusto San Miguel es hijo único y autodidacta, completa su educación en París, Madrid y Estados Unidos. Hereda de su padre dos millones de sucres que invierte en películas, viajes, libros y empresas comerciales fallidas. Es fotógrafo, declamador, radiodifusor, crítico de arte y empresario torero. Orador improvisado de la política, cronista de importantes periódicos del país y el extranjero. Poeta y dramaturgo, pone en escena: *Una tristeza más en mi tristeza*; *Almas bohemias*; *Tercer cuartel*; *Sombras*, entre otras de su autoría. En una especie de constante autoexilio, viaja a Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica y España. En el país financia innumerables proyectos de lo que hoy se denominaría una gestión cultural. Funda periódicos y revistas denominadas *satíricas* y *rebeldes*: *Savia*, *La Semana*, *El Espectador*. Simpatiza con las causas de liberación en América Latina. Mantiene un indeclinable *antiimperialismo* en sus expresiones artísticas. Sus propuestas aluden a un *marxismo indoamericano*. En último acto público funda la organización Artistas Unidos Guayaquileños (1937), que precede a la reconocida Sociedad de Escritores y Artistas Guayaquileños (1938). Muere a los 31 años de edad, pocos días después de estrenar un último monólogo teatral: *Al revés de la razón*, ofrecido en homenaje a la declamadora argentina Bertha Singerman, de exitosa gira en Ecuador. Crónicas posteriores a la muerte de San Miguel destacan el sentido trágico de su existencia y la similitud de su obra cinematográfica con la del director chileno Pedro Sienna, autor de *El Húsar de la muerte*.

1925, cuyo soporte físico o rollitos en nitrato de plata<sup>13</sup> desaparecen bajo ribetes de leyenda.<sup>14</sup>

Nuestro interés se centra entonces en lo que *resta* de aquella cinematografía: su documentación oral y escrita con la que pretendemos reconstruir una memoria de su contexto social y cultural para esclarecer *cuándo, cómo y por qué* Augusto San Miguel se convierte en un *autor cinematográfico*, y *cuándo, cómo y por qué* sus películas pueden constituir una *obra cinematográfica*, objeto tácito, aunque *ausente* –como formato físico–, en nuestra investigación. De tal modo que la radical invisibilidad de las películas no interfiera en la perspectiva de imaginar una forma de *representación* de ellas. Es decir, un corte o una disección en la memoria de quienes las recuerdan y/o en

---

<sup>13</sup> La película de nitrato de plata es altamente inflamable. Desprende gases peligrosos cuando se descompone de manera natural. Una vez combustionada se destruye hasta el final. Desde 1921, en un proceso lento que concluye en 1950, se sustituye el nitrato por *acetato de celulosa* conocido como *película de seguridad*. Véase: Mónica Fisher, “Guía de materiales fotográficos sobre base de película: identificación, cuidado y duplicación”, en *National Endowment for the Humanities*, <http://www.nedcc.org>, Quito, diciembre de 2004, p. 2. El nitrato causa innumerables incendios al contacto con la luz de mecha o gas del proyector antiguo. Ocasiona pérdida de vidas, películas y locales de exhibición. En casi todas las cinematografías iniciales, incluso en la nuestra, los bomberos se convierten en tema de atracción para filmarlos y en elementos imprescindibles durante la exhibición. Permanecían de pie detrás del proyector, encaramados a peculiares armatostes llamados motobombas. Sus mangueras conectadas al hidrante de la esquina. A la menor insinuación de humo arremetían contra las películas, público e instalaciones, destruyéndose también por esta causa muchas filmaciones de la época. Augusto San Miguel, si bien no registra a los bomberos en sus filmaciones, les dedica una obra de teatro llamada *El tercer cuartel*, puesta en escena por varias compañías teatrales: William Head (Guillermo Cabezas), en 1936; grupo de teatro Guayaquil, en 1940; y compañía teatral Gómez Albán, que menciona recibió de Rebeca Reese, madre de Augusto San Miguel, los originales para escenificarla. Ver: diario *Expreso*, Guayaquil, 6 de septiembre de 1941. *El tercer cuartel* se representa en 1943, por la compañía teatral Augusto San Miguel, creada por Rodrigo Chávez González, en homenaje a nuestro autor. La integraban trece aficionados al teatro. En 1946, solicitan al presidente de la CCE apoyo para presentar en el Teatro Sucre de Quito las obras: *Éxodo* y *No pasarán*, de R. Chávez G., referidas al problema limítrofe con el Perú, además de *El tercer cuartel* y *Sombras* de Augusto San Miguel, que se exhiben también en el Parisiana y el Olmedo de Guayaquil, durante las jornadas del 28 de mayo de 1944. Ver: Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Informe de Actividades*, Archivo Administrativo, n.º 38, Quito, 1945-1955, p. 132. La obra *El tercer cuartel* la menciona también Modesto Chávez Franco, *Historia general del Cuerpo de Bomberos de Guayaquil*, tomo I, 2.ª ed., Guayaquil, Banco Central del Ecuador, 1985, p. 491.

<sup>14</sup> Algunas conjeturas son posibles: Su madre, Ana Rebeca Reese, entierra las películas con el cuerpo de Augusto, cuando él muere en 1937. Ella misma las retiene hasta 1954, cuando le sobreviene la muerte en un asilo. O su pobreza final los habría obligado a vender las películas para subsistir. Entrevistas: Sara Eugenia Icaza de Diez, Guayaquil, 2001-2003; Enrique Alarcón San Miguel, Guayaquil, 1986- 2001; Gladys Paz Reese, Quito, 2002; Hugo Delgado Cepeda, Guayaquil, 1985; María Lavinia San Miguel de Philips, Guayaquil, 2001- 2003; Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario biográfico del Ecuador*, tomo 12, Guayaquil, Universidad Santiago de Guayaquil, 1996, p. 341-349. De otra parte, Javier Izquierdo, en el documental *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003), explora la posibilidad de encontrar las películas en la tumba de Ana Rebeca Reese, madre de Augusto San Miguel.

la información escrita para analizar una sola particularidad: la irradiación social de esa cinematografía y la perspectiva de transponerse o traducirse a otros puntos de vista: un discurso o un texto, un testimonio, una aproximación estética, otra película o cualquier narración posible.

El objetivo es lograr que la memoria de esa cinematografía re-circule actualizada –de boca en boca– como le ha sido posible hasta los años ochenta del siglo XX. Ello, para descolocar criterios o verdades ad hoc que homogenizan culturalmente una época disímil –las tres primeras décadas del siglo XX– y silencian expresiones distintas como la cinematografía, por considerarlas –quizá– peligrosas al orden social y a un proceso de institucionalidad cultural<sup>15</sup> que se inscribía en el reordenamiento del mundo luego de las dos guerras mundiales. En el Ecuador, esto se evidencia en 1944 al crearse la Casa de la Cultura Ecuatoriana, instancia donde se gestan arbitrios que miran a la cultura como expresión hegemónica de las *bellas artes* e inscrita a la institucionalidad estatal recién inaugurada.<sup>16</sup>

En esa noción de cultura institucional, la cinematografía está ausente. Provoca pensarla como George Bataille piensa todas las ausencias: “el hombre siempre es lo que le falta”, y, en tal sentido, queremos pensar y problematizar a la inicial cinematografía argumental del Ecuador. Queremos dar cuenta de una noción *extraña* o distinta, de una

---

<sup>15</sup> La Casa de la Cultura Ecuatoriana se funda el 10 de agosto de 1944. Responde a una conjunción de políticas nacionales y a procesos de alta movilización social ocurridos desde los años veinte. De otro lado, el establecimiento de la UNESCO al interior de las Naciones Unidas y luego de la segunda guerra mundial, propende a institucionalizar la cultura en los países miembros, según reza su Constitución: “Puesto que las guerras nacen en la mente de los hombres, es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz.” La teoría de la *nación pequeña, grande en cultura*, propugnada por Benjamín Carrión, al fundar la Casa de la Cultura, ratifica esa conjunción de intereses para relativizar el conflicto limítrofe con el Perú.

<sup>16</sup> “Benjamín Carrión, que ha pasado por ser [comunista], no invitó a sus compatriotas a luchar contra la miseria, sino a leer a Balzac y a imitar a Bélgica en la exportación de artesanías, sin detenerse a pensar en la diferencias de las condiciones de producción de un país de rancio capitalismo ennoblecido y un país subdesarrollado y dependiente. Hay que pensar, por tanto, que la patria en que él soñaba era doblemente pequeña, porque solo incluía a los que pueden leer y a los que pueden exportar.” Véase: Fernando Tinajero, citado por Michael T. Hamerly, *Historical Bibliography of Ecuador*, vol. II, en [//www.yachana.org/ecuatorianistas/bibliographies/hamerly/estudios.htm](http://www.yachana.org/ecuatorianistas/bibliographies/hamerly/estudios.htm), Quito, marzo de 2005. p. 1.

expresión del *arte o cultura popular* que persistió pese a la falta de cobertura institucional.

Recuperar esa memoria es recuperar una forma de representación que no pretende certezas. Aborda una tensión irresoluta entre memoria y olvido, y opta por una forma activadora de la memoria del pasado –el cine de los inicios– para desplegar otras memorias que pretendan no ser de la cultura oficial como única depositaria de valores e identidades. Esto problematiza los *procedimientos culturales* que lograron establecer una noción de cultura hegemónica, inapelable o singular. Tratamos, entonces, de explorar en las posibilidades de confrontación y en las formas de organización y constitución de *prácticas culturales subalternas* como la cinematografía argumental de los años veinte en el país.

Parecería que, al menos en el arte más imitativo de la realidad –el cine–, esto es posible, porque allí se involucran las mejores tecnologías y por ello también *nuevas nociones de ausencia*. No solo cuando las películas se usan hasta casi desaparecer y puede recuperárselas con tecnología e imaginación, sino cada vez que se proyecta la película y el espectador elabora sus propias imágenes, las traduce a afectos y palabras para conciliar su mundo privado con el público, en una relación *irresistible e irrepetible* que nos despierta, no al vacío sino a la ausencia que hace falta completar.

El reto queda, pues, justificado. No es lo mismo el vacío por películas que no se hubieran hecho que la ausencia por pérdida de un frágil formato de cinema antiguo. Hemos perdido, entonces, la oportunidad de recuperar físicamente esos argumentales, pero no hemos perdido la oportunidad de recuperar su *memoria social o colectiva*, tampoco la posibilidad poética de su ausencia en espectadores reales o potenciales, anteriores y/o actuales, quienes aportarían a esa reconstrucción con su propio *imaginario*:

Tal y como ocurre en los Cantares de Gesta, que en la edad media tienen múltiples autores de modo que acaban por situarse jerárquicamente por encima de sus manifestaciones textuales, la pluralidad de versiones de la Pasión o de esta o aquella leyenda termina, en los inicios del cine, por crear un género que las acerca hasta el punto de que podemos citar a una identificándola con la manifestación que sobrepasa al cinematógrafo, por ejemplo: *La pasión de Lear* (actor).<sup>17</sup>

La investigación del cine en el Ecuador se inicia en los años ochenta y permite, al menos, que algunos testigos relaten cómo se hizo y cómo se exhibió el cine nacional. No existían, en aquella época, condiciones para abordar una reflexión distinta a la necesidad inmediata de acumular datos acerca de lo que llamaban un *inexistente* cine nacional, pese a que en Europa y Norteamérica esa reflexión se inició en los años sesenta; esto es: mirar al cine como un *texto*<sup>18</sup>, un *objeto de estudio*, un *hecho nuevo de la historiografía* o un *discurso social de la memoria*.<sup>19</sup>

Desde una noción de *discurso social de la memoria* queremos aproximarnos ahora a la cinematografía argumental de los años veinte y a la propuesta de la Ecuador Film Co. y Augusto San Miguel en esas filmaciones.

---

<sup>17</sup> Françoise Jost, "Territorios de la obra", *Revista Archivos de la Filmoteca*, n.º 28, Barcelona, 1998, p. 113.

<sup>18</sup> Doménec Font, *Pedagogía del cuerpo fílmico*, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, en <http://www.comunicacionymedios.com/reflexion/cine/articulo8.htm>, diciembre de 2005, p. 2, Font plantea que Christian Metz, a quien se debe la noción de *texto* para el cine, toma a Barthes, Benveniste y Genette para arribar a esa noción y a la problemática de la enunciación que, aparte de desplazar el cine hacia su condición de *hecho fílmico*, contribuye a definirlo como *objeto-filme* en un proceso significativo abierto. Los estudios sobre el cine interesados en configurar ese proceso son dos: el *análisis fílmico* y la *nueva historiografía* que, aunque diferentes, estriban en el desbrozamiento de su *objeto*.

<sup>19</sup> Produce valores, apreciaciones, gustos, conductas. Compleja red de relaciones entre discursos y prácticas sociales que interactúa con las individualidades. Se constituye a partir de coincidencias valorativas. Se manifiesta en lo simbólico a través del lenguaje y en el accionar concreto entre las personas (prácticas sociales). Se instala en instituciones, no suscita uniformidad de conductas, sino tendencias, parámetros para juzgar y para actuar. Idea regulativa de las conductas que producen efectos de realidad. Uno de los componentes fundamentales del imaginario social es el sistema de la lengua. Los imaginarios no permanecen estables, se modifican.

### 1.1. El método

Sin las huellas tangibles de esas primeras películas argumentales realizadas por Augusto San Miguel, *cinematografista*<sup>20</sup> o *intelectual moderno*, como se denomina en los años veinte a quien, sesenta años después, se convierte en un *pionero*<sup>21</sup> del cine de argumento; intentamos contextualizar la experiencia acudiendo a publicaciones periódicas<sup>22</sup> y a testimonios de quienes visionaron las películas<sup>23</sup> o supieron de ellas y de su autor.

Voces o testimonios de implicados en una cinematografía que, Marianne Hirsch plantea como posmemoria y serían “[...] formas de memoria de quienes vivieron los hechos y de quienes, siendo sus hijos o nietos, las reconstruyen con base en informaciones y testimonios de una primera generación después de sucedidos los hechos”<sup>24</sup>.

Aun en el caso de que esta cinematografía sea tan joven para su época y que en la actualidad ya no vivan sus espectadores reales, ubicamos esa práctica cinematográfica inicial: *elaborar las películas, exhibirlas y espectralas* como un hecho cultural y simbólico que considera los filmes inscritos a un *discurso social de la memoria* donde

<sup>20</sup> Tomadores de vistas fijas, still man, empresarios del biógrafo transeúnte, fotograbadores, etc. son denominaciones usadas en la época para llamar a los actuales cineastas, término que se populariza después de 1930 en Europa, a propósito del cine de autor.

<sup>21</sup> Se inicia una *pequeña edad de oro* del cine nacional y asume un rol multifacético; incursiona en la dirección, producción y actuación. Con apenas 19 años de edad, A. San Miguel realiza en ocho meses tres películas de argumento y tres documentales. Ver: Teresa Vásquez, Wilma Granda y Mercedes Serrano, *Cronología de la cultura cinematográfica en el Ecuador 1849-1985*, Quito, UNESCO-CCE, 1987, pp. 17-18; Wilma Granda, *Cine silente en Ecuador 1895-1935*, Quito, UNESCO-CCE, 1995, pp. 82-92.

<sup>22</sup> Diario *El Telégrafo* y *El Universo* de Guayaquil; revistas *Semana Teatral*, *La Semana* y *Proyecciones del Edén* de Quito y Guayaquil (1924-1937). Y Alberto Santana, *Grandezas y miserias del cine chileno*, Santiago de Chile, Editorial Misión, 1957.

<sup>23</sup> Evelina Macías Lopera (primera actriz del cine nacional), entrevista concedida a Hugo Delgado Cepeda, en “Ecuador hizo cine en 1922”, *Revista Ariel Internacional*, n.º 33, Guayaquil, 1981, pp. 74-76. Otras entrevistas realizadas por nosotros durante 1985-2005 a Enrique Alarcón San Miguel, Sara Icaza de Diez, María Lavinia San Miguel de Philips, Pablo Ulloa, Otón Chávez Pazmiño, Fernando Paz Reese, Marcos Espinoza, Cristóbal Montero Reese, Rodolfo Pérez Pimentel, Hugo Delgado Cepeda, Ángel Felicísimo Rojas, Carlos Julio Arosemena, Alfredo Pareja Diezcanseco, Gabriel Tramontana, Agustín Cuesta, Elvira Estrada Cevallos, Rodolfo Pérez Estrada, Blanca Calle, Inés Ribadeneira, Lidia Noboa.

<sup>24</sup> Marianne Hirsch, *Family Frames; Photography Narrative and Posmemory*, Cambridge (Mass.) y Londres. Harvard University Press, 1992, citado por Beatriz Sarlo, en *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 125-129.

sus espectadores se consideran usuarios en capacidad aprehender y elaborar afectos o discernimientos a través de lo visionado.

### 1.1.1. ¿Cómo lo vamos a abordar?

Si consideramos que la relación con las imágenes se afirma en el campo de las creencias o en lo que creamos interpretar de ellas, es dable reflexionar que las imágenes en movimiento no son contemplativas, sino que reclaman una acción de adhesión o rechazo. De esa posibilidad de acción nos valemos para recuperar un *imaginario social* de las películas desaparecidas, insistiendo en que ellas se han construido para evitar una implicación tal que impida mirar que las películas se hicieron. Es decir, relativizar el impacto de su magia en los espectadores de los primeros tiempos y en quienes así recuerdan: el impacto de la semejanza asombrosa.

De este modo, coincidimos con Beatriz Alem en intentar que se conjuguen lo *simbólico* con lo *real*, la *ficción* con el *documento*, lo *local* con lo *universal*, lo *social* con lo *individual* y delinear o esbozar un espectador con *efecto de pantalla*. Es decir:

Múltiple, impredecible y casi infinito: dependerá ya no sólo del espectador, sino también de los momentos sucesivos que vive individualmente [...] sólo podrá hablar de lo que las películas provocan en él, dato poco confiable, pues un mismo filme, visto en momentos distintos, origina impresiones diversas y hasta encontradas [...] en un mismo sujeto [...] ( donde) [...] pareciera que las películas nunca son lo que simulan ser, sino lo que nuestra mente decide que sean ellas.<sup>25</sup>

De tal suerte, queda en cuestionamiento la identidad acerca de la autoría de un filme. Nos interesa confirmar, entonces, si un imaginario sobre las películas de Augusto San Miguel cuentan no solo con la evidencia de lo que fue la propuesta del autor durante su exhibición, la temática y la aprehensión por parte de los espectadores, sino lo

---

<sup>25</sup> Beatriz Alem, “La voz de los espectros. Imagen y política en la Argentina de fin de siglo”, *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 10, La Laguna, 1998, p. 3, en <http://www.lazarillo.com/latina/a/31ensayocx.htm>, febrero, 2005.

que ellos puedan elaborar: lo que les resta o les falta a las películas y a los propios espectadores al mirarlas. De tal modo que “la figura presente del imaginario de cuenta, positivamente, de una ausencia (donde) el sentido de toda ausencia sea, en última instancia, político”, y lo dice Michael de Certeau.<sup>26</sup> Así como política fue la decisión o procedimiento institucional que silenció las huellas de la cinematografía argumental de los años veinte y al aporte cultural de Augusto San Miguel.

Queremos decir que priorizamos el posicionamiento político del promotor de esta cinematografía, Augusto San Miguel, por la evidencia de las propagandas publicadas en la prensa y por otro tipo de textos generados por San Miguel, quien comparte con sectores que podríamos denominar populares en la ciudad de Guayaquil: Cuerpo de Bomberos, trabajadores del mercado, poetas y habitúes al cine y teatro criollo.

### 1.1.2. Sobre lo popular y lo masivo

Augusto San Miguel, como fue sintomático en todas las vanguardias, no solo reniega de expresiones elitistas constituidas para la representación, como la novela y el teatro<sup>27</sup>,

---

<sup>26</sup> Citado por Christian Dodaro, *Representaciones, discursos y significaciones. Cine político, ¿cómo, cuándo, dónde y para quién?*, en [http://www.iigg.fsoc.uba.ar/Jovenes\\_investigadores/3JornadasJovenes](http://www.iigg.fsoc.uba.ar/Jovenes_investigadores/3JornadasJovenes), abril 2006, p. 2.

<sup>27</sup> Aunque la novela y el teatro en la época –los años veinte– aún no se constituían, según planteamiento de José de la Cuadra, quien ratifica la incipiente proyección de la novela de los años treinta: “La novelística ecuatoriana ha entrado ya en un franco período inicial [...] Vencida su gestación que ha sido lenta, prolongada y difícil, aparece, sobre la tercera década de este siglo, amenazante de recia potencialidad. No viene cargada de tradición [...] carece de normas nacionales que respetar [...] El novelista ecuatoriano, probable, surgirá pronto o luego, cuando venga oportuno, cuando su ocasión sea llegada por preparado el medio literario, por apto el medio literario y surgirá escribiendo novelas [...]” José de la Cuadra, “La iniciación de la novelística ecuatoriana”, *Obras completas*, tomo II, Quito, CCE, 2003, p. 457. Jorge Icaza dice lo mismo del teatro: “Algo de teatro contemporáneo –con las limitaciones astronómicas que corresponden desde luego– se trata de hacer en el Ecuador del año 1927. Una pobre academia dramática, dirigida por un alucinado actor español que arranca pomposo abolengo declamatorio a lo Echegaray y mímica de romántica bohemia a lo Marqués de Bradomín, se establece en el Conservatorio Nacional. En recuerdo y mérito de ese viejo actor (se refiere a Antonio Rebolledo, empleado de la Empresa de Cines de Quito, quien dicta clases de declamación en los conservatorios de Quito y Guayaquil), podremos decir que fue él quien infundió en sus alumnos esa pasión desinteresada y ese profundo respeto que requiere y exige el arte escénico. Por lógica y no por curiosa coincidencia, pocos años después, surgen varias compañías teatrales, se multiplican los actores y actrices, y los autores:

sino que adelanta o instala un argumento a la joven cinematografía nacional. Guión escrito que le confiere un estatuto de narración y con el que se supera en el país la inicial consideración del cine como *espectáculo de feria*.<sup>28</sup>

Entre 1924 y 1925, Augusto San Miguel y la Ecuador Film Co. estrenan tres películas de temática distinta a la acostumbrada por otros cinematografistas, quienes realizarían filmaciones referidas solo a su entorno de poder.<sup>29</sup> San Miguel actúa entonces como un suscitador cultural que usa al cinematógrafo como una técnica adelantada para comunicar *algo* distinto a los espectadores. Ello, en un devenir temporal y en una continuidad nueva que es sumamente atractiva para los espectadores. No solo con imágenes nunca vistas, por ejemplo, la representación de los indios, sino también por la narración escrita en la publicidad. Esto potenciado aún más con la actuación de un personaje decisivo en la sala de cine silente: el *explicador*<sup>30</sup>, quien cuenta la película para un público que no puede o no sabe leer los rótulos del cine silente.

Aquí cabe delimitar conceptos que, sin ser usuales en la época, como *cultura popular* y *cultura masiva*, resultan de particular importancia para entender la incidencia del aporte cinematográfico a la cultura, no solo como un punto de la llamada denuncia

Humberto Salvador, Enrique Avellán, Augusto San Miguel, Raúl Andrade, Enrique Garcés y Demetrio Aguilera...” Jorge Icaza, “Reflexiones sobre el teatro. Medidas para el desenvolvimiento y orientación de los tres elementos constitutivos del teatro en Latinoamérica: autor, actor y público”, *Revista Continente. Mensuario de artes, letras, ciencias, humor y curiosidades en general*, s.n., Buenos Aires, 1954, pp. 78-81.

<sup>28</sup> Característica que en el Ecuador se conserva, hasta los años veinte, independientemente del local donde se exhibe: corrales-lecherías, carpas de circo, plazas, institutos académicos, hoteles o lujosos teatros como el Olmedo o el Sucre. En las inauguradas salas de cine Edén y Parisiana, en Guayaquil, y Variedades, Popular, Royal Edén, Puerta del Sol, en Quito, se exhiben, junto al cine, espectáculos de rayos X, ilusionistas, mentalistas, artistas, animales. Además, para atraer al público, se rifan disímiles artefactos: libras esterlinas, planchas eléctricas, oro físico, lentes, cocinas, cosméticos. Ver: Wilma Granda, *Cine silente en Ecuador*,..., pp. 10-37.

<sup>29</sup> Salidas de las tandas de vermut, llegadas de barcos extranjeros, visitas diplomáticas, celebraciones sociales de representantes del poder económico-político del país, filmadas por Rivas Orz, Olmedo Film, Ambos Mundos y cinematografistas extranjeros de paso en el país.

<sup>30</sup> El carácter oral de su tarea y el hecho de que cumple una función externa a la película, y a veces hasta improvisada, justifica la falta de rastro fílmico o escrito acerca del explicador del cine silente. Cine que en realidad no era mudo; estaba lleno de sonidos, gritos, música y cuchicheos. El narrador o explicador leía en voz alta los rótulos y comentaba la acción. Cuando la película no se entendía, el público pedía su colaboración. Su trabajo representaba una ayuda decisiva para muchos espectadores, sobre todo por el analfabetismo muy extendido en el país.

social –en el cine antes que en la literatura del treinta– sino como una democratización del espectáculo que permite constatar cómo lo popular es retomado por lo masivo, donde se advierten sus relaciones complejas que impedían hacer definiciones excluyentes. Tal como Martín Barbero identifica hoy el largo trayecto de relativizar dicotomías entre lo *popular* y lo *culto*, entre lo *popular* y lo *masivo*, hacia un territorio de “hibridaciones, desterritorializaciones, descentramientos y reorganizaciones” que no trata de definir “trata más de bien de comprender y asomarse a la ambigüedad, a la opacidad, a la polisemia de estos procesos que han dejado de ser unívocos, que han perdido su vieja identidad.”<sup>31</sup>

San Miguel aporta con su cinematografía una síntesis o una identificación de “situaciones de subordinación que la comparten grupos que coinciden en un proyecto solidario.”<sup>32</sup> Aspecto que nos remite a una construcción ideológica, a un proceso, más que a un objeto concreto.

### 1.1.3. Sobre la obra, el autor y el espectador cinematográfico

Aun cuando en la época estudiada –los años veinte– no se conocía la denominación de *autor cinematográfico* ni de *obra cinematográfica*, hacemos un salto o transposición que las asume y explora a través de esos conceptos. La irradiación social de la cinematografía de Augusto San Miguel en espectadores iniciales y actuales sustentan que esta cinematografía, al contrario de lo que ocurre con la obra literaria, integra lo imprevisto, lo que depende de la película y también lo que no depende de ella, es decir, la reacción del espectador y su imaginación que puede traspasar, incluso, consideraciones o limitaciones de una obra y un autor canonizados.

---

<sup>31</sup>Jesús Martín Barbero, “Dinámicas urbanas de la cultura”, en *Ciudad antropológica*, [www.antropología.com.ar](http://www.antropología.com.ar), noviembre de 2003, p. 1.

<sup>32</sup>Nestor García Canclini, *Ni folklórico ni masivo*,..., enero de 2006, p. 13.

Asumimos, en principio, que la *obra cinematográfica* será para nosotros presumir la existencia de un *autor* cinematográfico al que entendemos como “una firma que se declara narrador-sujeto de su propia narración”<sup>33</sup>, y vinculado simbióticamente a un *espectador cinematográfico* que será para nosotros quien visiona y comprende la película, asimilándola como un artefacto de origen humano y no solo técnico, es decir, como Françoise Jost define al espectador: “Es quien logra identificarse con los personajes de la trama y sigue y vive la historia contada en la proyección.”<sup>34</sup>

Siguiendo con Jost, esto configura a un *espectador* que no es solo un punto de llegada sino también una *dinamia de coautoría* que se convierte en “elemento activo para el proceso de construir un nuevo tipo de significado”, que “lo vamos a denominar sentido.”<sup>35</sup>

Con estos tres elementos delineados: *obra*, *autor*, *espectador*, y cuya relación es de importancia básica –pues no existe el uno sin los otros–, intentamos responder a un interrogante aparentemente fácil: ¿quién es San Miguel como autor de las películas y quiénes sus espectadores? Y la respuesta por ahora posible: visionadores activos de un espacio de su realidad trasladado a imágenes en movimiento, o exploradores en búsqueda de algún significado oculto u obvio entre la *maleza de las formas y contenidos* de unas películas o de sus huellas orales y escritas.

Reconocemos entonces a un sujeto autor y a un sujeto espectador como modos de *subjetivación indirecta* que, según Beatriz Sarlo, nos incluye a una actual tendencia

---

<sup>33</sup> Nora Catelli, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991, citado por Beatriz Sarlo, ..., p. 41.

<sup>34</sup> “Un artefacto que ha sido rodado tanto para el espectador mítico de los inicios del cine, aquel que se cubría con sus manos para evitar el impacto de la locomotora [...] y también para el esteta, aquel que aprecia la luz o la composición de determinadas imágenes”. Véase: Françoise Jost, ..., p. 106.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 107.

académica interesada en legitimar la rememoración de la experiencia y la revaloración de la primera persona como un *punto de vista*<sup>36</sup>.

De otro lado, Beatriz Sarlo nos ayuda a problematizar la subjetividad de esa memoria y a confrontarla con los modos en que Foucault cuestiona las “maneras cómo” y los “momentos dónde se empieza a pensar en la individualización del autor, en la autenticidad de la obra o en la atribución de tal autoría.”<sup>37</sup> Es decir que no va a importarnos saber únicamente quién hace las películas sino si existe una relación entre la obra cinematográfica, el autor y el espectador.

Asumiendo la existencia de esa relación nos preguntamos si lo que comunican las películas, *como una tecnología, una estética y una temática*, es algo nuevo. Algo que antes estuvo vedado. Para tratar este tema nos apoyamos en la perspectiva benjaminiana que aclara el hecho de una *testificación histórica* que funda la *autenticidad de la obra* y que, en una etapa de *reproducción técnica* –como el cine–, se tambalea y *pierde su aura*, desvinculándose de la tradición.<sup>38</sup>

Esta consideración nos permite situar a la cinematografía de San Miguel como si fuese “al encuentro de cada espectador a quien renueva provocándole un universo físico de primeros planos aún no percibido.”<sup>39</sup> En definitiva, con el vislumbre de la interacción entre *autor-espectador* para una propuesta de contextualizar una *obra* cinematográfica en la que ambos son los que actúan, además de otros *implicados*, quienes, sin haber visto las películas, conocieron sobre ellas y sobre su autor, hasta los años ochenta y más del siglo anterior.

---

<sup>36</sup> “Una renovación análoga en la sociología y los estudios culturales donde la identidad de los sujetos vuelven a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras”. Véase: Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado...*, p. 22.

<sup>37</sup> Foucault, en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, sesión del 22 de febrero de 1969, citado por Francoise Jost, ..., p. 102.

<sup>38</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973 (1937), p. 3.

<sup>39</sup> *Ibíd*, p. 4.

De este modo llegamos a dimensionar que esta cinematografía y el aporte de Augusto San Miguel a ella perduran volcados en la memoria de voces subalternas y contrapuestas al silencio institucional que ha pesado sobre las películas y sobre su autor-promotor.

Como un principio metodológico que nos acompañe en todo el proceso, insistimos en la *distancia que nos separa del pasado* y que Andre Gaudreault ubica para marcar aquel *incomprensible e irreductible*<sup>40</sup> que existe entre el cine de los inicios y el cine posterior o actual. Aplicar ese principio se manifestará en el uso de términos o léxicos correspondientes a la época estudiada y que consideramos importa a una comprensión histórica –no historizante– de retomar, en el presente, un pasado que cree contrastes o conflictos y marquen la distancia necesaria entre un proceso novísimo para aquella época: las *imágenes animadas*, pero absolutamente cotidianas para nuestra comunicación del tercer milenio: cibernética, virtualidad de las imágenes, cine en casa, videoclips, *zapping*, etc.

#### 1.1.4. Sobre la memoria

El cine es una narración que involucra a lo público, a las maneras de recordar y a las formas de *subjetivación* de cada sujeto. Para quién y cómo participa el cine en la conformación de una memoria son elementos que no dejamos de lado. Nos corresponde rastrear los modos narrativos y prácticos de cómo se instrumentaliza una *politicidad* en las películas que no pueden desligarse del proceso de circulación o exhibición.

Cuando San Miguel dota al cine de un guión o un argumento, inaugura una posterior avalancha de documentos escritos –e interpretaciones– que a su alrededor se hacen. En el Ecuador, como en el resto del mundo, el estreno del primer argumental es

---

<sup>40</sup>André Gaudreault, “El cine de los primeros tiempos situado, y mantenido, a distancia”, *Revista Archivos de la Filmoteca*, n.º 28, Barcelona, 1998, pp. 73-75.

un hito que enviste al cine de una consideración social y cultural, pero, sobre todo, comunicacional. Pese al vacío o ausencia institucional, el cine empieza a considerarse un *arte* y, para la gente común, esa es su referencia más cercana del arte. A él se le dedica un sinnúmero de frases y de páginas. El cine dispone entonces de una extensa documentación escrita enfocada desde diversos puntos de vista. Proceso que ha devenido en lo que hoy se conoce como *teoría del cine* y que se forja fundamentalmente en Europa y Norteamérica.

El fenómeno evidente en la actualidad: una inconmensurable escritura académica acerca del cine, responde a la pretensión de dotar de científicidad a una expresión “que se presume evanescente y tiende a refugiarse en los fondos oscuros de la memoria.”<sup>41</sup> Memoria que, en la Academia y su constante redefinición de instrumentos teóricos, se expone a divergentes y hasta contradictorias percepciones o planteamientos, y más en relación con el cine.

En esa perspectiva, nos involucraríamos en una mirada ecléctica que nos permita abordar un tipo de memoria acerca de la cinematografía de los años veinte, no solo como la posibilidad del registro, la conservación y reproducción de hechos propios y ajenos, como Beatriz Sarlo plantea a la memoria, sino “como una cualidad que nos permita recuperar una huella visible de acontecimientos que han sido borrados por la violencia o por un silenciamiento radical.”<sup>42</sup>

Este el caso de la cinematografía argumental de los años veinte, cuya presencia-ausencia nos refiere a un *discurso social de la memoria* que es preciso recuperar pero cuidando el peligro de asumir una supuesta *idea de verdad* –advierte Sarlo– de un testimonio en primera persona cuando se vuelve aparentemente irrefutable y no se problematiza. Cabe, entonces, seguir en la coincidencia con Sarlo, para argumentar que

---

<sup>41</sup> Dominique Font, *Pedagogía...*, p. 1.

<sup>42</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado...*, pp. 140-165.

es necesario acudir a la reflexión y a la teoría para deslindar posiciones con “una ambición de autodefensa que persuade al interlocutor presente y pretende asegurar una posición en el futuro; atribuyéndose un efecto reparador de la subjetividad, sanación de identidades en peligro, no creerse obligado a atribuir sentidos y a explicar las ausencias.”<sup>43</sup>

Esto es imprescindible porque nosotros usamos testimonios y documentación escrita de los años veinte, cuya seducción puede impedirnos mirar que debemos, a la par que recordamos, reflexionar. Procuramos, entonces, tener claro que la *memoria* puede ser una *noción moral de la historia*, “pero no el ejercicio de una verdad irrefutable del sujeto.”<sup>44</sup>

De tal modo, queremos posible un discurso que confronte no solo a las verdades testimoniales en primera persona sino también a aquellas mimetizadas en los discursos académicos, acerca del cine y acerca de la memoria. Nos interesa explorar, por tanto, también en un tipo de distancia estética que aporte a la posibilidad de hacer una crónica o testimonio literario, una articulación de texto académico y una exposición de la memoria oral y escrita de aquella cinematografía desde puntos de vista distintos, no solo de quienes son protagonistas del hecho, sino de quienes, hasta los años ochenta, recrean un entorno y una percepción de ella, convalidándola como un puente de comunicación entre la cinematografía anterior y la actual, como si se tratara de organizar un relato que nos interroga en el pasado y en el presente, a partir de un vínculo decisivo y de ruptura con lo que había sido y sigue siendo un cine convencional.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibíd*, p. 68.

<sup>44</sup> Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, España, Edhasa, 1987, citado por Beatriz Sarlo, ..., pp. 129-153.

<sup>45</sup> “Cuando pienso en Augusto San Miguel pienso en el arte. En un sujeto comprometido con el arte. Un ejemplo de tenacidad y locura, los elementos indispensables cuando de hacer arte se trata. No lo digo concretamente por sus películas, sino por su forma de vida. El arte de vivir de Augusto San Miguel se traduce en una pasión implacable. No el gusto de vivir para hacer Historia, sino para trascender más lejos, y hacer leyenda. Porque la vida de San Miguel fue eso, leyenda. A pesar de su tenacidad y locura era un

Es también la posibilidad de una mirada singular pero compleja, extraña y con significación histórica para una cinematografía local que mira su transición desde una novedad tecnológica hacia una creación estética y hacia un hecho de comunicación y cultura.

Para profundizar estos planteamientos, el próximo capítulo va a abordar lo que ha sido la investigación del cine en el Ecuador y nuestra perspectiva de ubicar allí nuestro punto de vista acerca de lo que ha significado filmar y exhibir los primeros argumentales cinematográficos en el Ecuador.

---

tipo extrañamente comprometido con su tiempo. Digo esto porque los temas de su filmografía muestran a un conocedor de la realidad social que le tocó que vivir, y también revelan un guerrero y un poeta. La prosopopeya de la cinematografía ecuatoriana encuentra en Augusto San Miguel su mejor exponente”. Testimonio: Luis Miguel Campos, Quito, 25 de abril de 2006.

## Capítulo 2. La investigación del cine en el Ecuador

*La reflexión es una tarea de vagos y de maleantes. Hay que saber perderse para trazar un mapa, salir de los caminos trillados, vagar: deambular por las encrucijadas, abrir senderos a través de las mieses o el desierto, penetrar en callejuelas sin salida; asumir que todo camino recorrido sin mapa es caótico (luego será posible tender o recoger puentes, bordear pozos o simas, perforar agujeros o taparlos). Y hay que saber subvertir la ley –y/o acaso pervertirla–: apearse de todo lo dicho o lo sabido, quedar solo; hay que romper con todos los grupos, disentir de todos los consensos, hasta tocar la muerte o el silencio (luego será otra vez posible confraternizar y conversar).*

Jesús Ibáñez, *Más allá de la sociología*

Como habíamos planteado en el capítulo anterior, nos interesa puntualizar cómo nuestro trabajo se inscribe en un proceso de investigación del cine en el Ecuador que, aunque insuficientemente teorizado, de algún modo se ha visto apremiado por teorías y posiciones en debate que enfocan al cine como un objeto de estudio. Pero ello, en los últimos cinco años.

En principio, nos interesa desligar nuestro trabajo de un debate teórico en estricto. Sin embargo, pretendemos contextualizar someramente ese proceso de investigación del cine en el Ecuador para proponer allí nuestro interés por una exposición no ortodoxa para este ensayo. De tal modo que la cinematografía argumental de los años veinte, tema de nuestro trabajo, participe delineando una forma de reconstrucción social de la memoria del período, pero no para aportar conceptos o categorías.

En este sentido, partimos por asumir que el cine no es solo la construcción de un poder que sabe cómo edificarse sino también un relato que alude a lo público y a lo privado o subjetivo. Nos sentimos, entonces, en la necesidad de lograr que confluyan para nuestro trabajo distintos tipos de memoria. Es decir, participar de una empiria y de una teoría de la cultura y la comunicación donde una disposición estereotipada de lo

culto y de lo popular, como dicotomía, sea también parte del proceso. Coincidimos con Barbero en señalar que el cine “no solo introduce máquinas sino relaciones entre los procesos simbólicos que constituyen lo cultural y las formas de producción inextricablemente asociadas a un nuevo modo de comunicar.”<sup>46</sup>

Es ese nuevo *modo de comunicar* el que nos interesa. Por ello nuestra aproximación pone énfasis en *para quién* se hicieron las películas, es decir, para subjetividades que devienen o se desplazan en un colectivo o grupo popular.

## 2. 1. La empiria y la teoría. Lo popular y lo culto

La confrontación actual en la academia se maneja bajo arbitrios que, sin duda, sobrevuelan una consideración metziana: “El cine es tan difícil de explicar porque es tan fácil de entender.”<sup>47</sup> Y lo dice Metz, uno de los responsables de la inclusión del cine en la Academia, quizás porque aún la dicotomía entre lo popular y lo culto, que Martín Barbero cuestiona y la asume difuminada, se evidencia aún pertinente para el suceso del cine, porque talvez todavía no se articulan posibilidades de expresión entre la subjetividad con la que el común de la gente visiona el cine, lo interpreta o recepta, y, de otro lado, por la enorme experimentación hacia el arte y la ciencia que el cine ostenta e impone no solo a los espectadores, quienes finalmente se encargarían de encontrarle un sentido, sino a quienes intentan estudiarlo, e incluso a los autores cinematográficos. Verbigracia, el grupo Dogma<sup>48</sup>, que, en el centenario del cine, socializa un manifiesto con modificaciones a la forma de realizar el relato cinematográfico.

---

<sup>46</sup> Jesús Martín Barbero, *Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo*, Guadalajara, México, s.e., s.f., pp. 10-11.

<sup>47</sup> Alfredo Menéndez y Rosa Medina, “Cine, Historia y Medicina”, en *Seminario de la asignatura de Historia de la Medicina*. Universidad de Granada, en <http://www.dsp.umh.es/conecta/cmh/elementos.htm>, Quito, marzo de 2005, p. 1.

<sup>48</sup> Dogma 95, movimiento fílmico desarrollado por los directores daneses Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring y Soren Kragh-Jacobsen. Su meta es producir películas simples, sin modificaciones en la posproducción, poniendo énfasis en el desarrollo dramático. Recoge lo que circula

El desencuentro de criterios respecto al cine tiene su historia. Ello justamente ha incidido en que la Academia tarde tanto en incluir el cine a su p nsum de estudios. Coincidimos con Barbero en que es a partir de esa confrontaci3n en la que el cine es mirado por la cultura, no se permita ni puedan existir definiciones o criterios inapelables. Al contrario, es deseable observar c3mo actúa el cine en ese entrecruce de opiniones y posibilidades para visionarlo así como para estudiarlo y comunicarlo.

En ese terreno *correoso* y r spido es en el que queremos ubicarnos, tratando a esta cinematografía como un entrecruce con la historia, literatura, periodismo, política, etc., situándonos como espectadores-investigadores que no buscan respuestas, sino que proponen y sugirieren un tipo de memoria que logre reflexionar sobre sí misma.

Ubicados aquí, asumimos la recomendaci3n del investigador Txomin Ansola, quien sugiere acortar el universo de investigaci3n. “El cine es un territorio poliédrico”<sup>49</sup>, nos dice, y le competen escenarios muy poco abordados cuando se le considera un *objeto de estudio* ligado al concepto de *obra y/o autor*, en singular, y obviando aspectos econ3mico-sociales, tecnol3gicos y culturales que se sustentan en datos empíricos difuminados o invisibilizados por el tipo de enfoque. Una manera de paliar esa falta es

en el ambiente: estar en contra del cine americano y contra el academicismo. Dogma es “el intento más audaz y conspicuo de reinventar el cine desde Jean-Luc Godard”, se dice en su página web. Su manifiesto consta en *El voto de castidad*: “Juro que me someterá a las reglas siguientes, establecidas y confirmadas por: El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos... El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa. (No se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda.) La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento –o inmovilidad– conseguido con la mano est  autorizado. La película tiene que ser en color. La iluminaci3n especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien se puede montar s3lo una luz sobre la cámara.) Los trucajes y filtros est n prohibidos. La película no debe contener ninguna acci3n superficial. (Muertos, armas, etc., en ningún caso.) Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora.) Las películas de género no son válidas. El formato de la película debe ser en 35 mm. El director no debe aparecer en los créditos.  Adem s, juro que como director me abstendr  de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendr  de crear una obra, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acci3n. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones est ticas. Así pronuncio mi Voto de Castidad. Copenhague, Lunes 13 de marzo de 1995.” En <http://es.wikipedia.org/wiki/dogma95>, Quito, abril de 2006, p. 3.

<sup>49</sup> Txomin Ansola González, “En busca del dato perdido. Fuentes y metodología de la historia del cine en el ámbito local”, en revista * rea Abierta*, n.  12, s.l., 2005, en <http://www.ucm.es/info/cavp1/area%20abierta/>, Quito, febrero de 2006, p. 2.

reducir el universo de investigación hacia una exploración *local* o sectorial que nos permita visibilizar lo postergado en los llamados análisis panorámicos o estéticos donde se “anquilosa el discurso del hecho fílmico”<sup>50</sup> y no se exploran temas relacionados con “el establecimiento del espectáculo cinematográfico y la conformación de sus públicos”<sup>51</sup>, que aportarían a procesos más abiertos y plurales de una *historiografía* de nuevo cuño, es decir, aquella que “verifica y critica sus fuentes, estructura sus corpus y sus periodizaciones, construye problemáticas explícitamente enunciadas y presenta tesis argumentadas.”<sup>52</sup>

La reflexión de Ansola problematiza el fenómeno ocurrido en España donde, desde 1980, abunda la escritura del cine como un *objeto fílmico* o como *recuperación* de un pasado que recuenta inútilmente los datos obviando, muchas veces, contextos y reflexión. Vertientes que se confrontan mucho más a partir de 1995 en el centenario del cine, cuando diversas publicaciones<sup>53</sup> cuestionan los métodos, los objetos y las técnicas de aproximación, llegando incluso a contraponer un concepto de “historiografía restitutiva o arqueológica frente a una historiografía interpretativa o analítica”<sup>54</sup>, sin precaver que no son contrapuestos –dice Ansola– que se complementan para el proceso de reclamar un lugar específico para la investigación local del cine inscrito en la investigación general del cine, la historia y las ciencias sociales y la comunicación. Asuntos que aún se debaten y competen a los estudiosos de metodologías y paradigmas.

A nosotros nos inquieta el tema pero nuestro propósito es solo reseñarlo. La alusión al fenómeno de España nos es pertinente porque permite dirimir los límites a

---

<sup>50</sup>En los años setenta, el cine es mirado como un hecho cultural. Progresivamente, se impone la consideración del *hecho fílmico* sustentado en una internacionalización de los estudios y en la interdisciplinariedad. Véase: Dominique Font, *Pedagogía...*, p. 1.

<sup>51</sup> Txomin Ansola, ..., p. 3 y ss.

<sup>52</sup> Michele Lagny, *Cine e historia, problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Edit. Bosch, 1997, pp. 283-284.

<sup>53</sup>Revista *Archivos de la Filmoteca* dedica números especiales respecto a metodologías de la historia del cine. Ver: *Archivos de la Filmoteca*, n.º 27-28-30-34, Barcelona, 1997-1998.

<sup>54</sup> Txomin Ansola, ..., p. 2 y ss.

nuestra aproximación. Esto, para constituir un acercamiento local y sectorial al cine ecuatoriano: Guayaquil y la cinematografía argumental de los años 1924 y 1925. Y, allí, resaltar la importancia de lo que intentamos: conjugar unos datos duros o una empiria de investigación con la posibilidad de contextualización y reflexión. Como trasfondo, proponemos un distanciamiento estético, comunicativo y cultural que se lo entiende inscrito a lo que Jesús Martín Barbero plantea para la “tardomodernidad en que habitamos”: [...] más que objetos de políticas, la comunicación y la cultura constituyen hoy un campo primordial de batalla política: el estratégico escenario que le exige a la política recuperar su dimensión simbólica –su capacidad de representar el vínculo entre los ciudadanos, el sentido de pertenecer a una comunidad para enfrentar la erosión del orden colectivo [...]”<sup>55</sup>

Establecemos, entonces, que nuestra aproximación no será desde la *semiótica*, *el psicoanálisis*, *el feminismo* o *el neoformalismo* que configuran casi una moda apremiante para el ingreso formal del cine en la academia. Tampoco será desde una “linealidad y teologismo de las ya clásicas e imposibles historias enciclopédicas de períodos anteriores.”<sup>56</sup> Lo haremos desde una coincidencia con quienes nos permitan esclarecer un sentido comunicable a esta investigación. Esto es, discernir un uso social de la cinematografía argumental del cine ecuatoriano de los años veinte y proponer una forma de comunicarlo a través de un relato en el que se entrecrucen conceptos y categorías o, al revés, proponer un ensayo académico interrumpido por asociaciones imprevistas de la memoria oral y escrita sobre el tema abordado.

---

<sup>55</sup> Jesús Martín Barbero, “Pistas para entrever medios y mediaciones”, en revista *Antropo. Ciudad virtual de Antropología y Arqueología*, en [www.antropología.com.ar](http://www.antropología.com.ar), diciembre de 2005, p. 16.

<sup>56</sup> Emilio C. García Fernández, “El espectáculo cinematográfico en Ávila”, citado por Juan Carlos de la Madrid (coordinador), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Ayuntamiento de Gijón, Universidad de Oviedo, 1996, p. 223.

Es decir, en esta aproximación local nos concierne la irradiación social de las películas argumentales realizadas en la ciudad de Guayaquil durante 1924 y 1925, especialmente del último argumental, *Un abismo y dos almas*, que interesa para la reconstrucción de una temática y la conformación de espectadores iniciales que han incidido en lo que hoy significa la *memoria colectiva o social* de esta cinematografía. Práctica que empata con la recuperación de una multiplicidad de aspectos que el cine ha puesto en juego desde hace un siglo, y que se han invisibilizado. Atañen a la memoria y al simbolismo de la cultura como aspectos, situaciones o discursos que hoy vislumbramos desde una oportuna cita de Barbero y nos refiere a un entramado de los estudios culturales: “El espesor de las complicidades entre discursos... las intertextualidades y las intermedialidades, los complejos entramados de residuos e innovaciones, de asimetrías [...] topografía de discursos movедiza y en movimiento permanente [...]”<sup>57</sup>

Problema de pertinencias discursivas o tramas de la mediación que siguen siendo motivo de debate en la Academia y solo señalamos para evidenciar el esfuerzo que nos corresponde para desentrañar una relación más específica entre cine, memoria, comunicación, cultura y política, territorios desde y hasta donde vislumbramos nuestra investigación.

### 2.1.1. La investigación del cine en el Ecuador o la pervivencia de las dicotomías

En el Ecuador, no existe un ejercicio sistemático de reflexión sobre el cine, excepto una mirada historiográfica acumulativa –de la cual hemos sido en parte responsables–. De otro lado, una incipiente teorización que obvia o posterga los contextos. La confrontación teórica por el cine aún no se evidencia pese a la internacionalización de

---

<sup>57</sup> Jesús Martín Barbero, *Pistas para entrever...*, p. 17.

los estudios, la formación vía Internet, la inclusión del cine en la Academia y la circulación de libros y revistas que nos refieren a un proceso iniciado. Efectivamente, en el país ya existen involucrados en mirar al cine nacional desde la semiología y/o desde la antropología visual.<sup>58</sup> Sin embargo, podríamos asegurar que aún es larga la brecha entre teorías e interpretaciones del cine ecuatoriano como para admitir novedad entre los sustentos conceptuales que aquí se practican y los pensados desde Europa o Norteamérica. Más aún para el cine ecuatoriano de los inicios, territorio que permanece casi virgen de conceptualizaciones. Ese territorio nos interesa y para enfrentarlo queremos expresar otra coincidencia con Ansola: “[...] De lo que se trata es de restituir un pasado para analizarlo a la luz del contexto en el que se produce [...] sin mixtificaciones, ensoñaciones vacías o interpretaciones apresuradas, que buscan traslaciones mecánicas o conclusiones de carácter general sin ser verificadas.”<sup>59</sup>

Es decir, actuar en una línea de investigación local que nos sitúe en el mismo nivel crítico, riguroso y documentado que cualquier otro de las ciencias sociales, aproximándonos a la memoria oral y escrita que se activa por el cine y explicita aspectos invisibilizados sobre los que Robert C. Allen y Douglas Gomery destacan su importancia para reformular nuestro punto de vista acerca de la historia social, política y económica de la ciudad-puerto de Guayaquil en los años veinte: “dónde y cómo vivían” ciertos sectores populares y “a qué actividades culturales tuvieron acceso en un punto concreto de la historia de la ciudad.”<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Ver Gabriela Alemán, *Espectros de Marx; Escupir al cielo: Ratas ratones y rateros; Memoria globalizada: Sueños en la Mitad del Mundo*, en <http://www.edufuturo.com/educacion>, Pichincha, Ecuador, 2006. Y Christian León, *Racismo, políticas de la identidad y construcción de “otredades” en el cine ecuatoriano*. en <http://www.antropologiavisual.cl/leon.htm>.

<sup>59</sup> Txomin Ansola. Ibid. P.3.

<sup>60</sup> Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, citado por Txomin Ansola, ..., p. 7.

De hecho, el tono reverente hacia el cine como un objeto de estudio será todavía un incipiente y justificado furor en nuestro país. Pero ello no debería impedirnos mirar más allá de las películas, independientemente del campo temático o de la metodología elegida para aproximarnos al cine. Ello, a favor de la consideración *poliédrica* del cine que Ansola nos reclama y para no sucumbir a la tentación de centrar el análisis en las películas como *objeto artístico* o en la figura de un director-autor como *máximo factotum*.

## 2.2. La memoria acerca de la cinematografía argumental de Augusto San Miguel y la Ecuador Film Co.

*El siglo del aire libre.*  
Propaganda de bicicletas Indian,  
revista *Juventud Estudiosa*

El cine, en los años veinte, almacena, simbólica y colectivamente, una memoria que no es solo individual sino el cúmulo y proceso de experiencias sociales e históricas que nos acompañan hasta el presente. No como una *memoria patrimonial* –Barbero, parafraseando a Benjamin–, sino como una memoria *radicalmente ambigua* y en permanente disputa por su apropiación, *reinterpretada y reinterpretable*, confrontada con las *inercias de cada época* y con un pasado al que le restan cosas por hacer, cosas “que no fueron hechas y son semillas dispersas que en su época no encontraron el terreno adecuado”<sup>61</sup>: “Crimen en hacienda San Miguel de Milagro. Por ahí, por donde pasa el tren, gringos apalearon y botaron al río a dos jornaleros. Pueblo se sublevó en contra del comisario que protegía a los asesinos. Vino ayuda policial y dispararon

---

<sup>61</sup> Jesús Martín Barbero, “Medios y culturas en el espacio latinoamericano”, *Pensar Iberoamérica, Revista de Cultura*, n.º 5, Colombia, 2004, p. 9, en <http://www.campus.oei.org.pensariberoamerica>, enero de 2004.

habiendo muertos y heridos. En el tren que venía, se escondieron y escaparon los gringos.<sup>62</sup>

Transcurren los años del aire y la velocidad, del avión y el automóvil; de la sonoridad y la fonética; de la radio y la ortografía bien pronunciada, tal como ella suena –sonílica, decían los vanguardistas o futuristas–, época de furor por los neogalicismos y por los anglicismos, pero furor también por la *tripa*, término que nombra no solo al *dios té dé* en el hambre de los inmigrantes de Guayaquil –sin puerto al cual arribar– sino para un vocablo que designa a la página del medio o *relleno* en el argot imprentero, la más importante para el nuevo público lector de los diarios recién establecidos<sup>63</sup>. La que mayor expectativa provoca entre quienes suelen leerla en voz alta para que otros se enteren. En aquella página circulan los nombres o retratos de quienes no pueden pagar la publicidad o *réclame* –son pobres– o de quienes, por convicción –son artistas bohemios como sinónimo de rebeldes–, se niegan a cancelar la inclusión de sus autógrafos. A ellos se incluyen los empresarios del cinematógrafo nacional o extranjero. Actividad tan nueva y necesitada de público que, en principio, es dable publicitarlas sin costo<sup>64</sup> en la página de *tripa*.

---

<sup>62</sup> Diario *El Universo*, Guayaquil, 21 de abril de 1925. Descripción como si se tratara de un *western*, famoso género cinematográfico que el cine ecuatoriano y latinoamericano imita en los años veinte y treinta. Por ejemplo: *El terror de la frontera* (Luis A. Martínez Quiroga, 1929), que trasluce elementos de un *western* nacional: peleas, disparos, haciendas, bandidos, mujeres robadas y hasta un montaje de *western* norteamericano añadido al filme original. Creemos también que el primer argumental: *El tesoro de Atahualpa*, guarda los mismos estereotipos de *western*, por la alusión al indio Bamanchén, la presencia de un extranjero *malvado* y *voraz*, etc. El tema será desarrollado posteriormente; solo lo señalamos como una asociación que nos articule luego las singulares características en la opción política de Augusto San Miguel, proponente del primer argumental, quien se mantiene opuesto a la intervención de la política norteamericana en las decisiones nacionales, aspecto que era común a las vanguardias latinoamericanas de la época.

<sup>63</sup> No es que antes no existieran, es que no perduraban. Pero, a partir del nuevo siglo XX, los diarios se establecen regularmente: *El Comercio* de Quito, en 1906; *El Telégrafo*, en Guayaquil, lo hace intermitentemente desde 1895; *El Universo*, en 1923; *El Guante*, en 1906, etc. En 52 años del período liberal radical se hacen 2 592 publicaciones esporádicas de diarios, revistas, panfletos. Ver: Eugenio de Janon Alcívar, *El viejo luchador, su vida heroica y su magna obra*, tomo II, Quito, Abecedario Ilustrado, 1948, p. 712.

<sup>64</sup> Al iniciar los años veinte, todavía existen espacios gratuitos en la prensa guayaquileña, especialmente en *Diario El Telégrafo* y su suplemento *El Telégrafo Literario*, importante aporte al canon literario y al establecimiento de una vanguardia. Sobre el tema de la gratuidad de las publicaciones artísticas o

Allí se insertan colaboraciones de poetas denominados *liróforos* o *aedas*<sup>65</sup>, negocios artesanales como las ventas del *chinchibí*, especie de agua con gas carbónico introducida en 1880 por Don Juan F. Fioravanti y envasada por comerciantes chinos que traen desde Perú el peyorativo *culí* y las máquinas de engasar agua. En las fiebres de Guayaquil<sup>66</sup>, dicha marca compite con la Güitig of Malecón, empresa nacional cuyas fuentes termales se encuentran en Machachi, la Sierra del Ecuador.

La página de relleno o *tripa* es popular<sup>67</sup> entre quienes saben leer porque expresa el auge del diarismo y configura una necesidad de estatus y poder para la clase media en ascenso o en formación. Entre ellos, los artistas, quienes con esta página no ganan el pan ni dejan que se lo ganen los dueños de los tabloides. En la página de relleno se imprimen fotografías o dibujos a plumilla con la descripción de dramas de una incipiente crónica roja. Pensamos que para infundir temores y las primeras nociones de urbanidad en favor del orden social. Se describe, por ejemplo, la imposible entrada a la *terrible Quinta Pareja*, en las calles Mendiburo y General Córdova, lugar en el que habitan los pobres e innumerables migrantes. A ese sitio se refieren como: “[...] una

---

literarias en la prensa y la lucha por mantener esa gratuidad Michael Handelsman plantea: “*frente a la mercantilización del arte y de la vida... corresponde al escritor defender los intereses del arte y de la cultura... en vez de una actitud escapista y frívola es una reacción que pretende crear una contracultura donde reinen la belleza y el arte como valores eternos...*”. Véase: Michael, Handelsman. “Un estudio de la época modernista en el Ecuador a través de sus revistas literarias publicadas entre 1895 y 1930”, *Revista Cultura* (Quito) 9, Banco Central del Ecuador (1981): 197-201.

<sup>65</sup> Medardo Angel Silva, José de la Cuadra, Hugo Mayo, Enrique Avellán Ferres, Leopoldo Benítez, Honorio Santiesteban, Isabelle de Villais, Piedad Leví Castillo, etc.

<sup>66</sup> La falta de agua en Guayaquil es tanta que solo existe en las casas y departamentos de las familias pudientes. En el resto no se dispone de baños: “Los infelices inquilinos se acomodan al pie de la pipa y con un mate ancho, en cueros más o menos, se sientan en los escalones del muelle fiscal a donde acuden las balsas de los vaporcitos que traen agua al sur de la ciudad. Allí se bañan los cholos por la noche, no más vestidos que los rayos de la luna. Ahora se quiere que hayan baños públicos como aquellos de los “natorios” y “piscatorios”. Establecerlos, y gratuitos, es un disparate. ¡Que se cobren los 5 centavos de antes! Con agua o sin agua pública vamos a tener los Adanes y las Evas a las orillas del río y en Puerto Lisa y en Puerto Duarte y en todos los puertos habilitados por los cholos de la sabana.” Ernesto Mora, “Los baños públicos no existen en Guayaquil”, *El Guante*, Guayaquil, 16 de marzo de 1917, p. 2.

<sup>67</sup> El término *popular* alude a lo muy *conocido*. En la época no es muy común otra acepción. Sin embargo, se refiere también a lo que es menos valorado, al gusto de las “clases bajas”, se dice en la prensa, especialmente de Quito: “Para las clases altas: la ópera y las corridas de toros. Para las bajas, la cantina y el alcohol”. Diario *El Comercio*, Quito, 1906. La acepción de pueblo o de lo *popular* no se liga aún al término o concepto de *cultura*. Sin embargo, en Guayaquil tiene una connotación menos sesgada de discriminación que en la Sierra.

madriguera de vicios y de hampa con mil vericuetos y escondrijos de estrategia, espionaje y fuerzas de resistencia, tan bien organizada que es difícil atrapar allí a los delincuentes en su cuartel general.”<sup>68</sup>

La llaman también la *corte de los milagros* porque allí se dictan cátedras de jurisprudencia gratuita, poesía o cine. Anarquismo o beneficencia masónica<sup>69</sup> por parte de liróforos, como Augusto San Miguel y otros afectos al sitio, quienes comparten el escenario con curanderos y brujas del lugar que trabajan otro tipo de *milagros creativos*. Similares a los que hoy se transmiten por televisión en vivo y donde numeroso público convocado a las ex salas de cine, llaman al *espíritu santo* para *sanaciones colectivas* de inválidos, locos, mujeres fieles o borrachos arrepentidos. Conexiones y continuidades que provocan pensarlas como Martín Barbero las piensa: “[...] El mundo popular inserto a la dinámica urbana [...] persistencia de elementos de la cultura oral y del mantenimiento de formas populares de transmisión del saber [...] continuidades y destiempos, secretas vecindades e intercambios entre modernidad y tradiciones [...]”<sup>70</sup>

A la Quinta Pareja le viene bien el nombre de *corte de los milagros*, porque allí también se bebe sin restricciones, sin que los *pesquisidores* o agentes encubiertos de la policía molesten<sup>71</sup>. Asunto que a San Miguel le involucra con frecuencia para contactar no solo con el alcohol sino con sus temas de filmación y con la exhibición de sus

---

<sup>68</sup> Modesto Chávez Franco, *Historia general del Cuerpo de Bomberos de Guayaquil*, Guayaquil, Banco Central del Ecuador, p. 28.

<sup>69</sup> La logia masónica Cinco de Junio se funda en 1921. En 1923, anuncia un fondo de emergencia para asistir a *hermanos* y *profanos*, luego de la masacre del 1922. La integran Julio César Rumbear, jefe de los bomberos; Carlos Rolando, impulsor del archivo y biblioteca municipales de Guayaquil, en cuyo homenaje existe el fondo documental, uno de los más importantes del país.

<sup>70</sup> Jesús Martín Barbero, *Medios y culturas en el espacio latinoamericano*,..., p. 10.

<sup>71</sup> A propósito de un reglamento policial que impide beber en los días de descanso –solo el domingo, pues se trabaja hasta el sábado y en jornadas de más de diez horas–. En la prensa se anuncia: “Queda restablecido el servicio dominical de bares y restaurantes, cantinas o mal llamadas capillas ardientes”. *El Espectador, periódico independiente, ilustrado, festivo y de información*, Quito, 3 de abril de 1927, p. 6.

películas<sup>72</sup>, donde él las explica antes de proyectar o mientras transcurren para facilitar la comprensión de la gente que no sabe leer los rótulos de la película silente y que son una mayoría. Descubre las *maneras de estar juntos* –como diría hoy Jesús Martín Barbero entreviendo los medios y las mediaciones– a propósito de la experiencia y el acto gratuito de un cinematografista al que tachan de *oveja negra* y cuya acomodada familia discurre, al otro lado de la ciudad: “En el paseo boulevard, la ruta más bella del puerto de Guayaquil, cerca de treinta cuadras y doce metros de ancho, donde ya se siente el ajetreo de los autos.”<sup>73</sup>

Allí se instalan las salas de cine y los teatros elegantes:

“Especial y nocturna. Hoy, Teatro Edén: ¡New York, New York!, en las altas esferas sociales. Broadway nocturno. Teatros. Cabaretses. Visiones de Walt Street y la alta finanza. Recepciones, bailes, fiestas de sociedad. Una veintena de encantadoras parlowitas alegran las noches de Broadway. Todo esto vamos a recorrer esta noche admirando: El verdugo del honor con la magistral pareja, astros de la cinematografía moderna: Leah Baird y William Coklin.”<sup>74</sup>

Los *cabaretses* y la *finanza*, conjugados de manera tan diferente a la actual. Haciendo lúcidas las premoniciones de algunos artistas guayaquileños del *modernismo heroico* en la cruel transición:

---

<sup>72</sup> Cumple el rol de *explicador* de las películas. Richard Van de Enden se traslada a Vinces a las fiestas patronales de San Jacinto para exhibir películas de la Ecuador Film Co. Augusto San Miguel, junto a Rodrigo Chávez González, exhibe películas en el mercado central de Guayaquil, en la Quinta Pareja, en el local de la Feria Internacional de Muestras en el barrio El Astillero y el llamado *teatro portátil* de la carpa de William Head (Guillermo Cabezas). Asimismo, en el teatro Parisiana, donde se celebran las fiestas formales de la cultura montubia. Ver: diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 12-15 de octubre, 1925-1928.

<sup>73</sup> Diario *El Universo*, Guayaquil, 24 de febrero de 1927, p.7.

<sup>74</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 6 de febrero de 1925, p. 3.

[...] Generación de mi vida porteña, crucificada entre un *pernaud* y un bambú milenario, por aquella multitud de *money exchanguistas* que clamaron enronquecidos el *deicide crucifixe*... Era por desgracia la hora del *nouveau riche*, la hora del auténtico burgués –no literario por esta vez– sino de carne y hueso. Un minuto de áspero filisteísmo, la barbarie sin canto –que decía Darío– hacía brotar como insípidas legumbres las virtudes negativas de la burguesía: sequedad espiritual, indocto logrerismo y un puritanismo eunocoides para los complejos sentires del momento. Eso que era verdad en las grandes avenidas del mundo tomaba un carácter feroz en nuestras callejuelas de puertecitos.<sup>75</sup>

### 2.2.1. El cinematógrafo en la prensa escrita

Excelente termómetro del acontecer diario, la prensa nos permite vislumbrar respuestas del público guayaquileño frente al cinematógrafo, mediadas por la mirada de redactores de periódicos y revistas culturales quienes, se responsabilizarían de su subjetividad y de una cierta aproximación experimental al mirar un hecho nuevo como el cine:

Sin pretensión ni exageración, no es correcta la consideración del cinematógrafo como diversión únicamente. La agilidad conceptuadora de viveza y liberalidad de que dispone Guayaquil, se debe en gran parte al cine. Esto es una influencia subterránea que no se advierte en principio, pero, moldea el carácter, además de proporcionar un placer diario, módico y sobre todo instructivo.<sup>76</sup>

Para atraer más público a las salas de cine<sup>77</sup>, la empresa Ambos Mundos<sup>78</sup> promociona el cinematógrafo como posibilidad de confort, incluso para los pobres: “Hasta

---

<sup>75</sup> José Joaquín Pino de Ycaza, “Las estrellas del Hermes”, en *Dos mujeres dos ciudades*, Guayaquil, Imprenta Municipal, 1945.

<sup>76</sup> *Revista Proyecciones del Edén*, n.º 12, Guayaquil, 1922, p. 4.

<sup>77</sup> Salas de Cine en Quito: Variedades, Popular, Royal Edén, Puerta del Sol (1914). Salas de cine en Guayaquil: Edén, Olmedo (1910), Frontón Bety Jai (1914), De las Peñas, Montalvo, Carpa del Malecón (1918), Parisiana, Quito, Bolívar, Victoria (1920), Vines y Popular (1921), Ideal (1922), Chile (1923), Sucre, Atlántida, Ecuador (1924), Enrique Valdez de Milagro y Ayacucho (1925), Sociedad General de Empleados (1926).

<sup>78</sup> Eduardo Rivas Orz y Francisco Parra fundan en Guayaquil la primera empresa productora y distribuidora de cine llamada Ambos Mundos. Inician la producción en 1911 con vistas sobre la

las clases populares, menos favorecidas con condiciones higiénicas para sus lugares de habitación, pueden encontrar en las amplias y ventiladas salas de los cines la posibilidad de evitar la contaminación por unas horas.”<sup>79</sup>

Se explora enganchar a un público que no puede pagar su entrada al cinematógrafo, donde los precios fluctúan de acuerdo a la película exhibida. El mecanismo utilizado asocia situaciones extracinematográficas que considerarían al cine aún como el espectáculo de feria. Si la película exhibe animales o es una superproducción con muchos extras, la entrada cuesta más.<sup>80</sup>

La popularidad del cinematógrafo es evidente en Guayaquil, pues, durante las dos primeras décadas, se construyen o adaptan veinte salas de cine con capacidad de más de mil butacas para buena parte de ellas. Se las construye con materiales que evitan los incendios, peligro real del cinematógrafo inicial que impedía a la gente asistir. La alta capacidad de butacas en el cine guayaquileño de los veinte es significativa para la relativamente pequeña población de cien mil habitantes, pues en solo cuatro de ellas se superarían las nueve mil butacas.<sup>81</sup>

---

*Recepción al señor Victor Eastman Cox, diplomático chileno.* Muestran imágenes filmadas al presidente Eloy Alfaro y a sus ministros. El asesinato de Alfaro en 1912 interrumpe el proyecto de la empresa compartido con el gobierno: atraer inversión extranjera a través de la promoción cinematográfica. Se retoma, diez años después, el proyecto de propaganda fílmica y paralelamente se edita la revista *Proyecciones del Edén* (1921), donde se publicitan los estrenos extranjeros y nacionales. En 1925, auspicia a la empresa italiana Pitaluga Fer de Torino la filmación del documental *De Italia al Ecuador*, película que ocasiona la participación de un lector opuesto a que se filme a los indios. Ambos Mundos inaugura en Guayaquil la primera sala de cine, Edén (1910), y cierra el circuito de exhibición en Quito con el Sucre y el Royal Edén (1914). Promociona a artistas nacionales y entrega premios a los asistentes al cine. Asume un carácter educativo para el cine y avizora con él la reproducción de nuevos usos y costumbres. Elaboran los llamados *pases de mano*, que distribuyen a los asistentes para informarles sobre las películas. Sus impresos motivan la asistencia al cinematógrafo y el uso de artefactos visionados en las películas: electrodomésticos, útiles de aseo, belleza, saneamiento ambiental y salud pública.

<sup>79</sup> *Revista Proyecciones del Edén*, n.º 3, Guayaquil, 1921, p. 3.

<sup>80</sup> En el estreno de una gran producción norteamericana, *Ciudad perdida* (1921), que exhibe “quinientos tigres, cien leones, ciento cincuenta panteras y doscientos caimanes [...]”, el precio aumenta de un sucre a diez sucres. Pese al costo, la película recibe los “aplausos más intensos que cinta alguna haya recibido en Guayaquil en lo que va del año”, se dice. Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 5 de febrero de 1922. p.3.

<sup>81</sup> El Parisiana (1920), para 1 600 personas, ubicado en la calle Chanduy, propiedad de Julio C. Izurieta, y el Ideal (1922), con capacidad para 1 700 personas, ubicado en el barrio El Astillero y de propiedad de M.A. Rivas. El Olmedo, para 1 500 personas. El Edén, para 4 000 personas. Ver: Municipio de

Respecto a la promoción del cine, en el diario *El Telégrafo*, decano de la prensa guayaquileña, se incluyen anuncios de las películas a exhibir y sin fotografías todavía. Ellas se incluyen a mitad de la década, cuando Ecuador Film Co. y Ambos Mundos anuncian el estreno de películas nacionales con créditos y comentarios de la trama. No se conoce aún lo que luego podríamos llamar crítica cinematográfica, es solo la acumulación de adjetivos, a modo de anzuelo publicitario:

*Ilusión*: Precioso drama romántico editado por la Silentium Film, en veinte partes. Para los espíritus delicados, para nuestro inteligente público femenino. Promesa de imponderables emociones. El amor deliciosamente armonizado con el arte musical crea un paraíso de dichas y ensueños donde la protagonista vive instantes de suprema felicidad. Para luego absorberse en humanas pasiones, impelidos por una inexorable fatalidad que al romper despiadadamente la ilusión conduce hasta la tragedia a quienes parecen estar hechos para vivir de ella eternamente.<sup>82</sup>

En 1920 circulan otras publicaciones de cine: la revista *Cine Mundial a Colores*, que recopila información desde Hollywood y se distribuye en kioscos, librerías y almacenes. A partir de 1921, cuando se estrenan películas nacionales con mayor frecuencia, se publica quincenalmente y con un tiraje de mil quinientos ejemplares la revista *Proyecciones del Edén*, de Ambos Mundos, donde se detallan o describen eventos ocurridos en Guayaquil sobre el cine y teatro.<sup>83</sup> En Quito, Ambos Mundos edita una similar revista denominada *Semana Teatral*.

---

Guayaquil, *Álbum guía de la ciudad de Guayaquil*, Imprenta y Talleres Municipales, Guayaquil, 1929, p. 24.

<sup>82</sup>Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 7 de enero de 1920, p. 3.

<sup>83</sup> En ella se insertan colaboraciones literarias y artículos sobre cine en Ecuador, Perú, Chile y Uruguay. Cada número contiene un editorial que se refiere a la situación económica y política del país y a las implicaciones para el cinematógrafo. La correspondencia del público y los avances del cine nacional se reseñan con fotografías. Ambos Mundos informa sobre un espectáculo teatral “valorizado”, como se define al teatro extranjero de Esperanza Iris o Hermanos Soler.

En 1922, el diario *El Telégrafo* crea la columna *Teatros y Cinemas*. En 1924, otra denominada *Arte y Teatro*, con información pormenorizada de nuevos sucesos del teatro y cine nacional. Asimismo se publican corresponsalías de Hollywood<sup>84</sup>, puesto que el cine norteamericano va copando pantallas.

Hacia mitad de la década, se democratiza el espectáculo y se lo exhibe junto a las fiestas religiosas y patronales, carreras de caballos o lidias de gallos. En las salas de cine se discrimina a los públicos en determinadas funciones que apuntan a ampliar un mercado para el cine: vermutos aristocráticas, jueves elegantes, sábados blancos, sábados rosados, tanda té, etc., convocando especialmente a mujeres y niños. Asimismo, a quienes no tienen dinero para la entrada y organizan funciones gratuitas en plazas y parques, o encuentran mecanismos de abaratar el costo distinguiendo categorías de pago al interior de las salas: *foyer*, palco, palco oculto, platea o luneta, cazuela o galería, etc.

El hecho más importante ocurre cuando Augusto San Miguel y Richard Van den Enden llevan el cine hasta lugares como la Quinta Pareja, el mercado central o el barrio El Astillero<sup>85</sup> que comparten como una tarea que involucra no solo convocar a otro tipo de público sino buscar a un espectador motivado y con el que lograrían una comunicación más efectiva de las propuestas temáticas e ideológicas de los primeros argumentales fílmicos.

---

<sup>84</sup> “Chaplin hablando sobre sí mismo, a propósito de la palabrería y la concisión”, en diario *El Telégrafo*, Guayaquil, febrero de 1922, p. 2.

<sup>85</sup> Entrevista: Rodolfo Pérez Estrada, Guayaquil, 24 de julio de 1998. Hijo mayor del célebre cineasta chileno radicado en Ecuador, Alberto (Pérez) Santana, quien mantiene amistad con Augusto San Miguel y comparte su interés por la cinematografía del Ecuador, y, en el caso de Santana, también por la de Chile, Perú, Colombia, Costa Rica, etc., además de participar en la creación de nuevos públicos para la cinematografía nacional a través de la exhibición en barriadas y pueblos de la provincia del Guayas y otras en el país.

### 2.2.2. La cinematografía de Augusto San Miguel en la prensa escrita

Como hemos dicho, los intelectuales y artistas se publicitan en periódicos, revistas y suplementos culturales. Y ello ocurre hasta casi terminar la década, como una expresión mayoritaria de la literatura y la plástica. Allí, muchos son los nombres y pocos los que prevalecen. Augusto San Miguel, entre ellos, con propuestas innovadoras que no se inscriben a la perspectiva institucional reconocida, éstas serán asimiladas veinte años después<sup>86</sup>, al institucionalizarse la cultura y avalar un similar activismo cultural y político que San Miguel había impulsado antes.

Ante la evidencia, nos preguntamos: ¿cómo mira la prensa a personajes como Augusto San Miguel al estrenar sus películas? ¿Qué se dice acerca de la exhibición? ¿De qué manera se recuerdan sus películas? ¿Cómo se las imagina? ¿Es correcta la apreciación de que Augusto San Miguel fue un intelectual no asimilado por la *cultura oficial*<sup>87</sup>? ¿Talvez su polémico transitar entre una expresión y otra, su eclecticismo y su resistencia a participar en la construcción de un canon oficialista, ocasionarían su no reconocimiento? Aunque luego se constate que sus mismas propuestas son retomadas por la institucionalidad: el indigenismo en el cine, la literatura, la plástica, la vinculación del periodismo y la política, la creación de asociaciones o gremios de artistas, el vislumbre de una especie de cines club, etc. En definitiva, un impulso a la escena cultural no solo con actividades puntuales sino con el establecimiento de

---

<sup>86</sup> Escribe en casi todos los periódicos del país, durante 1924-1937, con colaboraciones poéticas y con artículos sobre teatro, cine, política o plástica. Reportajes y entrevistas a personajes de la historia nacional, ligados casi siempre a la lucha liberal o socialista: Ex combatientes liberales, viudas de combatientes, exiliados extranjeros, anarquistas, poetas y bohemios con el oficio en la calle. San Miguel es dramaturgo, poeta, cineasta y hasta empresario torero. Funda periódicos y revistas. Fotograbador y acomete en la batuta de un *director de orquesta* para la escena cultural que antes se denomina *arte*. Es declamador y radiodifusor. Actor-autor y casi un *desconocido* o marginal a la cultura oficial.

<sup>87</sup> El proceso de institucionalización concluye con la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, desde donde se decide o avala a los artistas e intelectuales reconocidos, es decir, a aquellos que no caotizan una noción del orden social.

periódicos y revistas culturales, como línea permanente de actividad que promociona, con sus recursos, el arte o la cultura en un proyecto espontáneo e informal:

De las figuras de aquellas dos generaciones, unas se fueron a la muerte y otras, quizás ¡se fueron al olvido! Pero en aquellas cruces malditas en que agonizaron nuestras juventudes, víctimas de una época, pocas como ellas tienen una gracia fatal tan conmovedora. Porque, en tanto que generaciones anteriores quedaron con el bagazo de épocas que agostaron sus vidas, nosotros posamos cuando aún no habíamos apurado la última gota de la copa, que se rompió en nuestras manos! Cómo no amar las melenas, las chalinas, los chambergos, los ajenjos, los opios, si ellos aparte de epatar al burgués fueron una protesta contra el sentido común y esas cosas que por raras y bellas podrán dar vida a un sentido confuso de originalidad. Tal fue la escuela, tal la mentalidad con que se la acogió [...] <sup>88</sup>

¿Quién fue Augusto San Miguel y qué hizo para que un público, con el que parece mantener una posibilidad de dialogo, se resista a olvidarlo y propenda a transmitir oralmente percepciones acerca de sus propuestas y no solo cinematográficas? ¿Cuáles son los contextos y de qué manera San Miguel se aventura en la construcción de un público para el cine nacional, proceso que aún hoy es difícil de discernir o establecer para el cine ecuatoriano actual?

Finalmente, ¿cuánto aporta San Miguel para que concurra lo que Walter Benjamin vislumbra en una época de la llamada *reproductibilidad técnica* <sup>89</sup> –como el

---

<sup>88</sup> José Joaquín Pino de Ycaza, *Las estrellas del Hermes*,..., p. . Pino de Ycaza se refiere a una generación posterior a la *decapitada* y anterior a la del *realismo social* y a la cual se pertenece lo mismo que Augusto San Miguel. Pino Ycaza es uno de los oradores en el funeral de Augusto San Miguel y en la “Velada literaria a beneficio de la madre de Augusto San Miguel”, donde consta: “Número quinto: Augusto San Miguel y el significado de su obra, por el conocido escritor J.J. Pino de Ycaza, biografía sustentada por su propio autor”. Ver: diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 5 de diciembre de 1937 p. 3. No existe documentación escrita acerca de la intervención de Pino de Ycaza, pues es otro escritor no vinculado a la institucionalidad. La mínima publicación citada fue casi manuscrita.

<sup>89</sup> “La reproducción técnica de la obra de arte [...] es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empujones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente. Conviene ilustrar el concepto de aura. Definiremos esta última como la manifestación irreplicable de una lejanía (por

cine de los años veinte en la ciudad de Guayaquil— que rompe un *aura* o una estética de las clases altas permitiendo que sectores mayoritarios se acerquen a una noción del arte a través del cine? ¿Cómo vislumbrar la construcción de esa nueva sensibilidad, moderna o ciudadana, a propósito de que el cine ayudaría a moldear el rostro de una *nación*, a contrapelo de viejas maneras de pensar y vivir?

Y el cine ecuatoriano, ¿como lo hizo? ¿Advierte o cuestiona, acaso, un rostro propio o una huella particular gestada desde la opción distinta o *maldita* de un joven guayaquileño, Augusto San Miguel, quien propone los tres primeros argumentales del cine silente ecuatoriano, adelantándose a la literatura del realismo social y con temas cuyos protagonistas, los indios, contradicen el buen gusto de las elites? Y, en cuanto a lo que resta de esa cinematografía: la documentación oral y escrita, ¿qué comunican? ¿Se contraponen o se concilian? ¿Cómo entender el suceso de que “el público aplauda de pie a los artistas, a la salida de los teatros y pida repetición de las partes interesantes de la curiosa cinta”<sup>90</sup>, o que a Augusto San Miguel se lo recuerde como el “heroico fundador de las películas nacionales con argumento.”<sup>91</sup> Acaso, como un favor del público o como el inicio de un proceso que empieza a construir, con otra técnica y con otro lenguaje, una idea de la propia imagen y de una imagen colectiva en la que tendríamos que reconocernos —los indios—?

Finalmente, a partir de la cinematografía argumental de los años veinte y el aporte de Augusto San Miguel a ella, cabe preguntar: Así no se haya generado una escuela o un movimiento cinematográfico, ¿qué fue lo que quedó trunco de aquella

cercana que pueda estar). De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte «puro» que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual. (En la poesía, Mallarmé ha sido el primero en alcanzar esa posición.)” Ver: Walter Benjamin, *La obra de arte en la...*, p. 2.

<sup>90</sup> Cuando se estrena la primera película argumental de la Ecuador Film Co., *El tesoro de Atahualpa*. Diario *El Telegrafo*, Guayaquil, 7 de agosto de 1924.

<sup>91</sup> Evelina Macías Lopera (primera actriz del cine silente nacional), entrevista concedida a Hugo Delgado Cepeda, en “Ecuador hizo cine en 1922”, *Revista Ariel Internacional*, n.º 33. Guayaquil, 24 de noviembre 1981.

cinematografía para que se la recuerde o se convierta casi en un imaginario<sup>92</sup> del cine nacional?

Preguntas todas sin respuestas definitivas, solo atisbos o sugerencias acerca de su memoria. En la perspectiva de tender puentes y vislumbrar espacios en los que todavía no hemos estado: una memoria imaginada y otra que se ofrece como documentos históricos o manifestaciones culturales inscritas en una realidad que no es fija ni inamovible y además no tiene garantías. Como diría el investigador Carlos Heredero, dando cuenta de ese juego permanente: “[...] los espejismos de la cultura y su transmisión, artificios de los que necesita revestirse lo real para convertirse en una parte verosímil de la memorial social.”<sup>93</sup>

En tal virtud, proponemos una síntesis acerca de una memoria de la cinematografía argumental y de Augusto San Miguel que se ha recopilado en los últimos años. Para esta fase de la escritura, nos involucramos en una descripción y asociación de textos orales y escritos que se documentan.

### 2.2.3. La memoria testimonial sobre la cinematografía de Augusto San Miguel

En bibliotecas públicas y privadas de Quito y Guayaquil existen publicaciones de espectáculos y arte ocurridos en Ecuador durante las primeras décadas del siglo XX. De otra parte, existen datos de Enrique Rosales Ochoa, bibliotecario de la Sociedad de

---

<sup>92</sup> “[...] Tener el temple de generar un cine propio en un país con escasa tradición y nula industria es solo, por este hecho, digno de toda apología, pero si se tiene en cuenta que sobre esta inconmensurable adversidad, se aspira todavía a un cine de calidad y se logra, es porque entonces estamos frente a la titánica testarudez de un verdadero artista. El país es Ecuador; el artista, el realizador cinematográfico, Camilo Luzuriaga. Aunque en Ecuador, en los años veinte, se había producido un hecho interesante de anotar aquí, y quizá difícil de parangonar en el mundo, el mítico y secreto realizador Augusto San Miguel (1905-1937), a los 19 años, en nueve meses, estrenó tres películas de ficción y tres documentales [...] Con esta su cuarta película, Camilo Luzuriaga, junto a Sebastián Cordero, el director de la memorable *Ratas, ratones, rateros* (1999) y *Crónicas* (2004), quizás imbuidos por el espíritu del mítico Augusto San Miguel, demuestran que en Ecuador el cine es una utopía conquistada.” Véase: Guadi Calvo, “Camilo Luzuriaga, batallar por la utopía”, en [www.caratula.net/archivo/N5-0405/secciones/cine.htm](http://www.caratula.net/archivo/N5-0405/secciones/cine.htm), Quito, enero de 2006.

<sup>93</sup> Carlos F. Heredero. *La historia como...*, p. 160.

Artesanos de Guayaquil, quien tiene por San Miguel una verdadera vocación. Es quien primero intenta convertirse en cronista de esta perdida historia. En los años ochenta, la muerte sorprende a Rosales y, desde entonces, tomamos la posta para recrear un *imaginario social* acerca de la obra de un pionero del cine silente de ficción en Ecuador.

Los aportes que Augusto San Miguel ofrece a la afirmación de una temática propia para el cine ecuatoriano y la pretensión de convertirlo en industria nos permiten calificar estos referentes como un momento particularmente significativo para nuestra cinematografía, no por la cantidad de filmes realizados, sino por su cualidad polémica y vigente.

La vinculación de Augusto San Miguel con nuevas opciones de la comunicación y la cultura en la ciudad de Guayaquil, especialmente y durante las primeras décadas del siglo XX, nos permite dilucidar el aporte distinto de un intelectual marginal a la concepción tradicional de nuestro modernismo. Para ello sobrevolamos en información que enriquece la cosmovisión de un intelectual modernista o moderno en los años veinte.

2.2.3.1. Testimonio de memoria colectiva<sup>94</sup>. ¿Quién fue Augusto San Miguel? ¿Qué se dice? ¿Qué se sabe? ¿Qué se conoce sobre Augusto San Miguel Reece y su cinematografía?

*Un gran poeta resulta la menos poética de las criaturas. Los poetas mediocres, en cambio, son absolutamente fascinadores. Cuanto peores son sus rimas, más pintorescos parecen.*

Oscar Wilde

Supongamos que empezamos a revisar juntos las carpetas. Aquí se tiene documentación de 1925: cartas afectuosas que le envían Alberto Guillén, José Santos Chocano, Ismael Pérez Gandú, Miguel de Chuquipiondo, Valle Inclán, Jacinto Benavente, y los ecuatorianos Pepe Pino de Ycaza, Pablo Hanníbal Vela, José Alberto Valdivieso Alvarado, Adolfo H. Simonds, César Arroyo, Francisco Falquez Ampuero, Humberto Dorado Pólit, Sergio Núñez, Cristóbal Ojeda Dávila, Jaime Sánchez Andrade, Pablo Palacio, César Arroyo, Enrique Avellán Ferrés, los hermanos Granado y Guarnizo, Antonio del Campo, Rodrigo Chávez González.<sup>95</sup>

En otra carpeta se separa la correspondencia desde España. Fíjese en los firmantes Mario Arnold, Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja, Belén de Sárraga. En esta otra se archivan cartas de amigos sudamericanos: Vicente Huidrobo, Leopoldo Lugones,

---

<sup>94</sup>Entrevistas: Sara Eugenia Icaza de Diez, Guayaquil, 2001-2003; Enrique Alarcón San Miguel, Guayaquil, 1986, 2001; Gladys Paz Reese, Quito, 2002; Hugo Delgado Cepeda, Guayaquil, 1985; María Lavinia San Miguel de Philips, Guayaquil, 2001-2003. Otras entrevistas realizadas entre 1985 y 2005 a Pablo Ulloa, Otón Chávez Pazmiño, Fernando Paz Reese, Marcos Espinosa, Cristóbal Montero Reese, Ángel Felicísimo Rojas, Carlos Julio Arosemena, Alfredo Pareja Diezcanseco, Gabriel Tramontana, Agustín Cuesta, Elvira Estrada Cevallos, Rodolfo Pérez Estrada, Blanca Calle, Inés Ribadeneira, Lidia Noboa, Nicolás Kigman. Véase también: Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario biográfico del Ecuador*, tomo 12, Guayaquil, Ed. Universidad de Guayaquil, 1996, p. 341-349.

<sup>95</sup> Todos o casi todos, colaboradores de la publicación *La Semana, revista gráfico-satírico-literaria de 28 páginas*, cuyo director propietario es Augusto San Miguel. La publicación luce fotografías reveladas en sus propios talleres, se anuncia, y recibe colaboraciones nacionales y extranjeras, referidas a la política y la literatura.

Manuel Rivas Vicuña, Manuel Ugarte, José Santos Chocano, Vargas Vila, Diego Muñoz, José Carlos Mariátegui, Ernesto Donoso, etc.

Es decir que este desconocido San Miguel se cartea con intelectuales importantes del país, de América y de España. Incluso alguno de ellos, el peruano Ricardo Palma<sup>96</sup>, prologaría su única *novelita* publicada en Madrid: *Los ojos de una mujer*.

Sigamos revisando. Obsérvense estos grandes archivos de recortes periodísticos de 1920 a 1937. Asombra la cantidad de fotos y notas periodísticas de algunas ciudades de América Latina, Estados Unidos y Europa que anuncian sus tertulias literarias.<sup>97</sup> Actos que a veces se prohíben por temor a la reacción popular y a bochinches literarios. Aquí están los reclamos de varios ecuatorianos frente a la política de Estados Unidos, exigiendo devolución de territorios concesionados en Ancón y Portovelo. Estas hojas volantes de *los sin trabajo* que gritan al mundo, el 20 de marzo de 1930, “un réclame (propaganda) solidario para no morir de hambre.”<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Palma podría ser homónimo del tradicionalista peruano Ricardo Palma, quien muere en 1919. La publicación de San Miguel es de 1932. Si no es así, podría ser que San Miguel encargue la publicación, antes de 1924, cuando trajo desde España las máquinas de filmar. La copia de la llamada *novelita* recuperada en la Biblioteca Nacional de Madrid no dispone del mencionado prólogo. Ver: Augusto San Miguel, *Los ojos de una mujer*, Imprenta El País, año 1, Lérida, 2 de junio de 1932, n.º XVIII, Biblioteca Nacional de Madrid, Paseo de Recoletas, 20 28071 Madrid, Signatura de la Publicación: UC 2890-75.

<sup>97</sup> “Notas de Espectáculos, Cinema Viñes. Teatro Victoria. España. Augusto San Miguel en *Almas bohemias*. Tormenta en las almas, tormenta en el mar. Contra los elementos o contra todo y contra todos. Lucha incluso contra el amor por no ir contra el deber. En todos los terrenos obtiene la espléndida victoria digna de un hombre de su temple. Tales las características espirituales del protagonista actor, pero le azota el dolor por la injusticia de los humanos. *Almas bohemias*, que esta semana se escenifica en el acreditadísimo y siempre favorecido Teatro Victoria”. Ver: *Guía general informativa. Anuario gráfico interprovincial de Comunicaciones, Agricultura, Comercio, Industria, Profesiones, Legislación y Estadística de Lérida, Huesca y sus provincias*, Lérida, Imprenta El País, 1928, p. 7.

<sup>98</sup> “La Internacional Socialista de obreros y campesinos de América Latina, la Confederación Sindical Latinoamericana había ordenado para el 20 de este mes (marzo 1930) manifestaciones populares a favor de los trabajadores desocupados. Todos los obreros debían ir a la calle a celebrar mitines para echar al rostro de la burguesía el dolor de su explotación y de sus crímenes y para conquistar algunas reivindicaciones y garantías que alivien en algo la angustiosa situación de los sin trabajo [...] hecho sumamente significativo para el proletariado guayaquileño [...] la manifestación ha sido impedida y solo se pudo realizar una asamblea cerrada para lanzar una protesta al gobierno y para defender a todos los presos sociales [...] Las masas llegarán a comprender su destino histórico y muy pronto harán estallar formidablemente el crepitar glorioso de la revolución social, que haga triunfar la justicia y dé a la humanidad una vida mejor y mas justa!” Ver: Augusto San Miguel, “Lenta agonía del Ecuador artístico.

Veamos ahora 1924: fundación del Teatro Ecuatoriano del Silencio.<sup>99</sup> En el acto de inauguración hay delegados de prensa y radiofonía nacional. ¿Quién es el orador de fondo? Augusto San Miguel. ¿Quién el gestor de la idea y el financista del sueño? Augusto San Miguel. ¿Qué es el Teatro Ecuatoriano del Silencio? Una Escuela, diríamos, con lo indispensable para enseñar actuación a los interesados en llegar a ser *Chaplins* o *Valentinos*. Existen gabinetes y *sketchs* de caracterización, luminarias, profesor de arte y declamación –el Italiano Carlo Bocaccio–, y un gran canchón donde se rinden las pruebas. Cuando se pasa el examen, se filma en películas de nitrato en formato de 9,5 y 28 mm. La financiación corre por cuenta de Augusto San Miguel. Las instalaciones del Teatro Ecuatoriano del Silencio se ubican en el frontón Betty Jai (sic), cercano a la hoy inexistente Quinta Pareja en Guayaquil, antigua y rica propiedad que devino en lugar de hacinamiento para inmigrantes pobres o para maleantes, según los quiere ver la salud y moral pública de la época.

San Miguel importa toda la maquinaria para inaugurar una industria del cine ecuatoriano. Desde el barco en el que regresa de Europa, requiere de su madre 2 000 libras esterlinas adicionales para poner punto final a sus retrasadas deudas y a sus anticipados proyectos en cuanto al cine.<sup>100</sup> Pretende cerrar el círculo de elaboración o

---

Hombres idea y acción. Proyecciones oscurantistas”, en revista *La Semana*, n.º 4, Guayaquil, año I, 1930, p. 24.

<sup>99</sup> El italiano Carlo Bocaccio y Augusto San Miguel fundan en Guayaquil la academia Arts Film, para aficionados. Esta deviene en el Teatro Ecuatoriano del Silencio, paso previo a la inserción de los actores y actrices en el cine nacional. Allí estudian Evelina Macías y Aracely Rey, primeras actrices del cine argumental de la Ecuador Film Co. Aspiran a formar en cuatro meses a mímicos capaces de filmar las comedias y dramas más difíciles para convertirlos en los nuevos *Chaplins* y *Valentinos* –se dice en los anuncios de prensa–. El costo de los estudios asciende a quince sures mensuales. El plantel dispone de camerinos de caracterización, utilerías, *esquettes* (sic) de decorado, ropero de la época, vitralería para combinación de luz y perspectiva, gabinete de mecánica fotográfica, etc. Se ubica en el frontón Bety Hay de la ciudad de Guayaquil.

<sup>100</sup> Entrevista a Sara Icaza (5 de junio de 2001) y María Lavinia San Miguel (enero de 2002): “Cuando venía en el barco desde España puso un cable a su madre para que le enviara una apreciable cantidad de libras esterlinas que hacían falta para cubrir el costo de las máquinas de filmar y cancelar a un torero que contrató en España para que debute en Ecuador.”

manufactura de las películas, estudio o locaciones donde filmar, escuela de actuación, exhibición y circulación de las películas bajo su control. Pero el proyecto fracasa.

Como dramaturgo, en el folio de 1927, consta el prólogo y posterior improvisación de San Miguel para la comedia *Guayaquil en broma*, montada junto a Rodrigo Chávez González y William Head (Guillermo Cabezas), en el Teatro Parisiana. Allí consta la foto de su hermosa vedette, la chilena Margot Louis, su *amada eterna*.

En 1930 están las cartas de los principales dirigentes de la revolución mexicana, quienes agradecen el apoyo de San Miguel para con su causa. Otras provienen de José Carlos Mariátegui, quien reconoce una crónica generosa y justa en *La Semana*<sup>101</sup>, publicación donde San Miguel escribe y es gerente propietario. Aquí está la burla de la prensa oficial por el apoyo que San Miguel otorga al general nicaragüense Rivas<sup>102</sup> y a la española Belén de Sárraga.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Néstor Donoso, “La libertad de pensamiento y un juicio de imprenta”, en revista *La Semana*, n.º 1, Guayaquil, 1930, p. 13. Allí se cuestiona a un *gamonal* o *feudal siglo XX* llamado Andrade Overweg, quien dispone de muchas propiedades en Naranjito. Él amenaza con juicios de imprenta a *La Semana* por provocar al proletariado guayaquileño y a trabajadores de sus haciendas a soliviantarse con los patronos. Debido a los escritos de José Carlos Mariátegui, reproducidos en *La Semana*. En correspondencia pública firmada en *La Semana*, J.C. Mariátegui reconoce la acogida de su medio para la publicación de notas sobre el *marxismo indoamericano*.

<sup>102</sup> “En un número de fecha reciente del diario *Últimas Noticias* de Santiago de Chile, hallamos hace algunos días una extensa información acerca de una entrevista que sostuviera un reportero con el general Rivas, persona que en todo el largo viaje por América del Sur, ha asegurado llevar la representación del caudillo nicaragüense Sandino [...] La información aludida viene con lujo de detalles y en ella aparece un retrato del intelectual Augusto San Miguel, a quien Rivas, con cínica ingenuidad, hace pasar por chileno y que ha sentado sus reales en campamentos sandinistas [...] El general Rivas está completamente loco. Ha hecho las más fantásticas revelaciones acerca de Sandino y Augusto San Miguel.” Diario *El Grito del Pueblo*, Guayaquil, 5 de mayo de 1929, pp. 9-10. Al respecto, hemos recabado el diario *Últimas Noticias* de Santiago de Chile y efectivamente se incluye el retrato de Augusto San Miguel en entrevista al general Julio César Rivas por parte de un reportero chileno. Se dice que San Miguel actúa como secretario de Sandino y se incluye un relato que Augusto San Miguel hace sobre la gesta de Sandino y otra sobre los indios *shumos*. Sin poder dilucidar hasta qué punto cuánto de todo eso es real o posible. Constatamos que el nombre de Augusto San Miguel se vincula a noticias escandalosas o inverosímiles como una constante en su vida y su trayectoria política. Ver: diario *Últimas Noticias*, 3 de marzo de 1930, Santiago de Chile, pp. 6-7.

<sup>103</sup> Belén de Sárraga es una librepensadora, anarquista y feminista española que recorre América del Sur con conferencias en defensa de la escuela laica, el descanso dominical y en contra de la explotación de la iglesia en los talleres de pobres. Sárraga dice: “El millón es la unidad de medida del sacerdote. Donde está el clérigo, hay una bolsa y en ella se cotizan las pasiones, se negocian los vicios, se trafican los remordimientos.” Así definía el mercantilismo clerical Belén de Sárraga: “Incluso la caridad es un negocio. Las monjitas, con voz compungida, piden para los asilos, que luego se convertirán en ricos talleres de producción, donde explotan al indigente. Los santuarios son otra fuente de riqueza: la basílica

Miremos solazados: esta firma cuya rúbrica es un verdadero latigazo pertenece a Augusto César Sandino, jefe de la guerrilla nicaragüense alzado en armas contra los marines yanquis. Sandino agradece a San Miguel la defensa de su causa y los recursos enviados para su exilio en México, durante 1930.<sup>104</sup>

Abandonemos este gran archivo. Lo que hemos visto será suficiente para que nos pregunte ¿por qué Augusto San Miguel es un desconocido en el Ecuador? Y le respondemos: no sólo es un desconocido, Augusto San Miguel no existe, vive en el aire. Quien escribe en casi todos los periódicos del país durante 1924-1937. Quien es dramaturgo y poeta, cinematografista y hasta empresario torero. Quien funda periódicos y revistas. Quien es fotograbador y acomete en la batuta de un *director de orquesta* para la escena cultural que antes se denomina *arte*. Quien es declamador y radiodifusor. Quien es actor-autor y quien, cuando el Municipio porteño en 1933 convoca a un premio al teatro nacional, es el único que presenta siete obras en ese año, pero declaran desierta la distinción. La presión de otros escritores obliga al Municipio a retractarse.

de Nuestra Señora de Guadalupe tiene, según Belén, doce kilos de plata pura; en Chiquinquirá, en Colombia, se explota la ingenuidad de los indios creyentes; lo mismo ocurre en Andacollo, en Chile, en Luján, en Argentina y Verdún, en Uruguay. El papado y las congregaciones religiosas se disputan el millón, controlándose unos a otros. En Chile, decía Belén, las Carmelitas Descalzas de San Rafael son dueñas de la antigua población de Ovalle. Los franciscanos mendicantes cuentan con un capital de seis millones; su granja, cerca de Santiago, fue valuada en un millón. ¡Mendigan y mendigan! Hay gustos que merecen palos. Los agustinos y los dominicos son poseedores de dos manzanas situadas en el centro de la capital” Ver: Belén de Sárraga, *El clericalismo en América*, Lisboa, Editorial Lux, 1914, p. 13. Mujeres vinculadas a la Iglesia se expresan en Quito y Guayaquil cuando Sárraga visita el Ecuador, impidiendo que cumpla su periplo. Le arrojan piedras, le insultan en la calle con cruces levantadas en sus manos. La deportan del país como una amenaza para la religión y la moral. Augusto San Miguel, desde *La Semana*, cuestiona la actitud de la iglesia, las mujeres beatas y el partido conservador en contra de Sárraga: “Con absoluto desprecio a la Constitución y a las leyes que nos rigen, nuestros mandatarios permiten que se cometan salvajes atropellos que claman sanción a pecho herido [...] Se ha dejado caer despiadadamente el látigo infamante de la injuria y la calumnia sobre el alma desnuda de hombres y mujeres que no tienen otro delito que amar las ideas de justicia y anhelar el mejoramiento de las clases oprimidas, luchando con la fuerza de la opinión, disparando ideas y derribando prejuicios. Se ha coartado la libre emisión del pensamiento. Se ha negado el derecho indiscutible de la palabra. Belén de Sárraga lo atestigua [...]” Augusto San Miguel (Juan Candela), “¡Atrás, bellacos!”, en revista *La Semana*, n.º 5, Guayaquil, 1930, p. 1.

<sup>104</sup> “Las masas trabajadoras y muy especialmente los intelectuales se han movilizado, en las huestes levantadas por este movimiento, emprendiendo una lucha denodada contra la invasión de EEUU a Nicaragua y el apresamiento de Sandino. Hacemos una constante denuncia de las arbitrariedades cometidas por este nuevo amo de la humanidad [...] Este dominio tiene necesariamente que reflejarse en los países que ha invadido: Cuba, Haití, Nicaragua, Venezuela, Chile, Perú y tantos otros pueblos a los que quiere someter el imperialismo yankee”. “El imperialismo juzgado por un periodista”, en *Ibíd.*, p. 3.

Los munícipes proclaman su compromiso con San Miguel pero no cumplen. Días antes de su muerte, Augusto gestiona inútilmente el premio demorado por cuatro años. Y lo hace porque le abate la pobreza. Le duele haber arruinado a su madre con empresas fallidas y sueños de artista, “despilfarrados con gesto magnífico en tesoros esplendidos”<sup>105</sup>, se dice en crónica posterior a su muerte.

El Partido Socialista Ecuatoriano, del cual es su acérrimo defensor, lo expulsa en dos oportunidades de sus filas. Él escribe –en defensa– su obra cómica *Yo no soy comunista*. Cuando en 1930 funda con recursos personales dos revistas “rebeldes y satíricas”: *La Semana* y *El Espectador*, que circulan semanalmente con más de 28 páginas y fotgrabados revelados en sus propios talleres, Augusto debe cerrarlas por el boicot que le hace la derecha al juzgarlo socialista; los socialistas, por considerarlo nacionalista; los comunistas, por considerarlo burgués, y los burgueses, por comunista. Pero también, porque se queda en la calle; lo quiebran los bancos y los empréstitos, lo estafa esta vez su socio y gerente tesorero: “Se emplaza a Euclides Vélez, ex administrador de *La Semana*, para que presente sus cuentas en la Redacción de este Semanario.”<sup>106</sup>

Por estas y otras razones se vuelve a exiliar en la erranza de su cosmopolitismo y su bohemia. Regresa al Ecuador en 1933, pero vuelven a hostigarlo. Hasta que, en 1937, a las 9 de la noche, un 7 de noviembre, abandona su lugar físico para siempre, días

---

<sup>105</sup> “Murió en un hospital, tenía que ser así. Y así, escuetamente, corrió la noticia por todo el país. No podía morir en otra parte quien hizo de su vida un derroche incontenible de bohemia. Echando por la ventana dos fortunas y anhelando vivir en un mundo irreal y utópico [...] Autor y actor como Pedro Siena, Augusto San Miguel, igualmente, de bohemia incorregible como el autor y poeta chileno ha sabido conquistar definitivamente al público. En todas sus obras se destaca lo trágico, lo doloroso [...] Llevando su tragedia a cuestras supo penetrar con la letra y con la acción en el corazón del público y lo han querido mucho los bohemios y los artistas y el pueblo que ha cargado su féretro [...] El arte nacional ha perdido una de sus mejores columnas. El arte ecuatoriano en general le debe mucho, y el guayaquileño en especial. Son los artistas porteños quienes deben pagar la deuda de San Miguel. Me refiero a esa madre que deja casi en la miseria. Los artistas deben representar todas las obras del malogrado autor en un ciclo a beneficio de su madre y en memoria de Augusto San Miguel [...]” Rodrigo Chávez González, diario *El Universo*, Guayaquil, 11 de noviembre de 1937, p. 3.

<sup>106</sup> Revista *La Semana*, n.º 5, Guayaquil, 1930, p. 27

después de haber estrenado su monólogo teatral *Al revés de la razón*<sup>107</sup>, programado en homenaje a la declamadora argentina Bertha Singerman, quien no asiste a la representación de Augusto. Ella abandona el teatro luego de recibir las flores y el discurso improvisado de Augusto San Miguel en nombre de sus representados, Artistas Unidos Guayaquileños<sup>108</sup>, primera organización aún creada por Augusto San Miguel, Antonio del Campo, Enrique Avellán Ferrés, J.J. Pino de Ycaza, Rodrigo Chávez González, el mismo año 37. Este es el antecedente de una posterior Sociedad de Escritores Guayaquileños (1938) que existe *reconocida*, y antecedente también de la formación del Núcleo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en dicha ciudad (1944).

¿Se pueden agregar más razones por las que Augusto San Miguel habita en el silencio? Porque hizo lo que otros no pudieron hacer –ayer ni ahora–. A los diecinueve

---

<sup>107</sup> En última crónica para la prensa, dice: “Con Rodrigo Chávez González y Antonio del Campo hemos sentado las bases para fundar el primer círculo de Autores Unidos Guayaquileños, cuya presentación inaugural está comunicada para próxima fecha en uno de los primeros teatros de la ciudad. Triana (Rodrigo Chávez González) aporta con un sainete musicalizado: *Las frutas de Encarnación*, que será protagonizado por Irma Guillén y Paco Villar, nuestro más elegante cómico nacional. Es de trama sencilla donde los personajes típicos de nuestras dos regiones son perfectamente encuadrados por quien, como Triana, fue iniciador de nuestro teatro montubio y cuyo folklore conoce tan a fondo. Triana desconoce la “morbosidad literaria”, el “snobismo de la tristeza”, el “nordeau” de que nos habla Welmouth, no comulga con su alegría de vivir que nos aconseja el ecléctico Warden. Su teatro está salpicado de vida, con sus alternativas de luz y sombras, pero sin llegar a las tinieblas profundas de la tristeza. No creo que Triana pueda escribir, por ejemplo, una obra como *Al revés de la razón*, mi nuevo estreno con el que acompaño a Autores Unidos Guayaquileños. El personaje principal ha vivido con el autor horas de amargos desengaños: tiene mucho de mi “yo” que anochece cada día más y, en cambio, los personajes de Triana son ecos de sal y vida en el trópico exuberante...” Ver: “Relieves de la escena nacional. Con Rodrigo de Triana, el de siempre. Por Augusto San Miguel”, diario *El Universo*, Guayaquil, 17 de octubre de 1937, p. 5.

<sup>108</sup> A propósito de los recitales que la declamadora argentina Bertha Singerman ofrece en Ecuador, se le ofrecen apoteósicos recibimientos y homenajes. A su llegada, la saluda el presidente de la República Federico Páez, el 15 de octubre de 1937. Quince días después, la despide un nuevo presidente, el general Alberto Enríquez Gallo. Autoridades civiles, militares y religiosas, artistas e intelectuales, periodistas y radiodifusores se convocan para escucharla en el teatro Olmedo. Entre los marginales a tal barullo, Artistas Unidos Guayaquileños, organizada por Augusto San Miguel y conformada por periodistas, dramaturgos, poetas, folklorólogos, *nativistas e izquierdizantes bolcheviques*, como se les denominaba, ofrecen en el teatro Parisiana, el 21 de octubre de 1937, un homenaje a la declamadora. Augusto San Miguel ofrece el discurso en nombre de sus representados: J.J. Pino de Ycaza, Rodrigo Chávez González, Carlos Landín, Enrique Avellán Ferrés, Antonio del Campo. Adornan un balcón con profusión de flores para la diva, se apadrina a dos recitadoras nacionales: Blanca Arce y Blanca Martínez, de quienes se dice son “tonalidades de arte que sin academias, constituyen una voz alentadora de entusiasmo tropical” y se presentan obras del grupo Las Frutas de Encarnación, diálogo folklórico musicalizado de Rodrigo Chávez González, “El maestro Ronquillo”, y, por último, el drama de Augusto San Miguel *Al revés de la razón*, su última y mejor producción donde el actor-autor se supera en intensidad y realismo”. Diario *El Universo*, Guayaquil, 20 de octubre de 1937, p. 4.

años de edad –de agosto de 1924 a abril de 1925–, en tan solo ocho meses –como de gestación– estrena tres argumentales: *El tesoro de Atahualpa*, *Se necesita una guagua*, *Un abismo y dos almas*; y tres documentales: *Panoramas del Ecuador*<sup>109</sup>, *Actualidades quiteñas*<sup>110</sup>, *El desastre de la vía férrea*<sup>111</sup>. Es decir, los primeros intentos de ficción cinematográfica con temas que se adelantan a la literatura del treinta, reconocida como la de *denuncia social*. ¿Por qué, entonces, Augusto San Miguel sigue siendo un desconocido?

Le resumimos las causas, quizás en otra oportunidad podamos analizarlas con detenimiento: San Miguel, a los quince años, recupera a Alfaro en la revista *Juventud Estudiosa* de 1921 y, de paso, denuncia a los viejos liberales. Lo expulsan del colegio cuando responde a la cachetada con que pretenden castigarlo. San Miguel denuncia a los hacendados serranos desde 1924, con apenas diecinueve años de edad, y lo hace en un formato novedoso: el cine, cuyos rollitos se usan hasta el final o se inflaman de tanto incendio en el cielo.

San Miguel denuncia al imperialismo yanqui por todas sus tropelías en el Ecuador y, en América Central, cuando la gesta de Sandino. San Miguel es un socialista convencido pero se niega a copiar tácticas e ideas europeas. “El socialismo debe ser nacional”, dice en 1932, luego de regresar de España, donde participó como actor en el grupo La Barraca<sup>112</sup>, fundado por Federico García Lorca en apoyo a la inaugurada república española.

---

<sup>109</sup> “Panoramas bellísimos de nuestra ciudad capital y de nuestra puerto”. Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 26 de noviembre de 1924, p. 3.

<sup>110</sup> Se mira: “Al Dr. Gonzalo Córdova (presidente de la República), en pose para Ecuador Film Co. Encuentro de *foot-boall* interprovincial entre City Guayaquil y Quito. Las pasadas fiestas del carnaval capitalino. Corrida bufa organizada por los estudiantes universitarios. Juegos atléticos en el Hipódromo. El Ecuador Tenis Club. El presidente de la República en la revista Militar”. Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 18 de marzo y 20 abril de 1925, p. 3.

<sup>111</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 26 de abril de 1925, p. 3.

<sup>112</sup> San Miguel, en su último viaje a España, luego de la quiebra económica de *La Semana* en 1930, sale del país por tierra. En la frontera con Colombia le detiene la policía, le quitan el equipaje y lo obligan a

San Miguel sostiene que debemos incorporarnos al arte mundial, pero elaborando el arte nacional, sin exotismos ni europeísmos. San Miguel predica desde 1924 hasta su muerte la unidad latinoamericana, urgida de poesía, teatro, cine y, sobre todo, de práctica política.

Entonces, ¿cómo se va a pretender que Augusto San Miguel no sea un desconocido? Por último, ¿cómo no va a ser un loco? Sí, loco aquel que pierde todo, su fortuna, su vida, pero nunca su *Al revés de la razón*.

#### 2.2.3.1.1. Señal de identidad

Augusto San Miguel Reese nace en la ciudad de Guayaquil el 2 de diciembre de 1905. Hijo del abogado Manuel Cirilo San Miguel Sánchez y Ana Rebeca Reese Berry. Muere el 7 de noviembre de 1937, a las nueve y quince de la noche, en la sala San Miguel del Hospital General de Beneficencia, 25 días antes de cumplir 32 años de edad.<sup>113</sup>

Hasta cinco días antes de su muerte, Augusto, si no se encuentra viajando o disertando en algún bodegón bohemio, tiene la entereza de subir al escenario y patear

regresar. Posteriormente, se embarca hacia España, donde contacta con su amigo Mario Arnold, quien funge de reportero leal a la República, en Teruel. San Miguel se aloja cerca a la residencia universitaria de Madrid y se vincula con el teatro de García Lorca. En las actividades ambulantes de La Barraca, grupo teatral nacido de la identificación con los propósitos culturales de la República y que llevaría obras clásicas “a los pueblos y aldeas de España, tan faltos de estímulos culturales”. La iniciativa cuenta con el apoyo de la UFEH (Unión Federal de Estudiantes Hispanos). Lorca fue nombrado director artístico del Teatro Universitario. La primera gira se hace el 10 de julio de 1932. Se montarían 13 obras en más de 100 representaciones en 64 pueblos y ciudades de España, incluso en Marruecos. Vista como un estandarte político republicano, fue castigada por la oposición fascista. Ver: Arturo Sáenz de la Calzada, *La Barraca Teatro Universitario, García Lorca*, París, Ruedo Ibérico, 1971, tomo 2, p. 153 y ss., citado por Ian Gibson, *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Editorial Antártica, 1992.

<sup>113</sup> Certificado de Defunción: “En Guayaquil, 8 de noviembre de 1937, a las ocho y media de la mañana. Ante mí, Jorge Gallegos del Campo, jefe del Registro Civil del cantón Guayaquil, provincia del Guayas, compareció Zacarías Núñez, soltero, ecuatoriano, carpintero y de este vecindario y declara que a las nueve de la noche del día seis del presente mes en el Hospital General falleció Augusto San Miguel de treinta y un años de edad, de nacionalidad ecuatoriana, de estado civil soltero, de profesión periodista, nacido en Guayaquil y domiciliado en esta ciudad, a consecuencia de oclusión intestinal, según consta del certificado del Dr. Maldonado que se incluye. Que el finado fue hijo de Manuel San Miguel y de Rebeca viuda de San Miguel. Se hace constar que el fallecido fue hijo legítimo de raza blanca y que el declarante es simple conocido de él. No testa. Firman conmigo el declarante y el infrascrito secretario que certifica.” N.º 4781. Augusto San Miguel, legítimo, 6 de noviembre de 1937. R. blanca. P.C. Copia íntegra. N.º 0965183 de la Dirección General de Registro Civil e Identificación y Cedulación. Enero 2001, Copia facilitada por Xavier Izquierdo.

corajudamente la quietud anodina de los años tumultuosos. Como otros *vanguardistas* de su época –especialmente latinoamericanos– se hermana a los *malditos* y, como ellos, permanece injustamente olvidado. Seguramente, porque tiene la premonición de ser ecléctico y mantenerse abierto a la aventura o tragedia de *trascender* desde una pretendida originalidad: la metafísica o la estética, la política o el exabrupto –al constatar la ruindad cotidiana contra los hombres, contra los indefensos–. En esos primeros años, cuando nacían las urbes y, entre mulas y tranvías, otra modernidad económico-política urgía a que el arte se convirtiera en una mercancía y solo los poetas como Augusto –aun con sátiras o calambures– se resistían, los únicos.

el motivo de su viaje a estos países de la raza latina.

**EL GENERAL RIVAS EN NUESTRA IMPRENTA**



**ESTE ES EL JOVEN CHILENO AUGUSTO SAN MIGUEL, QUE  
ESTA PELEANDO JUNTO A SANDINO Y QUE HA ESCRITO  
LAS ANECDOTAS DEL CAUDILLO, PARA ENVIARLE  
DINERO A SU MADRE QUE VIVE EN VALDIVIA**

(Fotografía proporcionada por el general Rivas)

de T  
yos d  
catad  
dino  
que t  
en m  
tamer  
hecho  
roz.  
partic  
vez, l  
nes e  
nos.  
—  
es all  
fuera  
nado  
tros  
hay  
que d  
tes de  
migo.  
tambi

CAMP  
MUN  
No  
hay a  
extens  
aldeas  
te ab  
posibi  
tierra  
liones  
tura.  
quier  
estos  
dos h  
dino.  
mujer  
cuand

EL G  
DI

Con  
en es  
guido  
form  
nuel  
por l

—  
tura  
teme  
hecho  
la U  
venis  
pedir  
eso c  
dijo  
go e  
volve  
así,  
au a

—  
nas  
ticias  
sido  
rioso

Augusto San Miguel Reese, diario *Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 3 de marzo de 1930, pp. 6-7.

### Capítulo 3. El contexto de la cinematografía argumental de Augusto San Miguel

#### 3. 1. Los turbulentos años veinte

*[...] el hambre va en desfile: macilentos los rostros  
sucios de la plebe pasan/  
son los héroes del pan que están hambrientos porque el  
pan en mendrugos se lo tasan/  
[...] ¡Silban las balas su brutal respuesta!  
¡Abrid, cristianos, el balcón! ¡Hay fiesta! ¡Mirad! ¡Ha  
comenzado la matanza!/  
Francisco Descalcy,  
al siguiente día de la masacre  
del 15 de noviembre de 1922<sup>114</sup>*

En los años veinte, prolífica etapa del cine nacional, el país vive una recesión económica y una grave crisis ideológica que conmociona a la sociedad. El liberalismo en el poder desencadena la participación popular, las manifestaciones públicas, las barras en los congresos, la huelga y una etapa de significativos cambios. En las incipientes urbes se comienza a debatir sobre el socialismo, mientras, a la *altura de las grandes capitales del mundo*, Guayaquil se moderniza.

Dinamizada por la agroexportación cacaotera, la ciudad crece confiada en su bonanza. Sin embargo, la vulnerabilidad del comercio exterior y las plagas reducen el volumen de su producción en un 50%. La divisa norteamericana aumenta su cotización en un 120% y se vislumbra una mayor dependencia económico-política con los Estados Unidos. La crisis se acelera hasta más allá de los años treinta.

Mientras tanto, renovadoras influencias llegan al puerto: vientos libertarios de Chicago que pugnan por la jornada de ocho horas de trabajo; la revolución mexicana, con Zapata y Pancho Villa; proletarios de Moscú; conferencias anarco-sindicalistas con periódicos impresos en el Cono Sur; hojas volantes de *anarquistas y masones nacionales*; revistas y periódicos impresos para un *proletariado* casi inexistente; la disímil expresión de *artistas comprometidos* que, igual componen un pasillo, optan por

---

<sup>114</sup> Citado en Oswaldo Albornoz, *La masacre del 15 de noviembre*, Quito, Editorial Quito, 1985. p. 13.

temas de indios en el cine nacional; declaman poemas cursis o emprenden campañas de *civilidad* dirigidas a policías y *chaufers* –choferes– que maltratan al pueblo; vislumbran hasta la caída del *imperialismo yanqui* cuando se levante la denominada *revolución marxista-indoamericana* (sic).

En la huelga del 15 de noviembre de 1922, muchos trabajadores *caen mirando al sol con los brazos abiertos y las manos vacías*. Bautizo de sangre que impuso afanes reformistas, pero en menor magnitud que lo demandado. Guayaquil transcurre entonces entre las cruces arrojadas a la ría y el *progreso* congelado en sus construcciones de hierro y en sus monumentos de piedra. A medio paso el lodo, la pobreza y los incendios de las casas de caña con sus techos casi juntos.

Los tranvías eléctricos reemplazan a los coches de mulas. Las calles centrales, territorio del comercio guayaquileño, se pavimentan. En las barriadas miserables y de hacinamiento se acoge a inmigrantes pobres y se recluta a los huérfanos, constituyéndose éstos en preocupación de la salud y moral públicas.<sup>115</sup>

### 3.1.1. Los movimientos sociales

La llamada Revolución Juliana de 1925 exhibe afanes reformistas que no se concretan como lo propuesto ni como las mayorías demandan. Se expresan las crisis de hegemonía e inestabilidad política que transcurren con el accionar de quince gobiernos y más de veinticinco gobernantes. Entonces, todo es posible, el terrateniente junto al capitalista y su fábrica, el agro costeño con *tiendas de raya* o un banco de ágil operación financiera. Evidentemente se requiere un gobierno para cada sector o interés

---

<sup>115</sup> Luego de la matanza del 22, se crean Talleres de Vagos, correccional que recluta a huérfanos (posibles hijos de los asesinados en la huelga) y a los denominados *vagos* (inmigrantes sin trabajo) para que se conviertan en aprendices de talleres administrados por la beneficencia. Los recursos son de una abandonada campaña antimorfínica prevista, sin éxito, para detener la propagación de fumaderos de opio que –se dice– manejan los inmigrantes chinos en Guayaquil.

económico.<sup>116</sup> Y, a la larga, se decide la funcionalidad de arcaicas instituciones estatales bajo el modelo norteamericano de la Misión Kemmerer para América Latina que sustenta la institucionalidad estatal y emite leyes arancelarias, monetarias y cambiarias.

A nivel de las ideas, en 1926, ocurre un hecho de singular importancia, la conformación del Partido Socialista del Ecuador que acuna varias tendencias: la liberal de izquierda, la anarcosindicalista –que se resiste a la institucionalidad– y la doctrinaria marxista. De tal modo que, “pese a perder vigor en el lenguaje, la representatividad popular gana en coherencia ideológica y en la explícita conducción política de las masas”<sup>117</sup>, se dice desde un enfoque militante de izquierda. Sin embargo, una posibilidad de mirar la tardanza con la que se constituye la representatividad de la izquierda a través de partidos políticos puede deberse justamente a la movilización y accionar de elementos anarquistas en organizaciones sindicales, gremiales y barriales. Parecería que la propuesta de Augusto San Miguel, con su cinematografía y labor periodística posterior, empata con colectivos que no se incluyen en partidos políticos de izquierda.

### 3.1.2. Los cambios en la vida cotidiana

La Revolución Juliana, liderada por jóvenes militares, usurpa por poco tiempo el poder a *viejos liberales*. Su intención *antioligárquica* proyecta liquidar la hegemonía del poderoso Banco Comercial y Agrícola, cuyos representantes hacen uso de las decisiones nacionales manejando el cacao y sus ganancias. Cuando éstas disminuyen, presionan y transan por mantener privilegios. Debido a la crisis del cacao, muchos capitales se enfocaron en el comercio y los servicios. Así se establecieron las primeras productoras y

---

<sup>116</sup>Luciano Martínez (Pedro Saad Herrería), *Ecuador, presente y futuro*, Quito, Editorial El Conejo, Quito 1980, p. 45.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 16.

exhibidoras del cine en Guayaquil<sup>118</sup>; radiodifusoras, salones de baile, casas disqueras, parques de diversión, etc., que transforman paulatinamente la percepción de lo cotidiano. Hasta la comunicación oral y escrita adquiere matices discordantes. No solo el francés es usado para el reconocimiento social, también el inglés, como nuevo síntoma de estatus y dependencia. En la prensa se publican los nombres de los artistas de cine norteamericano, promoviendo una *correcta pronunciación* en el dialecto *guayaco*.<sup>119</sup> La nomenclatura de comercios y servicios asume el inglés como sinónimo de éxito para identificar negocios, productos o espectáculos. Esto se manifiesta también en la música con la grabación de discos: *fox shimy incaicos*, *one step nacionales*, *yankecita vamos a bailar* o los *dancing concerts* y los *party in the garden*.

El cine actualiza la literatura romántica de mitad del siglo XIX, los folletines y melodramas de la *literatura de cordel*<sup>120</sup>, abonando *eclecticismos* y *asincronías* como impulso cultural de la época donde, aunque la modernidad presuma de innovaciones técnicas y de nuevas maneras de vincularse al mercado y a la división internacional del trabajo, la permanencia de antiguas maneras de producir la vida, como estructuras precapitalistas de producción, distingue y discrimina a quienes el llamado *desarrollo* posterga: sectores populares que encuentran, sino trabajo, formas de entretenerse en la calle. En el cine o en las ferias, en las fiestas patronales *de los santos de los pueblos del*

---

<sup>118</sup> Uno de los impugnadores públicos del movimiento juliano fue Lautaro Aspiazu Seminario, señor del *gran cacao* y representante de la Empresa del Cine Olmedo. En 1928, firma el más grande convenio de distribución de películas norteamericanas en el país. La inversión llega a 700 mil sucres para contratar más de quinientas películas. Equivalía a proyectar más de una película diaria en las principales ciudades del país. El monto invertido fue mayor que lo que el estado presupuesta el año 1928 para la educación en todo el país. Tómese en cuenta, además, que, en la época, ya se había inventado el cine parlante y lo contratado fue *cine silente o mudo*. Provoca que, cuando en otras partes ya se consumía cine sonoro, en ciudades y pueblos del Ecuador todavía se proyecte cine mudo hasta transcurrido los años cuarenta.

<sup>119</sup> John Gilbert = Yon Guílber. Mae Murray = Méi Mórrei. Gloria Swanson = Gloria Suáson. Adolphe Menjou = Adolf Manyó. Bebe Daniels = Bibí Daniel. Harrold Lloyd = Járol Lói. John Barrymore = Yón Bérriemor. Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 22 de febrero de 1928, p. 4.

<sup>120</sup> El nombre le viene del *proceso de secado* de las páginas que una vez impresas se cuelgan en los tendedores a orear. Su producción es el extremo más modesto del sector editorial, pero sigue viva porque el impulso narrativo, por intercambiar experiencias y tener una identidad pública (incluso anónima).

*último rincón del mundo*. Cine y literatura que se imitan para producciones nacionales melodramáticas que las visionan no solo espectadores de multitudinarias salas sino los miembros de las asociaciones de proveedores de mercado, de la asociación nacional del calzado, pueblos, barrios y organizaciones obreras y gremiales, para sostener la difusión de películas de la Empresa Ecuador Film Co como una gestión pública de Augusto San Miguel, Richard van den Enden, Alberto Santana, Rodrigo Chávez González<sup>121</sup>, entre otros.

### 3.1.3. Los espectáculos y la diversión pública

Pese a las crisis, los espectáculos de diversión, cine, teatro, conciertos o retretas se hacen comunes en Guayaquil. El cine norteamericano conquista, como en el resto del mundo, al mercado guayaquileño. En 1921, la subsidiaria en Sudamérica, Teatros y Cinemas de Lima Ltda.<sup>122</sup>, envía a su representante, Alejandro Mesa, quien conviene con Manuel Rivas Orz, de Ambos Mundos, y Jorge Cordovez, de la Cadena de Cines de Quito, la exhibición de películas de la Metro Goldwyng Mayer, Fox Pathé de New York y Warner Bross, en desmedro del cine europeo que casi desaparece hasta fines de la década, cuando se inicia el sonoro y el cine norteamericano se hegemoniza en el mercado latinoamericano, ideando la inclusión de películas parlantes en español, donde Argentina y México se incluyen con sus industrias como únicas posibles en el espectro latinoamericano, luego del relativo auge del cine sonoro en nuestros países.

Respecto de las maneras nuevas que el cine aporta a la cotidianidad se incluyen ciertos protocolos de acicalamiento inscritos en la construcción de la imagen de uno

---

<sup>121</sup> Entrevistas: Rodolfo Pérez Estrada, Guayaquil, julio de 1998. Otón Chávez Pazmiño, Guayaquil, enero de 2001. Elvira Estrada Cevallos, Guayaquil, julio de 1998.

<sup>122</sup> El empresario de Lima logra finalmente el convenio total y monopólico con la Olmedo Films, que en adelante sería intermediaria de la distribución cinematográfica de Estados Unidos en el país.

mismo cuando se puede pagar la aventura de sentirse protagonistas filmados o espectadores de un ritual que significa reconocimiento social. En las recién inauguradas plazas cívicas se acomodan improvisados escenarios para espectral funciones gratuitas del cinematógrafo. Y, al amparo de las sombras, el cine subvierte la moral imperante con *escenas de besos prolongados*.

El cinematógrafo y la música nacional grabada en disco mantienen procesos casi conjugados. Varias son las películas argumentales con temas nacionales<sup>123</sup>, melodramáticos, tristes como una nueva empatía entre el cine, la música nacional y el folletín de cordel. La bohemia de la época empata con modernistas y decapitados donde algunos se incluyen en propuestas de una llamada *vanguardia mecánica*: el avión, las máquinas y los juguetes mecánicos del cine, “pura gimnasia yanqui.”<sup>124</sup> Solo que la Ecuador Film Co. y Augusto San Miguel delinean usar el cinematógrafo en contra de cualquier ejercicio de sumisión.

#### 3.1.4. ¿Qué significa filmar en los años veinte?

Como habíamos previsto, los primeros argumentales del cine ecuatoriano se registran en la llamada página de *tripa* o relleno, junto a la exhibición del cine extranjero solo que, a diferencia de este, se señala como un suceso inusual y se convoca mayoritariamente a asistir. Esto es, a menos de cien mil habitantes que se prevé existen en Guayaquil en el año 1924: “Éxito de arte cinematográfico propio. Triunfo indiscutible de la manufactura nacional. Segunda representación de la película inicial de nuestro arte. Argumento,

---

<sup>123</sup> Los argumentales *La divina canción* (1931), *Guayaquil de mis amores* (1930), *El pasillo vale un millón* (proyecto 1928), de Alberto Santana, promueven la identificación de la música nacional, especialmente del pasillo, como argumento de las películas ecuatorianas. Ver: Wilma Granda, *Pasillo, identidad sonora*, Quito, Conmúsica, 2004, p. 57.

<sup>124</sup> Enrique Terán, “Arte de vanguardia”, revista *Elán*, n.º 4-5, Quito, 1932, pp. 9-10.

panoramas, costumbres y personajes nacionales: *El tesoro de Atahualpa*. Luneta 2,50. Galería 0, 60”<sup>125</sup>

Nos revela la capacidad de producir un tipo de memoria. Memoria de la casi única experiencia de cine local que no requiere mayor dependencia tecnológica con el engranaje fílmico de Europa o Estados Unidos. Las cámaras importadas tienen dispositivos para filmar y revelar simultáneamente<sup>126</sup> y no precisan técnicos ni laboratorios extranjeros que cubran el proceso total de producir y exhibir el cine nacional: “La Petit Paramount Ecuatoriana. Películas de todo tamaño para los señores amateurs, recién llegadas. Venta. Fotografías Ocaña Film. Incluso domingos y feriados.”<sup>127</sup>

La posibilidad de filmar artesanalmente democratiza el uso de la máquina e incide en la elección de temas propios para el registro de imágenes. Emulando –o no– lo visto en el cine extranjero. Pero, en todo caso, readecuando una mirada local a una estética y una tecnología de la que empezamos a apropiarnos, hasta para publicitar o hacer *réclame* (propaganda) de una popular película extranjera: “Teatro Edén: *En pos del oro* de Chaplin. Dos horas y media de duración. ¡Se come su zapato en Navidad!”<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 8 de agosto de 1924, p. 3.

<sup>126</sup> “Durante la década del veinte, la compañía estadounidense International Projector Corporation produce y comercializa cinco mil proyectores portátiles para cine en 35 mm, modelo Acme. Son ligeros y fáciles de operar, propician la actividad de trashumantes que exhiben películas en zonas urbanas y rurales de países latinoamericanos. El proyecto documental busca reconstruir la manera en que los exhibidores trashumantes trabajan en las postrimerías de 1920, cuando al arribo del sonido sincrónico desaparecen las imágenes en movimiento (nacionales) [...] cuenta la historia de un proyector de cine, su dueño y las películas proyectadas sobre la pantalla de plata entre 1920 y 1937. Se basa en la investigación de campo (2001) y el guión de ficción *Dos hombres y la luna* (2003).” Ver: Gregorio Rocha, *Acme & Co, proyecto de película documental* (video), México, 2003, en [www.imcine.gob.mx/postproduccion/largometrajes](http://www.imcine.gob.mx/postproduccion/largometrajes), Quito, octubre de 2005.

<sup>127</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 7 de febrero de 1927, p. 6.

<sup>128</sup> Diario *El Universo*, Guayaquil, 2 de febrero de 1927. Se refieren a la película *La quimera del oro* o *Fiebre del oro*. Se comparte, guardando la distancia, el interés social que la vanguardia peruana asume con las películas de Chaplin: “Mientras la prensa amarilla de los Estados Unidos, aprovechando el escándalo Lita Gray, llenaba de insultos a Charles Chaplin a principios de 1927, y parecía obligarlo al ostracismo, en el Perú de fines de los años veinte, intelectuales de vanguardia como José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Jorge Basadre o María Wiesse no sólo se deleitaban con las insuperables películas del cómico británico, sino encontraban en los personajes –*La fiebre del oro* o *El circo*– el paradigma de la nueva sociedad que buscaban construir. Chaplin se convirtió así, ante el lente del

Todo esto, en un contexto de crisis de supervivencia, de convulsión y cambios sociales, cuyas fricciones se evidencian en las películas nacionales:

La Ecuador Film Co., reafirma hoy su prestigio con la presentación de su primera película cómica hecha en el país, de argumento y artistas nacionales, titulada: *Se necesita una guagua*. Prueba evidente de lo que se puede hacer y hasta dónde se puede llegar con el arte nacional. El argumento de esta comedia ha sido parodiado de momentos acontecidos en torno al conato de revolución conservadora y los cuales han dado margen a escenas entretenidas y jocosas.<sup>129</sup>

Las tres primeras décadas del siglo XX se inscriben en un contexto de crisis económica mundial y en el auge de movimientos sociales nacionales, así como de un ascenso de la clase media como fenómeno que ocurre, casi simultáneamente, en Ecuador y América Latina. En los años veinte, confluyen en Guayaquil diversas expresiones artísticas del país y el extranjero. Ciudad donde las novedades y los *inventos del diablo* se pregonan como una *modernización*, así fuese un ideal a perseguir o una cantaleta inagotable con la que habría que disentir. La modernidad, prevista además en un modelo de desarrollo exógeno que supervisa los Estados Unidos e involucra, aparte de hechos económico-políticos, novedosas expresiones como el cine, que busca una *representación identitaria*. Proceso que no se repite en otra ciudad ni en otra época como en Guayaquil de los años veinte. Eso habrá provocado que procesos

---

intelectual peruano de ese entonces, en una suerte de bolchevique o comunista informal. Las razones de esta traspolación se encuentran, posiblemente, en el ensayo que Mariátegui dedicó a Chaplin: allí se afirma que el cómico era la antítesis del burgués porque era “bohémio” y siempre estaba dispuesto a la aventura y el cambio, algo que el capitalismo de los monopolios ya no está en condiciones de permitir.” Véase: José Carlos Mariátegui, “Esquema para una explicación de Chaplin”, en revista *Amauta*, n.º 18, Lima, octubre de 1928. “Norteamérica –dice Mariátegui– siente que en Chaplin existe algo que se le escapa. Chaplin estará siempre indiciado de bolchevismo, entre los neocuáqueros de la finanza y la industria yanqui.” Citado por: Carlos Arroyo Reyes, “Charles Chaplin y la vanguardia peruana”, *La Hoja Latinoamericana*, n.º 2, Ed. Uppsala, septiembre-octubre de 1938, en <http://home.swipnet.se/~w-30794/LHL/LHL2/arroyo.htm>, Quito, marzo de 2001.

<sup>129</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 24 de noviembre de 1924, p. 4.

económico-políticos de la década se conviertan en hitos de historicidad e interpretación, pero que los hechos culturales o artísticos, ligados a una alta y combativa movilización social, sean silenciados por una necesidad de marcar pautas para una institucionalidad cultural y un orden social en general.

Los años veinte, son los más escamoteados en la memoria pública. Década donde ocurren sucesos de tal magnitud que otro habría sido el proceso si el silenciamiento y la represión no hubiesen acallado voces y posibilidades de expresiones nacionales y continentales contrarias al poder del desarrollo capitalista expresado por Estados Unidos. A ellas se articulan las manifestaciones culturales y artísticas. *Arte de la pantalla*, como se conocía al cine, encuentra en los argumentales de la Ecuador Film Co. la ligazón necesaria para la denuncia y la lucha política:

Un abismo y dos almas es la vida en las haciendas de la cordillera donde el indio ecuatoriano es maltratado cobardemente por sus patrones. La Ecuador Film Co. presenta esta obra como una especie de sanción para aquellos hacendados desalmados que sin tomar en cuenta que el indio también es hombre los tratan como verdaderos animales. Obra que, si damos crédito a los diarios de Guayaquil, es un verdadero orgullo ecuatoriano.<sup>130</sup>

El cine que produce y activa la memoria debe haber constituido un peligro para aquellos que podían evidenciarse con la verosimilitud de las imágenes. Así se explica, talvez, el silenciamiento de imágenes para un significativo hecho: la masacre de los trabajadores, ocurrida el 15 de noviembre de 1922<sup>131</sup> en Guayaquil y que, posiblemente,

---

<sup>130</sup> *Diario El Comercio*, Quito, 23 de Marzo, 1925, p.5.

<sup>131</sup> Una vez conformada la Confederación de Trabajadores Regionales del Ecuador CTRE, convoca junto a otras organizaciones, como el Centro Feminista Rosa Luxemburgo, a una huelga general que exige al gobernante José Luis Tamayo “el cambio de políticas económicas [...] Los trabajadores paralizan en Guayaquil los servicios de luz y transporte. La FTRE, a través del Comité de Huelga, toma el control de la ciudad y las autoridades locales se ven obligadas a pedir autorización al Comité para poder circular [...] se realizan manifestaciones multitudinarias como del día 14 en que 10.000 personas salen a la calle [...] Las autoridades, presionadas por las clases dominantes de Guayaquil, preparan una represión feroz [...]

pudo filmarse dada la regular actividad cinematográfica nacional desde 1921.<sup>132</sup> Si se hizo o no rebasa nuestro interés o posibilidad de rastreo. Sin embargo, nos permite bucear en las razones políticas de un quehacer cinematográfico de Augusto San Miguel, quien también pierde a su padre en ese mismo año y brega o vislumbra un debate y una lucha ideológica que él mantiene casi en solitario hasta el final de su vida: su antiimperialismo. Evidencia, talvez, de lo que quedó trunco o por hacerse en el cine ecuatoriano y todavía permitiendo una participación activa en quien recuerda la época y la épica de las películas que aluden expresamente a unas estructuras del poder y, simbólicamente, a quienes se reconocen, recuerdan o imaginan en esa cinematografía<sup>133</sup>:

---

Son asesinadas de 900 a 1 500 personas, entre hombres mujeres y niños, cuyos cadáveres en la noche son arrojados al río Guayas o sepultados en fosas comunes [...] El día 16, el gobierno declara haber sofocado una sublevación bolchevique y haber salvado a Guayaquil y al país, mientras en los días posteriores son apresados y desterrados los líderes de la huelga.” Ver: Manuel Espinosa Apolo (comp.), *Así fue, testimonios sobre los hechos más conmocionantes de la historia nacional narrados por sus protagonistas y testigos presenciales*, Quito, Taller Estudios Andinos, 1998, pp. 139-140.

<sup>132</sup> Existían posibilidades de filmar artesanalmente por el uso de proyectores manipulables. De otra parte, las empresas Ambos Mundos y Olmedo contratan cinematografistas extranjeros y nacionales para el registro de sucesos importantes. Muchos de ellos mantienen posiciones antiyanquis, acicate de la huelga del 22. La activa presencia de anarco-sindicalistas en las bases obreras y barrios de Guayaquil, el carácter de la explotación de los patronos y de las empresas concesionadas a los norteamericanos: ferrocarril, aseo, minas de oro en Portovelo, gas en Ancón, materiales de construcción en Chimborazo, conjugarían una masiva participación popular en la huelga que culmina con la masacre del 15 de noviembre de 1922 y debió haberse filmado. Sin embargo, la represión militar frustraría la posibilidad de conservar imágenes de la masacre. En la prensa no se anuncian filmaciones del hecho. En mayo de 1922, se registra la filmación de las *Fiestas del centenario de la batalla de Pichincha* y, al contrario de la costumbre, se exhibe un año después. Es, luego de este silencio, que ocurre el suceso de las primeras filmaciones argumentales de la Ecuador Film Co durante 1924 y 1925.

<sup>133</sup> “Cuando pienso en cómo habrían sido las películas de San Miguel llegan a mi cabeza imágenes delirantes e historias increíbles. Gestos teatrales interrumpidos por fallas de continuidad, militares marchando con ese ritmo ligeramente acelerado del cine mudo, fastuosos paisajes intervenidos por una fotografía inestable, manchas, sub exposiciones, excesos de luz. Crímenes inverosímiles, amores tan ardientes como ingenuos, jocosas rebeliones entre fusiles y anacos, jovencitos blancos con la cara pintada haciendo las de indios maltratados. Ciertamente lo único que conocemos de los filmes de San Miguel son breves reseñas publicadas por los diarios de la época al momento de su estreno. Nada sabemos sobre la narrativa y lenguaje visual [...] Sin embargo, tenemos dos datos que ayudan a imaginarlos. Para la década del veinte, Hollywood invadía las carteleras cinematográficas de toda América, Ecuador no fue una excepción. Las historias de amor y aventura y los finales aleccionadores propuestos por San Miguel seguramente siguieron el modelo de la narración clásica del cine norteamericano. Sin embargo, como en nuestro país no existió una industria cinematográfica, el lenguaje clásico del cine nunca alcanzó su madurez. En su lugar, tenemos una proliferación de narrativas poco ceñidas a las convenciones lógicas del lenguaje impuestas por Hollywood [...] El deseo de una narración clásica que se puede advertir en la sinopsis de los filmes de San Miguel seguramente fue obstaculizado por una serie de errores y fallas técnicas que atentaban contra la verosimilitud de la historia. El público de aquel entonces posiblemente aceptó con naturalidad ese lenguaje poco articulado porque el pacto realista que sostiene el cine aun no estaba consumado. Me gusta imaginar, entonces, el cine de San Miguel, cercano al lenguaje de las

Hombre romántico y bohemio fue, en honor a la verdad, el heroico fundador de las películas nacionales con argumento... Guayaquileño incomprendido que hizo un trabajo sacrificado. Luchó lleno de optimismo pero con todo fracasó económicamente porque el medio no era todavía propicio para esta clase de producciones y para la implantación de esta industria en Guayaquil y el Ecuador.”<sup>134</sup>

Cinematografía diferente a la de un cine institucional como el que se habría filmado el año de la masacre, durante la celebración del centenario de la Batalla de Pichincha, el 24 de Mayo de 1922, que describe un desborde de apariencias y contradicción: “Dos mil cuatrocientos metros de reseña histórica –noventa minutos de duración–. Éxito monumental y patriótico donde se verá cómo Quito entero supo ofrendar su recuerdo a esa fecha gloriosa y a los prohombres que nos dejaron una historia brillante y limpia vertiendo su sangre en defensa de las libertades patrias.”<sup>135</sup>

El cine nacional, en general, está inscrito en un proceso de desmemoria que sobre la década se ha mantenido y que recién empieza a desbrozarse a través de una

vanguardias. Me gusta pensar que San Miguel, sin proponérselo y sin saberlo, descubrió un cine de absurdo y del ridículo, hecho de imágenes delirantes que trabajan a contrapelo del realismo del relato clásico.” Christian León, Buenos Aires, 16 de mayo de 2006.

<sup>134</sup> Evelina Macías Lopera (primera actriz del cine silente nacional), entrevista concedida a Hugo Delgado Cepeda, en “Ecuador hizo cine en 1922”, revista *Ariel Internacional*, n.º 33, Guayaquil, 1981, p. 76.

<sup>135</sup> “Desde el 20 de mayo de 1922, los habitantes de Quito se despiertan con salvas de artillería disparadas en el Panecillo pregonando el inicio de las fiestas. Durante diez días las casas y edificios públicos se adornaron con banderas. En las mañanas ocurrían los desfiles, las revistas de gimnasia escolar, los juegos de pelota, las retretas de bandas populares, las rifas. En las noches, en cambio, la recién inaugurada Avenida 24 de Mayo y la colonial Plaza España sirvieron de escenario para bailes y regocijos populares. Allí se mostraban los juegos pirotécnicos y las funciones gratuitas del cinematógrafo, además de la actuación de la Estudiantina Centenario que entonaba hermosos pasillos y yaravíes con vihuelas, bandolines y guitarras. El 24 de mayo, día de la celebración, se inició con una misa de acción de gracias en la iglesia metropolitana. Luego se realizó el gran desfile cívico-militar encabezado por la Banda del Centenario. Atrás y en riguroso orden, marcharon el presidente de la República, los ministros de Estado, el Cuerpo Diplomático y el presidente de la Cámara del Senado. A continuación, el arzobispo de Quito, la Junta del Centenario, el jefe de Estado Mayor General y sus ayudantes. Por último, la masa del pueblo representada en sus escuelas fiscales, municipales y particulares, el Cuerpo de Bomberos y las organizaciones obreras, entre las que se podía distinguir al Directorio Nacional de la Confederación Obrera Ecuatoriana, la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha, el Centro Popular García Moreno, los gremios de sombrereros, jiferos y carretoneros, voceadores, picapedreros, *chaufers*, etc., y todo lo que hasta entonces había merecido agrupación y defensa gremial. Ver: José Isaac Barrera, *Relación de las fiestas del centenario 1822-1922*, Quito, Talleres Tipográficos Nacionales, s.f., pp. 39-60. Ver también Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 18 de febrero de 1923, p. 3.

posibilidad y compromiso de regresar a fuentes de investigación en archivos públicos y privados, para no reincidir en el facilismo de obviar al cine porque no se inscribe en las bellas artes o bellas letras, como así auspiciaba un concepto tradicional de la cultura. Cine nacional cuyo sentido sea posible vislumbrar de manera subjetiva y social en una reflexión colectiva. Interesa el cine de Guayaquil, en los primeros años, por una interesante disputa de sentidos que ocurre entre sectores contrapuestos: hacendados cacaoteros y trabajadores del agro y de los servicios en la ciudad. Interesa aún más cuando se evidencia que el cine argumental es la expresión de una clase media que intenta controlar los roles de intermediación y *puesta en escena*, incluso de fricciones y contradicciones sociales a su interior<sup>136</sup>.

Al confrontar lecturas en periódicos y revistas acerca de las expresiones artísticas y culturales del siglo XX, la ausencia del cine ecuatoriano en ellas es una constante, no solo en las primeras décadas del siglo, sino hasta los años ochenta. Esto ha inducido a pensar que en el Ecuador no se ha hecho cine, excepto coproducciones ecuatoriano-mexicanas en los años sesenta, etapa de importante confrontación ideológica que, sin embargo, tampoco tuvo capacidad de discernir la importancia del cine ecuatoriano en la cultura del país.

---

<sup>136</sup> “No sé por qué se me ha entrado la pretensión absurda de rebelarme contra los grandes de esta tierra. ¿Crees tú en la valía de ciertos ecuatorianos subidos al arbolito de saqueo de la celebridad? ¿Darías el pellejo de tu cara por sostener la supervivencia de su obra, si es que hicieron algo digno de tomarse en cuenta? Comencemos por algún Gonzalo de esos... y no vengas a completarme el nombre con un “de Córdova” o con algún ribete a lo Pereda. Llámale sencillamente Gonzalo Zaldumbide, dignidad togada y prendada en las letras ecuatorianas, americanas iba a decir. Antes de seguir adelante te manifiesto que soy envidioso y atrabiliario. Odio a los dioses pequeños y no digo a los grandes, porque nunca existieron... ¿Pensador de estos tiempos D. Gonzalo? ¿Poeta original, literato definitivo con los atributos de originalidad y fecundidad? ¿Conductor de juventudes como Vasconcelos, de ideales como Martí, de ismos literarios como Withman, Darío, Marinetti? ¿Hombre de América como Manuel Ugarte, la Mistral o Ingenieros? Ni siquiera un Salvador Mirón en poesía, un Vargas Vila en el panfleto, ni un caballero audaz en la pornografía novelesca. Y, sin embargo, muchos bobalicones de esta Balbueca de las letras le han rendido honores divinos, como eso que dicen ahora “valor literario” [...] ¡Qué quieres, amigo mío! Estoy de mal humor, me huelen mal las viejas consagraciones y no puedo ya con el retintín gonzalozaldumbidesco de seis o siete lustros a esta parte.” f.) Gargantúa, “Gonzalozaldumbinezcos”, en revista *La Semana, gráfico-satírico-literaria*, n.º 7, Guayaquil, 1930, p. 24. Director-propietario: Augusto San Miguel.

De técnica deficiente, quizás por la falta de oficio, las pocas películas ecuatorianas que se recuerdan son las tardías películas sonoras estrenadas en 1949 y 1950<sup>137</sup>, allí sí con casi veinte años de retraso respecto del cine sonoro en el resto del mundo, y alguna otra de 1959, referida al culto de una santa quiteña. Poco después, el documental institucional *Los guambras*, que en 1961 auspician la OEA y el gobierno de Velasco Ibarra. Películas que, en relación con las extranjeras, inciden en no haberse podido fijar en la memoria o recuerdo, como películas. Se tendería a recordar solo aquellas que manejan un guión o argumento irremisiblemente ligado a la técnica heredada del esquema norteamericano. De tal suerte, nuestra cinematografía, con una mayor incidencia en el documental, no existe, incluso para el intelectual de los años recientes:

El cine nació en el Ecuador en 1980, con decenas de años de retraso respecto de otros países latinoamericanos y 85 después de su aparición en París. Los esfuerzos anteriores a la presente década (ochentas) fueron esporádicos y limitados por un criterio de coproducción con otros países, principalmente México, que redujo las posibilidades nacionales de expresión en aras de un cine taquillero aunque banal.<sup>138</sup>

Sin embargo, en esos mismos años, el panorama de la investigación del cine da una vuelta de 180 grados. Una memoria institucionalizada –la de Cinemateca Nacional del Ecuador– investiga y ubica las primeras filmaciones argumentales de Augusto San Miguel recuperadas, en principio, por su registro en la prensa escrita de la época:

¡La primera obra de cinematografía nacional! *El tesoro de Atahualpa*, hoy en todos los cinemas! Esta noche es memorable para el arte cinematográfico nacional, se estrena la

---

<sup>137</sup> Filmes sonoros: *Se conocieron en Guayaquil* (Alberto Santana y Paco Villar, 1949), *Amanecer en el Pichincha* (Alberto Santana y Paúl Feret, 1950), *Mariana de Jesús*, *Azucena de Quito* (Paco Villar, 1959), *Los guambras* (Gabriel Tramontana, 1961).

<sup>138</sup> Camilo Luzuriaga, coordinador Muestra de Cine Ecuatoriano Museo Arte de Lima, 8, 9 y 10 de agosto de 1982, Cinemateca Nacional del Ecuador. Pase de mano.

primera obra de costumbres netamente nacionales. Impresionada en nuestras ciudades y nuestros campos y desempeñada por artistas ecuatorianos. Estas palabras tan hermosas significan sin embargo un esfuerzo enorme, toda una jornada laboriosa, intensa, por un camino lleno de dificultades. Es pues un deber público apoyar decididamente esta obra llamada a tener gran importancia, tanto para el desarrollo de nuestras actividades artísticas como para la propaganda que significa para nuestro país el darlo a conocer en el extranjero. En cuanto a los méritos intrínsecos del film, bastaría decir que la noche de su estreno en Guayaquil alcanzó un éxito jamás alcanzado por película alguna, pues fue una serie ininterrumpida de aplausos llegando el entusiasmo del público a esperar a los artistas a la salida del teatro para tributarles una calurosa ovación. Se basa el argumento en una conocida leyenda acerca del sitio donde se suponen escondidos los legendarios tesoros de los Incas que han inquietado tantas cabezas y muestra los bellos paisajes de los alrededores de la capital. Protagoniza la obra el señor Augusto San Miguel, que ha resultado un encomiable actor *cowboy* secundado entre otros artistas por el conocido joven porteño José Chevasco cuya actuación cómica ha merecido que se la compare con los príncipes de la escena muda y que se le tilde de Chaplin ecuatoriano. El distinguido artista Roberto Saa Silva ha tenido a su cargo la dirección artística y técnica de la obra y dada su preparación en el arte teatral demostrada ya convincentemente en nuestras salas de espectáculos, la bondad de ella está garantizada, ha sido también autor del libreto.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> El Pibe, diario *El Comercio*, Quito, 16 de agosto de 1924, p. 3. Comentario firmado por seudónimo. El anuncio se refiere al estreno en Quito, diez días después que en Guayaquil.

## Capítulo 4. Lo popular y lo masivo en la cinematografía de Augusto San Miguel

### *El cine de la Aleluya*<sup>140</sup>

*En el balbuceo del cinema, la película no era otra cosa sino el papel de aleluyas desgajado y puesto en continuidad y movilidad. La literatura, en su amanecer, tenía estos dos mismos planos: el romance, en la altura y el cuento o el «fablel»<sup>141</sup>, mordaz, picaresco y gracioso saltando por los caminos [...] de lo popular. El cine, al nacer, buscó, instintivamente, para apoyarse, lo que constituía el romance del siglo: el folletín. (Y qué otra cosa eran sino agrios romances épicos aquellas primitivas películas de granjería y colonización, tronantes de intrepidez y de caballería.)*

César M. Arconada<sup>142</sup>

### 4.1. ¿Qué significa el argumental?

Cuando, a principios de siglo, se genera la idea de que el cine es el *séptimo arte*, se habría desvirtuado su verdadera función que es el relato o su cercanía con la literatura, dice el crítico español Ricardo Muñoz Suay. Relato donde la *narración móvil* es lo que distingue al cine, identificado estéticamente con la novela pero con una *eficacia social incomparable*.<sup>143</sup> Eficacia que, frente a la ampliación sin límites de su popularidad, le habría generado estigmas desde una mirada conservadora y sesgada de elitismo.

---

<sup>140</sup> Aleluya: cada una de las estampas que forman serie y están contenidas en un pliego de papel donde consta la explicación de un asunto generalmente en versos pareados.

<sup>141</sup> Fablel: de fábula, favela, niño. Arcaísmo del verbo hablar: "De amor echele un oxo, fablel'e y allegueme; non cabules, —me dixo —non faguete fornicio; darete lecho, dixte, ganarás tu pitanza. La noche apenas ala, de cras en cras cuerveaba sus mozos allegándose a buscar la mesnada. Vente a dormir en mí, será poca tu estada, desde te vi me dixte, do no te tocan, llama, do te tocan, provecha, cualsequier se vendimia." Ver: Abigael Bohórquez, *El otro amor: navegación en yoremito*, en <http://ludibria2000.blogspot.com/2005/07/el-otro-amor-navegacin-en-yoremito-de.html>, Quito, enero de 2006

<sup>142</sup> César M. Arconada, "Papel de Aleluyas", n.º 6, Sevilla, 1928, p. 4, citado por Rafael Utrera Macías, *Federico García Lorca-cine: El cine en su obra, su obra en el cine*: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital a partir de la edición de Francisco J. Ortiz, Sevilla, ASECAN, 1987, en [cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/index.htm](http://cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/index.htm), Quito, enero de 2006.

<sup>143</sup> Ricardo Muñoz Suay, "El cine es literatura", *Revista Archivos de la Filmoteca*, n.º 27, Barcelona, 1997, pp. 26-29.

Muñoz Suay argumenta que así como el cine ha cumplido cien años y la milenaria novela *así se vista de cine, novela se queda*, el primer paso para construir un relato cinematográfico es un *guión* que pueda convertirse en un borrador de la película para que, con las herramientas técnicas que le son propias, las imágenes puedan ser leídas y al mismo tiempo provoquen en los espectadores, *sensaciones inespecíficas e indeterminadas*.

Esta es la noción que nos acompaña al abordar las primeras películas de argumento en el Ecuador: que ellas contengan un guión o argumento como paso previo a su realización cinematográfica. Guión que se transcribe, en parte, a la prensa escrita y nos permite descubrir un *esquema de la acción* y hasta una *psicología de los personajes*, aunque no la *poética de la escena*. Para ello, se habría requerido mirar las películas desaparecidas. A fin de paliar esa falta, tendremos acceso a la memoria oral y escrita sobre la exhibición que nos permitirá convenir en que fue Augusto San Miguel el principal autor de los guiones cinematográficos de la Ecuador Film Co., pues, en el primero y único argumental que requiere asistencia técnica del chileno Roberto Saa Silva<sup>144</sup>, no creemos posible que el extranjero haya ideado el guión de *El tesoro de Atahualpa*, pues no habría estado al tanto de una tradición oral, tema del primer argumental. Quedaría, incluso, en entredicho la eficiencia de Silva como técnico, por los

---

<sup>144</sup>Barítano chileno, visita Guayaquil en los años veinte. En los treinta viaja a Hollywood, junto a Araceli Rey, actriz ecuatoriana que intenta actuar en la meca del cine. En 1943, Saa Silva dirige en Colombia el filme sonoro: *Allá en el trapiche*. De esta, el investigador Diego Rojas comenta que la prensa promociona a “la copia más fiel de nuestros paisajes, nuestras costumbres y nuestra música típicamente nacional.” Saa, en 1944, elabora el guión y dirige *Anarkos*, “basada en un famoso poema del vate payanés G. Valencia”. Un comentario demoledor cuestiona la adaptación y las técnicas: “No puede empezarse con máquinas nacionales, defectuosas y con actores sin ninguna cancha, llevando a escena una cinta que es casi imposible de sacar. Se dijo que el mejor actor era ‘el mísero can hermano de los parias’, así se hubiera visto demasiado forzado el gesto al hablar y (que a veces) caminan más aprisa de lo conveniente. En cambio los técnicos de sonido son la hecatombe: no se entiende nada. A qué extremo llegará, que en los versos de Valencia que todo el mundo se sabe de memoria: ‘loor a los valientes campeones que perdieron sus vidas entre los socavones’, la gente se ve oscura para entender.” Ver: Diego Rojas, *Se oye y se ve, el largometraje colombiano 1937 y 1962*, en [www.patrimoniocinematografico.org.co/docs/conferenciaII.rtf](http://www.patrimoniocinematografico.org.co/docs/conferenciaII.rtf), Quito, diciembre de 2005.

comentarios sobre su realización cinematográfica en Colombia, veinte años después de su participación en Ecuador. Augusto San Miguel asume, a partir del segundo argumental, tareas técnicas como la fotografía, dirección y actuación, aparte de la escritura del guión. Esto se esclarece por su oficio posterior de periodista y su destreza en el uso de la cámara fotográfica para las publicaciones que impulsa a lo largo de su vida.

#### 4. 2. Antecedentes del argumental en el Ecuador

Como antecedentes del argumental cinematográfico en el Ecuador, tenemos el estreno de *Juan José*<sup>145</sup>, obra de teatro filmada en 24 planos y anunciada como obra *cinemática*.<sup>146</sup> En ella participa la actriz ecuatoriana Julia Delgado Caro Campos. El estreno se hace en Guayaquil y tiene auspicio de La Favorita<sup>147</sup>. Se basa en la novela homónima del español Joaquín Dicenta. Otro proyecto de argumental es *Canción de cuna*<sup>148</sup>, basada en la obra homónima del español Gregorio Martínez Sierra. Se filma en 1923 con una cámara de 9,5 mm, facilitada por Miguel Ángel Álvarez, representante de la Casa Pathé Baby en Ecuador. No se hace exhibición pública de esta versión cinematográfica de la literatura española y en la que participan miembros connotados de la aristocracia quiteña.<sup>149</sup>

---

<sup>145</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 24 de septiembre de 1918, p. 4.

<sup>146</sup> Voz usual hacia 1876. Derivado del griego *kinema*, *atos*, movimiento, que a su vez lo es de *kinéo*, 'yo muevo'. Compuestos de dicho sustantivo griego: Cinematógrafo, hacia 1900, formado con *grápho*, 'yo inscribo, dibujo', y abreviado en cine; cinematografía. De cine deriva cineasta, artista técnico cinematográfico. Ver: Joan Coraminas, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, Madrid, Ed. Gredos, 1990.

<sup>147</sup> Instalada en Guayaquil en los años diez. Puede aludir al sello de grabación de discos Favorite Record.

<sup>148</sup> Su argumento trata el abandono de una niña a las puertas de un convento. Se hace exhibición en círculo cerrado de familias aristocráticas.

<sup>149</sup> Participan Dolores Gangotena de Ponce, Inés Gangotena, María Gangotena de Jijón, Magdalena de Granizo, Fanny Barba Chiriboga, Miguel Ángel Álvarez (dueño de la cámara Pathé Baby), Roberto Cruz (posible cinematografista) Ver: Teresa Vásquez, Mercedes Serrano, Wilma Granda, *Cronología de la cultura cinematográfica...*, pp. 16-17.

Hasta aquí hemos visto argumentos cinematográficos que emulan al teatro español. La Ecuador Film Co., gerenciada por Augusto San Miguel en la ciudad de Guayaquil, inicia en 1924 una zaga argumental donde los protagonistas representan a los indios o son indios filmados. El hecho rompe con la acostumbrada filmación a los estrictos círculos del poder económico y político, y tiene la particularidad de plantear, en adelante, no solo una careo o ruptura con lo acostumbrado sino también una *denuncia social* como propuesta de *comunicación popular*, entendida como la define J. Martín Barbero: un *lugar metodológico* desde donde se puede releer la historia pero no como la *historia de la cultura* sino como una *historia cultural*.<sup>150</sup> En un movimiento de enfrentamiento e intercambio, de *diálogos, presiones y represiones, de préstamos y rechazos*, especialmente, ostensibles desde la primera película argumental: *El tesoro de Atahualpa*<sup>151</sup>:

#### 4.3. *El tesoro de Atahualpa*

El 7 de agosto de 1924, en los teatros Edén y Colón de la ciudad de Guayaquil, se estrena:

*El tesoro de Atahualpa*. Primera película nacional con argumento. En ella toman parte conocidos nuestros que con un cariño digno de tan alta causa han dedicado todos sus esfuerzos y conocimientos a crear el arte cinematográfico nacional. Roberto Saa Silva, competente artista, ha tenido a su cargo la dirección artística de la película. La señorita

---

<sup>150</sup> Jesús Martín Barbero, *Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo*, Diálogos de la Comunicación, Departamento de Estudios Socioculturales, Iteso, Guadalajara, México, s.f., pp.10-11.

<sup>151</sup> Francisco Pizarro inicia en 1531 la conquista definitiva del Perú. A mediados de noviembre de 1532 llega a Cajamarca para tomar preso a Atahualpa. Pizarro obliga al inca a replegar su ejército y al pago de un rescate en oro a cambio de su vida. Cumplidas las exigencias, Pizarro falta a su palabra y lo ejecuta el 16 de julio de 1533. Ver: *Así fue, testimonios sobre...*, p. 15.

Cuenta la leyenda que quienes traían las cargas restantes, al enterarse de la muerte de Atahualpa, las desvían lejos de la codicia española. Se mencionan muchos lugares donde se escondería el tesoro: los Llanganates en Tungurahua. La hacienda Quinara en Loja. La Nariz del Diablo en Bolívar. El volcán Paschocha, Uyumbicho o El Murco, cercanos al mismo volcán. En esos poblados circula el rumor que los antiguos pobladores sacarían innumerables piezas de oro del famoso tesoro de Atahualpa.

Evelyn Naylor (Evelina Macías) interpreta el rol de Raquel. Anita Cortes ha tenido el papel de Laura y Julieta Stanford que hace un cómico papel en toda la obra... Entre los hombres han creado personajes Augusto San Miguel, Eric Van den Enden, Pepe Chevasco, Fernando Zaldumbide y el boxeador Manuel Vizcaíno [...] Se ha mezclado hábilmente una acción pasional, enervante y sensacional. En torno de esta pasión se mueve el hombre ambicioso, traidor, dispuesto a todo, aún al crimen para conseguir su malvado deseo de fortuna fácilmente hecha y de amor liviano y funesto. Con estas escenas emocionales se han mezclado otras de deleitosos momentos en que los actores mantienen al público en alegre y regocijante interés, que... matiza lo cómico con lo dramático y lo sensacional con lo agradable y artístico... La vida del indio, su vivienda, sus costumbres, sus campos labrados primitivamente. Vista panorámica de la capital, sus calles, sus hermosos edificios. Vistas de nuestro Guayas, de nuestro puerto, de nuestras calles en las cuales se desarrolla la mayor parte de la película... importante producción argumental, hermosa manifestación de nuestro progreso y de la hermosura de nuestras importantes regiones.<sup>152</sup>

La larga cita encuentra sentido si vislumbramos que la temática es afín a lo que podría denominarse *cultura popular* de la época, pues contribuye a la construcción de una representación opuesta a lo que es usual o dominante. Y, pese a ello, mantiene elementos de la misma tradición a la que se opone. Es decir, vehiculiza con imágenes en movimiento y mediante textos impresos, un *proceso de asociaciones* en un público mayoritario expuesto a percibir una leyenda conocida bajo otro sistema de relato o de creencia, diferente a lo que antes conocía.

La película se anuncia con ocho días de anticipación y se mantiene en cartelera por dos semanas. En la segunda semana, se exhibe en un teatro que expresamente se denomina popular: el Victoria. De tal modo, al exhibirse en tres teatros, se colige que habría más de dos copias del filme. En los días subsiguientes al estreno se destaca el múltiple rol de Augusto San Miguel: gerente propietario de la Ecuador Films Co. y

---

<sup>152</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 7 de agosto de 1924, p. 4.

actor. Como hemos mencionado, colabora en la dirección el chileno Roberto Saa Silva. Como actor, Augusto San Miguel interpreta a Jaime García<sup>153</sup>, estudiante de medicina quien, a cambio de salvar la vida a un indio viejo y enfermo, Bamanchen, recibe de él las señales y huellas que permitirían encontrar el tesoro del inca. Según el argumento, esto habría ocurrido si no intervenía un *extranjero ambicioso y rapaz*, Richard Van den Enden, en los planes de la *alegre camarilla de exploradores* comandada por el estudiante García: “He aquí un estado de cosas que podríamos caracterizar así: por primera vez –y esto es obra del cine– llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia.”<sup>154</sup>

Es decir, como si por primera vez en el país, aquellos aficionados al teatro experimentan la particularidad de filmar con una cámara que ocupa el lugar del público en el escenario. Logrando así que se disuelva o *desaparezca* el *aura* del actor y del *personaje que representa* –nuevamente Walter Benjamín–.

La película se anuncia familiarmente: *realizada por conocidos* –dice la cita– pese a que, en uno de los locales, El Edén, la capacidad es para más de cuatro mil personas. De tal suerte que la audacia ni siquiera se vislumbra, en los dos teatros se

---

<sup>153</sup> Nombre propio de un poeta español, cuyo seudónimo es Mario Arnold, a quien San Miguel conoce en Madrid. Arnold le publica dos obras de teatro: *Una tristeza más en mi tristeza y almas bohemias*. Arnold, en 1937, trabaja de corresponsal en Teruel, leal a la República Española. A él se refiere el escritor Juan Manuel de Prada en su libro *Desgarrados y excéntricos*: “[...] Existió una bohemia centrípeta a la que se afiliaron todos aquellos poetastros periféricos que habían hecho de Madrid un Eldorado con ribetes de mugre, pero existió también una bohemia centrífuga, heredera de Ícaro, que confundía el horizonte con las estribaciones de la gloria. A esta última estirpe de expedicionarios pertenece Mario Arnold, caballero andante de la miseria, fatigador del atlas, sombra migratoria que eligió como refugio de su olvido el otro lado del charco... Con una obcecación enternecedora, Mario Arnold escribió dramas de corte histórico que nunca se llegarían a estrenar en España –las represalias de los vencedores incluían el ninguneo– y fomentó la amistad con Alfredo Marquerié y Enrique Jardiel Poncela, que le prodigaron elogios a mansalva –tan exagerados que parecen responder a los resortes crueles del choteo– pero no se atrevieron a otorgarle su padrínazgo. Durante algún tiempo cultivó el reporterismo y probó a ejercer de representante de algunas estrellas matariles de la farándula o de promotor de nuevos talentos sin demasiada chispa, aprovechando su experiencia y su charlatanería congénita [...]” Ver: Juan Manuel de Prada, *Desgarrados y excéntricos*, Barcelona, Seix Barral, 2000, pp. 139-159.

<sup>154</sup> Walter Benjamín. *La obra de arte en...*, p. 9.

sobrepasa a las cinco mil personas. Las ligas patrióticas no pueden impedirlo. El filme no se exhibe en el Teatro Olmedo, expresión consolidada y poderosa del negocio cinematográfico local y de los intereses del poder económico en Guayaquil. Por tanto, la convocatoria es enorme y, por primera vez, el nombre de la Ecuador Film Co. y de Augusto San Miguel contribuyen a un suceso distinto: la posibilidad de comunicar a sectores más amplios o distintos una hábil combinación de acontecimientos conocidos por la tradición oral y en una verosímil organización de imágenes en movimiento que imitarían a un *western*<sup>155</sup>, género muy apreciado entre los niños y jóvenes de la época: “Son de admirar la forma con que se han filmado reyertas y escenas sensacionales en que los actores han puesto en peligro sus vidas para alcanzar el realismo exigido en el moderno arte de la cinematografía [...]”<sup>156</sup>

Entre los géneros hollywoodenses, acaso el más ligado a la historia de los Estados Unidos, es el *western*, vinculado a la llamada *conquista del Oeste* (1865-1890), que expresaría los valores estadounidenses sustentados en un *destino manifiesto: llevar la civilización y el progreso a todas partes* –colonias y países invadidos o bajo su dependencia–, *el individualismo o simplicidad moral* (nosotros los buenos; ellos –los indios salvajes–, los malos) y *la idílica unión entre el hombre y la naturaleza* (el auténtico hombre se hace domando potros o cortando leña).<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Género bajo cuya influencia se realizan películas posteriores como *El terror de la frontera* con guión de Luis Martínez Quiroga (1929), quien mantiene en el sótano de su casa una reproducción del escenario de los *western* norteamericanos observados en las películas: el paso del tren, jinetes y caballos, haciendas, llanuras, montañas, diligencias, sombreros, camisetitas a cuadros, botas, sombreros, etc. Martínez se declara fanático y coleccionista del género. De otra parte, Agustín Cuesta testimonia su predilección por el *western* y su imitación de Tom Mix (famoso protagonista de *western* norteamericanos) para los primeros escauceos de realización cinematográfica en los años cuarenta. *Amanecer en el Pichincha*, de Alberto Santana (1950), mantiene también una referencia del *western*. El día del estreno del primer argumental ecuatoriano, 7 de agosto de 1924, se exhibe en el teatro Ideal una película del oeste como se denominaba en esa época al *western: En nombre de la ley*, de Harry Carey (Cayena).

<sup>156</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 8 de agosto de 1924, p. 3.

<sup>157</sup> Ernesto Diezmartínez Guzmán, *Diez cosas que hay que saber sobre el western*, en <http://www.cinevertigo.com/10western.htm>, febrero de 2006. Los primeros *westerns* propiamente dichos son: *El gran robo al tren* (Porter, 1903), producida por Edison, y *Rescued From an Eagle's Nest* (Porter, 1907).

En el caso ecuatoriano y para la primera película de argumento, el género se reproduce pero al revés: los buenos son los nativos –ecuatorianos o la *camarilla de exploradores* incluido el indio representado– y los malos: el extranjero entrometido en una trama construida para conocidos, incluidos los indios reales que se filman como una mezcla de documental inserto al argumental: “Pasajeros, paseantes, indios fleteros (guandos), gente del pueblo, un matrimonio en una pequeña población de la sierra, una fiesta indígena con sus originales costumbres y diversiones.”<sup>158</sup>

A partir de usar el género del *western*, la habilidad es manejar con éste un tema espinoso para la opinión pública: el *indio* o lo *indio* como protagonistas en la pantalla del cinematógrafo, y, a la vez, plantearlo como un tema de interés general. En *El tesoro de Atahualpa*, el personaje que representa al indio Bamanchén<sup>159</sup> actuaría como depositario de un rumor transmitido de generación en generación que permite visibilizar el proyecto de legitimación de lo indio, desde los mestizos, y una necesidad de *hispanoamericanizarnos*, asunto pendiente en la época, como un problema de identidad *homogenizante* que excluye o subsume a los *indios*.

Evidentemente, el tratamiento de lo *indio* en la película puede ser una especie de ventriloquia. En *El tesoro de Atahualpa*, el *cowboy* García (Augusto San Miguel), junto a otros conflictos típicos del *western* como las peleas a puñetazo limpio, pistolas, duelos, imágenes del tren, mujer raptada, indio en desgracia o burlado, intentaría otra similar oposición que podría ser seguramente posible en la época: ciudadanos urbanos contra indios inmigrantes, chullitas contra bandidos, extranjeros contra nacionales,

---

<sup>158</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 7 de agosto de 1924, p. 7.

<sup>159</sup> El nombre del indio Bamanchen no responde a una nomenclatura inca, quichua, azteca, mapuche o aimara que se abstendría incluso de nombres con la letra B. Bamanchen sugeriría el nombre de un cerro Guatemalteco, El Manchen. Una virgen homónima centroamericana. O referencias a nombres árabes o belgas. Como imagen sonora provocaría una referencia del apache o de nombres del *western* norteamericano aunque ellos difieren por su aliento poético y su forma compuesta: toro sentado, pluma de águila, formas talvez estereotipadas en el mismo *western* norteamericano.

expresado maniqueamente, pero también bajo una mirada redentorista que acaricia un *regreso al olor de la tierra* o a las raíces *indígenas* que, en los años cuarenta, se consolida como un planteamiento de la institucionalidad cultural. Expresión que los críticos literarios denominan *nativista*<sup>160</sup> o mitificadora de lo indio.

Hacerse dueño de un tesoro que, a todas luces, pertenece a la tradición oral de los indígenas y también al imaginario de los mestizos es, en el año 1924 y en el cine nacional –aunque absolutamente distinta por las formas de comunicar al otro–, la hazaña que 25 años después asumen tres escritores, dos pintores y dos músicos reconocidos, quienes, como en los años treinta, se junta cual si fueran “(seis) cinco como un puño” y crean colectivamente un danzante llamado *Vasija de barro*.<sup>161</sup> Con las distancias poéticas del caso, diremos que la intencionalidad política de la película en el año 1924: vincularse a lo propio y mediar para representar o expresar a los indios como una ruptura, es, posteriormente, un planteamiento que la institucionalidad cultural retoma y universaliza, solo que el danzante nunca se hizo como una ruptura y hasta parecería, según Álvaro Alemán, que cierra esa etapa de reconocimiento que asumimos *nativista*:

(El danzante) Vasija de Barro presenta un paradigma, a la vez la culminación de una tradición (de colaboración y colectivismo, de tratamiento poético de la realidad) y el inicio de otra (la nacionalización de una temática y su diseminación masiva). La peculiaridad de su estructura temporal señala, a nivel de la forma, su dubitación entre dos

---

<sup>160</sup> En la crítica literaria se denomina también *criollismo*, *novela de la tierra* o *narrativa regionalista*. Se remonta a la primera década del siglo XX, aunque se consolida entre 1915 y 1930. Amalgama los procedimientos de un *realismo* o *naturalismo*: representación de sujetos degradados o fatalmente determinados por condiciones adversas, predominio de espacios rurales y personajes típicos, etc. Surge en el segundo momento del *modernismo* denominado *mundonovismo*. Ver: Guillermo García, “Literatura hispanoamericana del siglo XX, un panorama, entre selvas, pampas, cuchillas y llanos”, Capítulo X, *Cátedra de literatura latinoamericana*, Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ, en [www.unlz.edu.ar/catedras/s-liter-latin-1-2/libro7.htm](http://www.unlz.edu.ar/catedras/s-liter-latin-1-2/libro7.htm), Quito, enero de 2006.

<sup>161</sup> Los escritores Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum, Hugo Alemán y los pintores Jaime Valencia y Oswaldo Guayasamín crean los versos. Gonzalo Benítez y Potolo (Luis Alberto) Valencia ponen la música y graban en disco. El danzante se crea una madrugada de 1950.

tiempos: por un lado el tiempo mítico y heroico del pasado, por otro, la vacuidad e inseguridad de un presente tumultuoso y en crisis.<sup>162</sup>

Coincidimos con Alemán en la constitución del tiempo de los *paradigmas* y la *nacionalización de la temática*, pues los creadores del danzante pertenecían a la institucionalidad cultural interesada en reivindicar expresiones referidas al exotismo de lo indio y a lo mestizo como hegemónico. Pero no coincidimos con ubicar allí el nuevo tiempo de *diseminación masiva de la temática*. Por lo menos, no como una asociación de imágenes y percepciones mayoritarias que Alemán llamaría *el tiempo mítico y heroico del pasado*, y que, paradójicamente, no se refiere a victorias heroicas sino a derrotas heroicas.

Entre la película *El tesoro de Atahualpa* y el danzante *Vasija de barro* vislumbramos una asociación de referencias que aluden al inca Atahualpa, al tesoro, a su muerte, en definitiva, a una mitificación del incario. Para nosotros, esa *masificación de la idea* ocurre no con el danzante sino antes, en 1924, con imágenes en movimiento del primer argumental ecuatoriano que se produce, exhibe y recepta fuera de la institucionalidad. El texto del danzante, en cambio, inserto en la institución cultural, no accede, ni transcurridos diez años de su creación, a ser conocido o asumido por la mayoría. Esto se ratifica con el hecho de que, en 1961, se estrena el documental ecuatoriano *Los Guambras*<sup>163</sup> y, que en 1962 se convoque, asimismo, a un Festival de la Nacionalidad organizado por la Unión Nacional de Periodistas y para un público de 45 mil personas en el Estadio Olímpico Atahualpa de Quito. En ambos eventos, la

---

<sup>162</sup> Alvaro Alemán, “Vasija proustiana: en busca del tiempo perdido y una noche chez Guayasamín”, *Liberarte, revista virtual del Colegio de Artes Liberales Universidad San Francisco de Quito*, en <http://www.usfq.edu.ec/liberarte/liber4.html>, febrero de 2006.

<sup>163</sup> *Los guambras*, Jaime Corral Valdez, 1961. Segundo filme de argumento en el período comprendido entre 1940 y 1980. Realización de Industria Cinematográfica Ecuatoriana de Gabriel Tramontana. Su argumento involucra a tres jóvenes estudiantes de la Costa, Sierra y Oriente, quienes viajan por las regiones para conocer el folklore del país.

muerte de Atahualpa es recreada en una coreografía denominada *Fantasía incaica*<sup>164</sup>, que usa solo la música del danzante *Vasija de barro*, pero no su texto.

La asociación que hemos hecho *danzante-película* se vuelve pertinente para mostrar la discrepancia o divorcio entre la percepción de las élites que seleccionan, silencian y/o rechazan las opciones estéticas del gusto popular –cine nacional y música popular– que luego retoman bajo su óptica sesgada de ambigüedad y poder. Al respecto, plantea Stuart Hall: “[...] No hay ninguna cultura popular autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerzas de las relaciones de poder cultural y dominación... El estudio de la cultura popular oscila constantemente entre estos dos polos del todo inaceptables: autonomía pura o encapsulamiento total”<sup>165</sup>, que puede entenderse como si la institución incorporara aquello que fue marginal o subversivo en su momento, para un consumo adocenado y predecible.

Como procesos conjugados, el cine y la música popular nos remiten a una organización y relatos de tiempos distintos, menos normativos. Tiempos de cine y de música que, en el Ecuador, como innovación tecnológica, se aportan mutuamente y se recrean usando canciones para temas de películas o usando películas para la socialización de las canciones. El síntoma de las dos expresiones populares, durante las tres primeras décadas del siglo XX, fue carecer del prestigio y reconocimiento de las élites.

*El tesoro de Atahualpa*, como tema de película en el Ecuador de los veinte, constituye un adelanto al posterior interés de muchas cinematografías sobre el tema. En

---

<sup>164</sup> *Danza: Fantasía Incaica. Vírgenes del sol. Colegio Gran Colombia*. Participan 300 alumnas. Guión: evocación del imperio de Atahualpa. Primera parte. Rítmica. Segunda parte. Dramatización. Espíritu de la raza, dolor y muerte de Atahualpa, entierro de la esposa. Bebida de la sangre de la llama. Entierro del tesoro de Atahualpa. Dirección: Lidia Noboa de Granda. Diario *El Comercio*. Quito, 24 de mayo de 1962.

<sup>165</sup> Stuart, Hall. *Notas sobre la desconstrucción de lo popular*, citado por Raph, Samuel, *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Editorial Grijalbo, 1984, p. 5.

los años sesenta, el cine peruano lleva a la pantalla la leyenda y con el mismo título: *El tesoro de Atahualpa*.<sup>166</sup> Un poco antes, en 1954, el norteamericano Jerry Hopper filma *El secreto de los incas*, donde el actor Charlton Heston dispone de un mapa de piedra para ubicar la tumba del tesoro. Yma Sumac, cantante peruana convertida en *sacerdotisa de los incas, virgen del sol y descendiente de Atahualpa*, musicaliza la reyerta de ambiciones. De otro modo, el director alemán R.W. Fassbinder pone en boca del actor Wolfgang Kaufmann, en el film *Rio das Mortes*, el deseo de ir al Perú con un mapa virreinal y encontrar la riqueza escondida<sup>167</sup>.

Coincidentalmente, el gran poeta Federico García Lorca, a quien Augusto San Miguel conoce en la residencia de estudiantes en Madrid, usaría una máquina fotográfica para organizar una representación teatral de *La historia del tesoro*, que ha quedado plasmada en cuatro curiosas fotografías<sup>168</sup> como si fuese un guión de película silente.

Lo que nos interesa plantear es que cuando se realiza el primer argumental de la Ecuador Film Co., se propone un tema y un protagonista –lo indio y los indios– apropiándose de una posibilidad técnica y política de la época: incluirse a los *ismos* de

---

<sup>166</sup>Del director mexicano Vicente Orón, coproducción México-Perú. El argumento presenta similitudes con el ecuatoriano: “Un médico, dedicado a socorrer a los indígenas, considerado muerto al accidentarse el avión en que viajaba a la selva peruana. Su esposa y dos hombres se trasladan al lugar para buscarlo. Encuentran a expedicionarios que buscan el tesoro de Atahualpa. Tras enfrentarse a varios peligros encuentran vivo al doctor, quien consigue curar nativos a costa de su salud.” Ficha técnica: *El tesoro de Atahualpa* (1966), en <http://www.hoycinema.com/sinopsis/tesoro-Atahualpa-1966.htm>, Quito, febrero de 2006.

<sup>167</sup> Mónica Delgado, “Ciencia ficción peruana en velero 25, Inca land”, *Revista-e Identidades*, n.º 58, Perú, en <http://www.velero25.net/2004/may2004/may04pg04.htm>, Quito, febrero de 2006.

<sup>168</sup> Se ataviaron a *la morisca* e interpretaron una de las *viejas leyendas granadinas de tesoros ocultos* en el improvisado escenario de El Polinario. Esta historia de 1918 –dice Rafael Utrera– se consideraría el *primer guión de cine mudo del poeta*, donde “Federico pone en marcha la máquina inagotable de su fantasía e idea filmar (...) este guioncillo oral.” Ver: Rafael Utrera Macías, *Federico García Lorca-cine: El cine en su obra, su obra en el cine*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, Edición digital a partir de la edición de Francisco J. Ortiz, Sevilla, ASECAN, 1987, en [www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/index.htm](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/index.htm), febrero de 2006.

las *vanguardias* y, paralelamente, proponer políticamente elementos de renovación social que, a la larga, lograrán imponerse cuando las élites las retomen y maquillen.

Es decir, no solo propone una técnica nueva sino un sentido político como supone Mariátegui, respecto de las vanguardias: “[...] sentido revolucionario del... repudio, el desahucio, la befa del absoluto burgués [...]”<sup>169</sup>, temas tan controversiales que luego no lo son: indios en la pantalla del cinematógrafo. Imágenes en movimiento que, a pesar del silenciamiento o vaciamiento, replotan todavía como un proyecto político que sigue subvirtiendo las antiguas y nuevas maneras del silencio.

Y el tesoro<sup>170</sup> jamás encontrado en la película o en la vida real podría asumirse como un síntoma de *resistencia* a la conquista o al sometimiento extranjero. Aquel que despoja de lo material pero no logra arrebatar unas intrincadas asociaciones de identidades silenciadas y que simbólicamente se expresarían en el tesoro escondido, tomado en cuenta para la primera película de argumento y tan posible de vigencia para mirar similares despojos que las transnacionales del petróleo ocasionan al país, tema tan debatido en la actualidad, al interior de diversos medios, radio, prensa, hojas volantes, grafitis y comunicación por Internet. Suscitando decisivas movilizaciones sociales que expresamente marchan al margen de la institucionalidad partidista:

Escondido dentro de la tierra está el petróleo, como el tesoro de Atahualpa. Así sea una componenda o un tongo la renegociación con la OXY y el Ecuador se someta a un arbitraje internacional y le obliguen a indemnizar a la OXI con mil trescientos millones de dólares. Así sea una mentira tramada por los mismos que se llevaron y llevarán su parte en el re-negocio. La rabia de la gente y la conciencia va para adelante. Con petróleo adentro o fuera de la tierra, éste no gotea para los pobres. Pero lo que si llueve es la dignidad de la

---

<sup>169</sup> Jose Carlos Mariátegui, *Arte, revolución y decadencia, el artista y la época*, en *Obras completas*, Lima, Edit. Amauta, 1964, p. 19.

<sup>170</sup> En la actualidad, existen misiones científicas que exploran nuestro país para sustentar la veracidad de la leyenda. Plantean que algunos referentes del tesoro se han confirmado “científicamente”.

gente que sí tiene patria, mil veces ¡oh patria!, que no vive ni vivirá de rodillas con los Estados Unidos. ¡Ni el plan Colombia. Ni la Oxi. Ni el TLC son ecuatorianos!<sup>171</sup>

*El tesoro de Atahualpa*, en la película de 1924, conjuga un proceso tecnológico y una antigua leyenda, como una propuesta cultural que sectores progresistas de la sociedad realizan para visibilizar a unos excluidos, los indios y, de paso, a una clase media emergente que requiere relatarse o interpretarse de un modo distinto al que lo hace la tradición. Para dimensionar el alcance de la ruptura que significa visibilizar a los indios en el cinematógrafo, transcribimos una cita en extenso acerca de la impresión de un ecuatoriano residente en Chile, quien mira un documental realizado en Ecuador por la empresa italiana Pitaluga Fer de Torino en 1925, un año después de *El tesoro de Atahualpa*:

*De Italia al Ecuador.* Así se intitula una película pasada últimamente en los diversos cines de Valparaíso y que los ecuatorianos fuimos a ver creyendo encontrar algo que significara una propaganda favorable a nuestro país. Desgraciadamente no es así. Se trata de una cinta llena de inexactitudes en sus leyendas y de escenas repugnantes en los cuadros que reproduce... Dice luego que tiene una población de 1.300.000 habitantes, compuesta de 50.000 europeos y 250.000 indios salvajes... Hay también en esto una manifiesta mala fe, porque el Ecuador tiene en la actualidad aproximadamente unos 2.000.000 habitantes de los cuales habrá unos 200.000 indios, siendo la gran mayoría de sus habitantes blancos, descendientes de europeos y algunos miles de negros y mestizos. Al llegar a Guayaquil, los que tomaron la película se dirigieron a donde llegan las balsas canoas y lanchas con frutas, todo lo cual ofrece un espectáculo primitivo... Después aparecen unos carritos urbanos tirados por mulas en competencia con los eléctricos, pero estos carritos son de un aspecto miserable, no recuerdo haberlos visto en ninguna parte...

---

<sup>171</sup> *Muerta de la risa y merendando* (seudónimo), *Marcha de la dignidad petrolera*, Quito, 24 de Mayo 2006, web log, radio La Luna; Altercom; Red Voltaire; Ecuador inmediato. Dirección electrónica: [www.radiolaluna.com/](http://www.radiolaluna.com/); <http://www.altercom.org/>; [www.voltairenet.org/article124949](http://www.voltairenet.org/article124949); Quito, 24 de mayo de 2006.

Después aparece una gran balsa por el río en la que van familiarmente chanchos, chivos, gallinas, perros y algunos racionales... Al llegar al interior de la república se ve a los indios en sus ferias y orgías báquicas... Para atenuar tanto desprestigio para el Ecuador se exhiben algunas vistas civilizadas pero que quedan eclipsadas con tanto salvajismo... Como ecuatoriano protesto por el insulto que entraña la película De Italia al Ecuador. Nuestro país cuenta con más de un millón de hombres civilizados y sus artes, sus letras, su comercio e industria se hallan muy adelantadas...<sup>172</sup>

El impacto de *El tesoro de Atahualpa* se habría potenciado cuando los involucrados en filmarla y exhibirla sintetizaban la trama o argumento fílmico para promocionarla en la prensa escrita. Además, brindar una explicación oral como introducción de la película, al interior de las salas de cine. Hecho que se repite por el interés del dueño de la empresa, Augusto San Miguel, quien se preocupa de generar mayor interés por sus películas y por hacer oír su voz desde un particular interés de relato o denuncia política. Augusto San Miguel y el extranjero Richard Van den Eden se convierten en los primeros facilitadores del cine de argumento cumpliendo una función importante para asimilar e interiorizar el tema, la película y el suceso cinematográfico, en sus inicios, especialmente entre el público que no sabía leer o no lograba distinguir los rótulos de la película silente<sup>173</sup> y, así supieran, provocaban otro tipo de comunicación al interior de la sala.

El cine de los veinte vislumbra los síntomas de una modernidad exigida que contrasta con las carencias y limitaciones para filmar, exhibir, y receptor el nuevo suceso de las imágenes en movimiento. Pero también una experiencia más para el oficio nuevo de cinematografistas, actores y actrices, quienes, como una opción, colaborarán también en la posibilidad de incluir en las posteriores películas de Ecuador Film Co. una

---

<sup>172</sup> Comentario firmado por M. Guillermo Serrano, en diario *La Estrella*, Valparaíso, 23 de Enero de 1925. Reproducido en el diario *El Comercio* de Quito, el 25 de febrero de 1925.

<sup>173</sup> Entrevista: Rodolfo Pérez Estrada, Guayaquil, julio de 1998.

denuncia política expresa e imprescindible, marcando una fractura con el sentido de las imágenes cinematográficas que hasta allí se habían realizado y en las que, ni por asomo o como panorámica, existen los indios<sup>174</sup>, como quiere el convencido ecuatoriano residente en Chile, a quien molestaba la presencia de los indios en la pantalla.

Nos apremia, entonces, vislumbrar en las siguientes películas de la Ecuador Film Co. esa evolución de la idea y de un sentido para la presencia de los indios en sus películas. Indios a los que turbaría la amenaza de un extraño filmándolos, sin poder conciliarse la extracción social de quien los filma. Nos interroga también el entorno de multitudes de ponchos en esas películas que lograrían echar a andar la posibilidad cierta de un posterior cine ecuatoriano<sup>175</sup> y latinoamericano<sup>176</sup>, y que contextualizaría una misma e injusta situación social de los indios o retornaría a similares relatos épicos o a unos mismos escenarios naturalistas.

#### 4.3.1. La exhibición cinematográfica. Leer las imágenes, mirar las páginas

El tesoro de Atahualpa, en la película de 1924, se mantiene inexpugnable. La presencia del *malvado extranjero* y *rapaz* que ambiciona el tesoro y el amor de la *nativa*, igual que lo harían antes los españoles; actualizaría una dimensión simbólica para el tesoro. Más allá del oro y las piedras preciosas, el extranjero es todavía, en una sociedad

---

<sup>174</sup> En *Ecuador Noticiero Ocaña Film (1929)*, de Manuel Ocaña, hay una sola imagen de un niño indio que escribe en una pizarra la palabra Ecuador donde se dice en letrero: “La raza india también se educa.” Miguel Ángel Álvarez filma en la década del treinta a indios trabajadores de su hacienda, indias lavanderas en el lago de San Pablo y fiestas de los Corazas en sectores rurales de Quito pero nunca se hace exhibición pública de todo lo filmado por Álvarez. Los indios en sus filmaciones son parte del paisaje y no tienen protagonismo ni un sentido propio. Ver: Wilma Granda, *Catálogo de películas Ecuatorianas de patrimonio 1922-1996*, Quito, UNESCO-CCE, 2000, pp. 39-40.

<sup>175</sup> Miguel Ángel Álvarez (1930) registra imágenes de indios serranos. Rodrigo Chávez González, imágenes de montubios en los argumentales *Soledad (1926)* y *Manabí (1929)*. Alberto Santana y Carlo Bocaccio, Bucheli, Crespi, filmarían a indios de las provincias orientales (1926-1930). Entre otros: Rolf Blomberg, Edwin Patzel, Karl Gartelman, Gustavo e Igor Guayasamín, Lisa Faessler, María Augusta Calle, etc. Un gran número de producciones de cine indígena realizada por ellos mismos se provoca desde los años ochenta: Alberto Muenala y otra de carácter colectivo o comunitario.

<sup>176</sup> *Fuera de aquí (1975)*, y *Yaguar Malku*, del director boliviano Jorge Sanjines, rodados con indígenas de la provincia de Chimborazo, entre otros.

cerrada y represiva como la de los años veinte, el peligro que acecha y quien, a la larga, provoca que el tesoro se mantenga en *un mundo cargado de monstruos y de fuego*, como diría Arguedas.

La película exhibida cumple entonces la función de inmiscuirse entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Se encargaría de mediar entre lo visible y lo invisible y aquí empata el sentido político de estas imágenes que nos permiten confrontar lo que en la época es recurrente: la exclusión de los indios.

La película, además, permite explorar criterios para fijar temas y protagonistas nacionales donde antes se veían temas y protagonistas extranjeros. De esta manera, se fijan en la memoria de quienes la vieron, en medio de una conflictiva e irresoluble relación entre memoria, palabra e imagen. Relación que, al revés de la literatura o la tradición oral, conforme decimos se nos sugieren las imágenes. Con las imágenes de películas, en cambio, sucede lo contrario, las palabras o la memoria no logran repetir al unísono lo que ellas contarían si no existe la participación de testimoniantes que aporten algo distinto e involucren su particular imaginación para dotar de un cierto orden a las imágenes y a las palabras de la memoria sobre esas imágenes. Dos órdenes o sentidos –palabras e imágenes– que quisieran descubrir lo escrito en el fondo de la pantalla, en esos rótulos precarios de la película original –si la pudiéramos tener enfrente–. De cualquier modo, tenemos aún las imágenes sucesivas e incontenibles que nos relatan lo que vieron y oyeron cuando provocaban “alborotos de emoción por la lectura de las frases, las imágenes y la música, tanta era la bulla que obligaban a reprimir la película.”<sup>177</sup> Tal vez la única manera de atenuar el espanto de la semejanza que provocaría casi una catarsis de aplausos o de bienvenidos silencios.

---

<sup>177</sup> Entrevista: Elvira Estrada Cevallos, Guayaquil, julio de 1998. Es esposa del cineasta chileno Alberto Santana, quien nos cuenta haber visto la película *El tesoro de Atahualpa* y lo que menos recuerda es que sea una película muda. Tenía tantos sonidos –dice– y hasta la ayuda necesaria de quienes hacían la

Nuevos usos, nuevas costumbres y nuevas palabras genera el cinematógrafo entre los primeros espectadores, quienes, además, acuden a inventarse maneras de nombrar al espectáculo y constituirlo. *Reprisar*, por ejemplo, es un término que los cultos del idioma replican como un “verbo híbrido, un galicismo insoportable inventado por los empresarios de los teatros y algunos reporteros ignorantes que lo usan en vez de la palabra castellana repetir.”<sup>178</sup>

Una de las exhibiciones importantes de *El tesoro de Atahualpa* se hace durante la función de *bataclán* en honor de la madrina criolla<sup>179</sup> y de los montubios asistentes a la feria internacional de muestras<sup>180</sup> que, igual que proyectaba cine, ponía en escena obras de *teatro criollo*, exposición de *ciencia y técnicas* de la moda, en una mezcla que sugería la internacionalidad del *cosmopolitismo* local y un real acortamiento de las distancias sociales que solo el cine propio puede lograr: “Tenorios modernos tan aliñados y lisos de atacomb y brillantina coty, luciendo corbatines de listas diagonales.

película o de quienes sabía leer, para explicar lo que no se podía leer o entender de ella. Recuerda que la película estaba acompañada por una suave música que el señor J. B. Luces y Milo Blacio tocaban en un piano de cola.

<sup>178</sup> El académico Gustavo Lemos, ecuatoriano miembro de la Real Academia de la Lengua, se refiere también a dos neologismos que tienen que ver con el impacto del cine en el lenguaje cotidiano: “Peliculizar: horrible, atroz, feísimo neologismo que debemos rechazarlo sin misericordia. En virtud de la ley de analogía lingüística, se han formado muchos verbos castellanos del correspondiente sustantivo. Del verbo película se ha formado el verbo peliculizar...! Pobre lengua diré yo! Si los creadores de voces nuevas continúan formando neologismos de esta índole. Conjúguese un tiempo cualquiera de este verbo: Yo peliculizo, tú peliculizas, etc., etc.! Bellísimo! ¿Verdad? Considerado desde el punto de vista fisiológico y estético es intolerable este neologismo y debemos rechazarlo. Filmar es otro verbo neológico y homólogo del anterior. Aunque no está todavía aceptado en el *Diccionario de la Academia de la Lengua*, el sustantivo filma=película, me inclino sin embargo a la aceptación de este nombre así como también a su derivado correspondiente, el verbo filmar por considerarlo necesario, este último, para que reemplace a peliculizar...” Gustavo Lemos R., “Semántica o ensayo de lexicografía ecuatoriana”, suplemento n.º 2, *Revista Colegio Vicente Rocafuerte*, n.º 25-26, Guayaquil, 1926, pp. 43-55, año 8, (julio-diciembre).

<sup>179</sup> Elvira Estrada Cevallos fue nombrada Madrina Criolla en las fiestas montubias de 1924. En 1935 contrae nupcias con el importante pionero del cine latinoamericano, el chileno Alberto (Pérez) Santana. Procrean dos hijos: Rodolfo y Carlos, quienes viven en Guayaquil.

<sup>180</sup> Feria Internacional de Muestras. Local. Escuela Modelo 9 de Octubre (Barrio El Astillero). Tres orquestas, dos teatros, cuarenta artistas. Augusto San Miguel, Richard Van den Enden, encomendados para proyectar película nacional *El Tesoro de Atahualpa*. Teatro Nacional. William Head, Comiquísimo. Diario *El Universo*, 13 de octubre de 1924, p. 4.

Mujeres poupés de sombreados ojos y melenitas baby, con sombrero y mantón de Madame Tamburini, llegando al cine en autos que ya no usan caballos.”<sup>181</sup>

Y, junto a ellos, la presencia distinta y ya no tan distante de otro tipo de habitantes de la ciudad y del cine nacional: “artistas, bohemios, jorguita de mozos sin cultura. Trasnochadores que entonan sus versos durante las funciones del cine intranquilizando a las personas de bien, mozalbetes que fuman y escupen en el cine.”<sup>182</sup>

Con la ambigüedad y la fuerza del cinematógrafo que permite que los espectadores se anuncien a sí mismos y a los otros, se reconozcan y en adelante se acompañen de su sombra y de su luz. Como diría Barbero, parafraseando a Monsiváis:

Que se transformen, apaciguen y encumbren secretamente, como una revancha [...] (mediante) dispositivos de teatralización (legitimación de gestos y peculiaridades propias); de degradación (poniendo al alcance lo filial, fanático, sentimental); y de modernización (actualizando mitos, introduciendo nuevas costumbres y moralidades) [...] En el recinto aparente de las tradiciones que subvierte.<sup>183</sup>

Las observaciones anteriores consideran o acopian información registrada en los anuncios de prensa sobre la exhibición del primer filme de argumento y los problemas referidos al contexto histórico-político.

En las siguientes películas, abordaremos más específicamente la exhibición en pueblos y barriadas. Ello, para articular mejor el contenido político más obvio de las películas posteriores y abordar así una representación de lo popular y lo masivo en la cinematografía argumental de los años veinte, como es nuestro interés.

---

<sup>181</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 6 de febrero de 1925, p. 3.

<sup>182</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 6 de febrero de 1925, p. 3.

<sup>183</sup> Carlos Monsiváis, *Cultura urbana y creación intelectual*, Casa de las Américas, n.º 116, p. 86; *La cultura popular en el ámbito urbano, El caso de México*, mimeo, 1982, p. 29, citado por Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003, p. 228.

#### 4.4. *Se necesita una guagua*.<sup>184</sup> El primer argumental cómico

*El hecho de que hasta ahora no hayamos intervenido en el cine demuestra lo despistados e incultos que hemos sido, por no decir completamente estúpidos. El cine es un instrumento que se impone por sí mismo, es el mejor instrumento de propaganda.*

León Trotsky, 1917

A solo tres meses del primer argumental y casi sin tiempo de poner a tono la importancia de la primera película *El tesoro de Atahualpa*, un nuevo argumental de la Ecuador Film Co. se estrena el 24 de noviembre de 1924:

*Se necesita una guagua*. La segunda producción cinematográfica nacional. Hoy en el teatro Edén! La cinematografía, que ha empezado a manifestarse espectacular recientemente en el país con la película *El tesoro de Atahualpa*, continúa su camino sin reposo y con las justas pretensiones de progreso triunfador. Ayer fue una obra de argumento serio e histórico, hoy es una obra de comicidad sana que tiende a proporcionar el regocijo al público [...] es la primera película cómica en la cual actúan actores conocidos como el joven Germán Lince Sotomayor y Humberto Dorado Pólit, con el concurso de una de las instituciones teatrales de la capital. La obra reúne un argumento juguetón y alegre que tiene de caricaturesco el mezclar la reciente pretensión revolucionaria, haciendo con ella una grotesca y risueña escena que produce hilaridad. Hay fotografía bien hecha y las escenas son claras y bien detalladas. Los actores se nos muestran desde los primeros instantes dominadores de la pantalla, como si toda su vida hubiese pasado filmando. En fin estamos frente a una producción que muestra cómo se mejora en este nuevo arte industrial implantado en el país. Antes de exhibirse la película cómica, va a exhibirse la película descriptiva *Panoramas del Ecuador*, filmada también por la misma casa manufacturera Ecuador Film Co. Su representante, el joven actor y empresario Augusto San Miguel, va a anteceder las películas con sus comentarios sobre la reciente pretensión conservadora [...]

---

<sup>184</sup> Guagua: Quichuismo que significa *niño* en contraposición a *rucu*, que quiere decir viejo Vg.: *Guagua Pichincha-Rucu Pichincha*. En países caribeños y en las Islas Canarias, guagua significa *autobús*.

La película se estrenará en simultáneo en el más popular Cine Victoria, el preferido por la gente decente, por su frescura [...] Así mismo, en la fiesta parroquial de San Andrés en Guare de Baba, que se celebrará el 30 de este mes, donde habrá bailes, diversiones populares y funciones del cinematógrafo con todos los 22 artistas que actúan en la película *Se necesita una guagua*.<sup>185</sup>

Se anuncia como la primera filmación *cómica* rodada en las calles y plazas de Quito<sup>186</sup> con integrantes del Centro Cultural Félix Valencia<sup>187</sup>, aficionados a la música y al teatro.

En la época se crean flamantes compañías teatrales al calor de las enseñanzas impartidas por el español Antonio Rebolledo<sup>188</sup> en los conservatorios de música, artes y

<sup>185</sup> “Ambos Mundos”, *Revista Proyecciones del Edén*, n.º 71, Guayaquil, 1924, p. 5.

<sup>186</sup> Nicolás Kingman, entrevista, Quito, abril de 2000. Testimonio vivo de la época recuerda haber presenciado la filmación en Quito de *Se necesita una guagua*: “Los niños y yo entre ellos, corríamos detrás de la camioneta donde se había instalado la máquina de filmar y a quienes trabajaban en la película. La camioneta se movía mucho porque las calles eran empedradas.” No conoció a Augusto San Miguel pero recuerda que la filmación se hizo en el centro de la ciudad, en las calles y plazas de Quito, seguida por una bandada de muchachos alborotados que “paveaban” (agarrados) detrás del carro. La filmación y la exhibición provoca mucho qué decir en la ciudad. La película incluye una zambullida con ropa de uno de los personajes en las frías aguas de la Alameda. La gente se arremolinó a ver cómo se filmaba y a la entrada del teatro Puerta del Sol y Variedades donde se proyecta la película. “Los niños no acostumbrábamos ir al cine aunque si era cómica y era para niños, tal vez mi madre no tuvo para pagar la entrada de mi hermano y yo.”

<sup>187</sup> Centro en homenaje al trágico poeta latacungueño Félix Valencia, quien muere en 1921 por extrema pobreza. Alrededor del personaje corren rumores como el relatado por el médico Abel Alvear en su crónica: *Cómo coadyuvé a la muerte de un poeta*. Compadecido por la indigencia de Valencia, le invita a alojarse en el Hospital San Juan de Dios, que se encontraba lleno de tíficos. Contagiado irremediamente muere el poeta quien solía conversar y declamar a los enfermos. Cuando fallece no hay quién reclame sus restos. Un indígena muerto por el mismo mal es retirado del Hospital por sus familiares, quienes se llevan el muerto equivocado. Cuando la familia del poeta Valencia va por los restos, no encuentra su cuerpo. Entonces se teje la leyenda acerca de que el poeta habría sido digerido como fritada o habría desaparecido por causa de su desordenada vida y sus vínculos con el averno. La versión necrófila circula de boca en boca. Ver: Abel Alvear, “Cómo coadyuvé a la muerte de un poeta”, *Revista Sytsa*, n.º 8, Quito, 1990, p. 55. Augusto San Miguel empieza a interesarse por personajes marginales como el poeta Valencia, quienes llenan posteriormente sus crónicas periodísticas en testimonio de una época heroica de artistas y especímenes raros que deshecha la modernidad de una ciudad en transición: anónimos poetas, vulgares repentistas, locos, borrachos, viciosos, vendedores de mercado, antihéroes, antiguos combatientes liberales.

<sup>188</sup> En 1914, inusitadamente, se inauguran en Quito cuatro salas monumentales de cine: Variedades, Popular, Royal Edén y Puerta del Sol. Sus localidades superan las quinientas personas en cada uno. Las salas pertenecen al empresario de construcción y transportes Jorge Cordovez Chiriboga quien arrienda uno de los locales a la empresa guayaquileña Ambos Mundos. Cordovez establece un circuito de exhibición y distribución denominado *Cadena de cines de Quito*. Antonio Rebolledo, empleado de la Cadena, se vincula al director del Conservatorio de Música en Quito y Guayaquil para dictar clases de

declamación de Quito y Guayaquil. En aquellos años, la *representación teatral* se asimila a la *declamación*<sup>189</sup>, actitud sonora y gestualidad impostada muy popular entre grupos empíricos ligados al arte escénico. Es también un paso previo hacia la enseñanza institucionalizada del teatro o la dramaturgia.

Hasta la mitad del siglo XX, la declamación es asimilada por quienes se sienten artistas en la técnica de *decir el verso* e interpretarlo, imprimiendo y transmitiendo una *verosimilitud, interés y emociones* al público espectador o radioyente.<sup>190</sup>

declamación. De este hecho parte la conformación de las primeras compañías teatrales en Guayaquil y Quito: Dramática Nacional. Moncayo Barahona, Comedias y Variedades, Cía. de Virginia Aguilera, etc. Augusto San Miguel, entre 1925 y 1930, monta obras de su autoría con la Moncayo Barahona, con la Comedias y Variedades, con la Wiliam Head (Guillermo Cabezas), Cía. Nandin, etc.: *Almas bohemias*, *Una tristeza más en mi tristeza*, *Mujer X*, etc.

<sup>189</sup>A principios del siglo XX, cuando se funda por segunda ocasión el Conservatorio de Música en Quito (1906), bajo la dirección del italiano Domingo Brescia, se establece su nombre incluido al de Artes y Declamación. Por esos años proliferan los tratados de declamación que en ciertas ocasiones significa empezar por las clases de lectura y escritura, como una tarea alfabetizadora. Dadas las escasas condiciones de un proceso teatral en el país, la declamación se convierte en pasión de aficionados a las tertulias literarias. Posteriormente, se institucionaliza este *artificio del arte escénico*, con las clases que los extranjeros Rebolledo en Quito y Bocaccio en Guayaquil dictan. Hasta mediados del siglo XX, la radiodifusión y las representaciones teatrales acogen a los declamadores populares. Hacia los años sesenta se disgrega el adiestramiento técnico teatral del Conservatorio de Música y se forman escuelas y facultades separadas en la Universidad Central del Ecuador.

<sup>190</sup>En esas lides, Augusto San Miguel es un experto, al igual que su padre, a quien también se lo recuerda como gran declamador u orador. Cuando Augusto San Miguel presenta su obra teatral *Una tristeza más en mi tristeza*, al final, el público aclama y exige que declame el poema *Madre*, de Nicolás Enrique Segovia, de similar factura al de Medardo Ángel Silva. El público y la madre de Augusto, Ana Rebeca Reese, presentes en el teatro, lloran incontinentemente por una emoción estética. El suceso trasciende a la prensa. Y este hecho parecería el que más se recuerda de las interpretaciones escénicas de Augusto San Miguel. Fragmento del poema: “[...] Madre: he aquí a tu hijo. Me concebiste arcángel, fui demonio, y he venido tosca substanciación de tierra. Madre que no me escuchas, madre que me dejaste: en el retorcimiento de mi mal... ¡te bendigo! Tu no tienes la culpa, nadie tiene la culpa: ¿quién la puede tener? Ahora y siempre, bendita, por tu vientre sagrado, por tu vientre que fuera nido de ensueños puros, por tus senos jugosos de ternura y amor. Por el canto de cuna con que me despertaste, por la estrella dormida que se apagó contigo... Bendita por la vida, madre... por esta vida...! Por mis surcos, por mi frialdad, por mi tiniebla, ¡Bendita por la vida! ¡Bendita por la muerte! Entrevistas 1985-2005: Rodolfo Pérez Pimentel, Sara Icaza, María Lavinia San Miguel, Otón Chávez, Hugo Delgado Cepeda, Enrique Alarcón San Miguel.

Humberto Dorado Pólit<sup>191</sup>, Germán Lince Sotomayor<sup>192</sup>, Lucrecia Bosch y las hermanas Mélida e Hilda Vizúete integran el Centro Cultural y actúan en la película. El argumento satiriza, a dos meses de ocurrido, un levantamiento armado que los conservadores, liderados por Jacinto Jijón y Caamaño, oponen a un supuesto fraude electoral del liberal Gonzalo Córdova<sup>193</sup>, quien se posesiona como presidente de la República en 1924. La refriega de los terratenientes obligaría a los campesinos de las haciendas serranas a sumarse cargando hijos o *guaguas* (niños) a sus espaldas. La película se estrena en Guayaquil y Quito, logrando tal vez que una mayoría identifique una nueva manera de oponerse al poder de los conservadores, en su mayoría, terratenientes.

Alinearse con los liberales era, de algún modo, interpelar a quienes desde 1923 participan en una permanente represión contra los indios<sup>194</sup> a más de la gran represión del año 1922 que la ejercen, a su turno, el interés plutocrático y banquero de la costa o el poder terrateniente e industrial de la sierra. De tal modo, la película lograría sintetizar lo que aún no era posible evidenciar en la prensa escrita o en panfletos partidistas y anarquistas. Esto es, una organización y difusión de ideas que contienen un impulso de renovación y provocarían adhesiones no solo por el tema contrario al poder terrateniente

---

<sup>191</sup> Humberto, Dorado Pólit. Nace en Quito a fines del siglo XIX y muere en los años sesenta. Actor, compositor musical y cantante. En 1915, organiza un grupo de teatro considerado pionero. Integra el Centro Cultural Félix Valencia y protagoniza *Se necesita una guagua* (1924). Actúa también en la película *Un abismo y dos almas* (1925: San Miguel, director). Ese mismo año, junto a otros aficionados, toma clases de actuación dictadas por el español Antonio Rebolledo. En 1926, integra el conjunto musical La Lira Quiteña junto a Miguel Ángel Cazares. Viaja en gira por Sudamérica. Compositor musical de dos albazos *Huiragchurito* y *Lindo Quito de mi vida* (1954).

<sup>192</sup> Germán Lince Sotomayor, contemporáneo de San Miguel. Actor, compositor musical y bailarín de tango. Estudia actuación con el español Rebolledo en el Conservatorio de Música Antonio Neumann (1925). En 1928, junto a William Head (Guillermo Cabezas) integra la compañía Head-Follies y ofrece espectáculos de canto y baile. Integra la Compañía de Teatro Guayaquil, creada por R. Chávez González. Personaje conocido en el ambiente artístico; acostumbra iniciar con sus pasos de baile los carnavales en el Teatro Olmedo.

<sup>193</sup> Sucedió a José Luis Tamayo, quien fue responsable de la masacre del año 22.

<sup>194</sup> Se reprimen levantamientos indios en Sinincay y Jaday en el Azuay, Pichibuela en Pichincha, Urcuquí en Imbabura y Leyto en Tungurahua. Ver: Centro de Estudios y Difusión Social, *La lucha popular y la revolución juliana*, Quito, Cedis, 1985, p. 4.

sino por la comicidad con que se cuestionaba un hecho doloroso –la utilización de los indios por parte de los terratenientes– que, no por ser cotidiano, era menos cruel <sup>195</sup>. La película podría haber sido una risa burlona y disfrazada de artificio que empataba con una idea –vigente en la época–: terminar con gobiernos plutocráticos para que cobren fuerza las propuestas de sectores medios de la sociedad, quienes irrumpen en la escena pública a favor de un cambio, una renovación, no importaba todavía dilucidar cuál.

Al mirar una fotografía de la película, vemos dos rostros pintados y dos cuerpos sentados que se han disfrazado para otorgarse el *artificio de la verosimilitud* ese prurito de casi todos los períodos estéticos, perseguir un disfraz que los redima: “que confirme con verosimilitud que el artificio artístico tiene un sentido y un fin, y que si éste se cumple son válidos todos los medios. Siempre, claro está, que pueda ser compartido por el resto.”<sup>196</sup>

Ataviados con chistera y bigotito a lo Charlot<sup>197</sup>, lucen el rostro entristecido por la derrota frente a los liberales, los protagonistas de la foto de la película serían conservadores ridiculizados.

---

<sup>195</sup> En 1923, el partido liberal decide denominarse Liberal Radical. Y, luego de la masacre de 1922, hasta el partido conservador organiza sus programas con postulados de *justicia social* para ponerse a tono con la presión social interna y con los vientos de modernización que corren en el mundo.

<sup>196</sup> Juan José Granda Marín, *Calderón, los cómicos y el verso en el siglo XX*, en [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Calderon/granda.html](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderon/granda.html), Quito, febrero de 2005.

<sup>197</sup> Charles Chaplin es el favorito del público inglés, estadounidense y latinoamericano. Su nombre se asocia a uno de los personajes que interpreta: Charlot. Desde ese entonces, conserva el mismo traje, maquillaje y gestos característicos. Es decir, del vagabundo que luce sombrero hongo, chaqueta corta, pantalón ancho, chaleco de fantasía, corbata, cuello postizo y un paraguas como bastón. Chaplin estructura en sus películas, una trama donde humilla sistemáticamente a los dignatarios. Y reivindica a los pobres: sirvientes, hombres sin trabajo, labradores, etc. Temas que se repiten en películas como: *El emigrante* (1917), *Una vida de perro* (1918), *Charlot soldado* (1918) o *Un idilio en el campo* (1919). A partir de 1918, Chaplin no oculta su simpatía por la revolución rusa y recibe ataques de la prensa derechista estadounidense. Su influencia es decisiva en Latinoamérica y el público llega a reproducir su forma de vestir y su humor. De él dice José Carlos Mariátegui: “Charlot es antiburgués por excelencia. Está siempre listo para la aventura, para el cambio, para la partida. Nadie lo concibe en posesión de una libreta de ahorros. Es un pequeño don Quijote, un juglar de Dios, humorista y andariego.” Citado por Carlos Arroyo Reyes, *Charles Chaplin y la vanguardia peruana...*

En esta película se vuelve a topar un aspecto de la realidad de los indios y los campesinos de la Sierra: su sometimiento a la decisión de los terratenientes. La película identifica una momentánea alianza con los liberales que en el año 25 pasan a llamarse *radicales* –si eso es posible– y que cuestiona a los conservadores. Podría leerse también, como una crítica al suceso en general que involucra muertos, heridos, fraudes y componendas<sup>198</sup> los que, vistos desde la risa o la sátira, extenderían el cuestionamiento a la sociedad en general. Bajo una técnica novedosa como el cine se modifica o multiplica la reacción del público hacia una posibilidad artística de la sátira social. Ello se cumple mediante la actuación de personajes que imitan a Charlot y que en adelante se vuelven recurrentes para el humor y comicidad escénica en contra el poder político durante todo el siglo XX.<sup>199</sup>

La *comicidad*, fenómeno más superficial que el *humor* –dice Silvia Consolini– tiene como objeto generar la risa de manera *instintiva e inmediata*, sin involucrar al *intelecto* o a la *emocionalidad* como sí lo hace el humor. Consolini cita a Pirandello para argumentar que lo cómico es *un advertimiento de lo contrario* y el humor, en cambio, *un sentimiento de lo contrario*<sup>200</sup>, evidenciando que el humor, al contrario de la comicidad, requiere de una introspección o reflexión, la comicidad no.

---

<sup>198</sup> En la prensa guayaquileña se denuncia que el dirigente conservador Jacinto Jijón y Caamaño, habría entregado cuatro mil dólares al Coronel Laso para organizar el levantamiento. Fuerzas del gobierno aplacan a los levantados en San José de Ambi. “Se apalearon de lo lindo intriguistas y cordovistas en Guayaquil... La revolución había estallado en el Norte, la Asociación Nacional de Historia pide garantías para Don J. Jijón y Caamaño que en Septiembre, a los ocho años de transmisión de mando puso dolores de cabeza al gobierno de Córdova. Los muertos por la asonada de guerra civil y de un mes en el campo, provocó escasez de sal, azúcar, carbón, moneda fraccionaria y deterioro del presupuesto fiscal...” *Recuerdos de 1924*, diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 31 de diciembre de 1924, p. 4.

<sup>199</sup> William Head (Guillermo Cabezas), Carlos Nandín, Rodrigo Chávez González, entre los primeros. Luego, Carlos Michelena, David Reinoso, No-ticias. Y el de más raigambre popular, Ernesto Albán Mosquera, y sus primeras estampas quiteñas creadas por Alfonso García Muñoz en 1938. Todos exploran con éxito el tratamiento humorístico de temas políticos. Los actuales programas cómicos en televisión involucran una similar ironía o burla hacia la práctica política que se descalifica a través de este tipo de programas televisivos.

<sup>200</sup> Silvia Consolini, “Alicia y su humor, obras de Lewis Carrol”, *Revista Texto Sentido, reseñas*, en <http://www.textosentido.org/textosentido/resenas/alicia.html>, Quito, Enero 2006

En esa perspectiva, *Se necesita una guagua* caracterizaría, al menos por la evidencia de sus impresos, un sentido cómico, no humorístico. Observaría más bien una relación entre comicidad-risa que humor-sonrisa. Llevaría al espectador hacia un desahogo de risa que explota y purifica. Una válvula de escape nada discreta y discordante con la sobriedad de los elegantes conservadores a quienes satiriza. Asimismo, contendría o amansaría al público, desahogándolo.

La película se embarcaría en un sentido de lo popular que, como plantea M. Barbero, explora una comicidad que nos pertenece a todos, populares o no, especialmente *cuando estamos borrachos*. En la fotografía, dos protagonistas –conservadores emperifollados como Charlot– invertirían el rol acostumbrado de Chaplin y no serían quienes satirizan a los poderosos sino quienes permiten al público mirar y burlarse de los poderosos –los que siempre ganan pero esta vez perdieron-. Rostros pintados de la capitulación, fuman y beben capaces de mostrar como se sienten: ridículos y en retirada, como exactamente sucedía en la apariencia de la escena política en la coyuntura, aspectos del poder que los espectadores no podrían haber vislumbrado si no veían o, al menos, no oían hablar de la película.

#### 4.4.1. La exhibición. El paso de lo popular a lo masivo

Con el cine se identifica una experiencia cultural *popular y urbana* que permite a las masas o al público mayoritario concebir la política del país a su imagen y semejanza, identificando una especie de épica popular que contraría la sempiterna noción de la victoria de los poderosos. Evidenciar en la película una derrota para ese poder tiene el conjuro de enlazar tradiciones culturales del pueblo y su mofa contra el poder, por

ejemplo, en los ritos de reto<sup>201</sup> o en los carnavales, adviniendo con ello un proceso de expresión de la cultura de masas que desbordaría al medio y articularía prácticas de comunicación hegemónicas y, al mismo tiempo, populares, como un paraguas ideológico que redime temporalmente a quienes, durante la vida cotidiana, viven subordinados al poder. La película, como en los jolgorios, brinda la oportunidad de invertir la relación de poder y atenuar roles sociales tan contrapuestos como si fuera una fiesta popular donde solo los iguales se ríen entre sí de los que están arriba y así corroer las gradaciones del rango. Como Bajtin admite: “De allí que la comicidad de la fiesta popular contenga un elemento de victoria no solo sobre el miedo que inspiran los horrores del más allá, las cosas sagradas y la muerte, sino también sobre el miedo que infunden el poder, los monarcas terrenales, la aristocracias y las fuerzas opresoras y limitadoras.”<sup>202</sup>

La *cultura popular* se opondría a la *cultura oficial* con una lógica de *invertir valores, jerarquías y dogmas*. Pero lo popular no se definiría por esa mera oposición, dice Ana María Zubieta, sino por el *tipo de relaciones que establece con la cultura oficial*, es decir los mecanismos de *inversión y ridiculización de ritos, órdenes y tradiciones de la alta cultura* que logran una expresión opuesta pero que debe encontrarse siempre en tránsito<sup>203</sup> como ruptura, transformación o nuevos

---

<sup>201</sup> Alfredo Peñaherrera, Piedad Costales, *Quishihuar el árbol de Dios*, Quito, Editorial CCE, 1968, p. 310. El “reto –dicen– es un discurso grotesco, mal hilvanado... transmitido de sacerdote a sacerdote. Enaltece y pondera la bondad del santo patrono y, posteriormente, se constituye en crítica grosera contra los vecinos... los injuria, los ofende, pronunciando obscenidades e insultos. He ahí el carácter mágico del conjuro que desafía a los espíritus adversos, en una etapa anterior a la cosecha...” El reto campesino de las regiones australes (Azuay, Cañar y Loja) subsiste hasta 1960, como inicio de un espectáculo ecuestre llamado *escaramuza*. Imita la táctica militar española que en América se convierte en juego y folklore. El reto critica duramente la vida de la aldea. Se inicia en ocasiones con una frase, refrán o sentencia conocida y posteriormente el coro estimula y motiva al retador para que sentencie la vida y milagros de los vecinos.

<sup>202</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento, el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 87

<sup>203</sup> Ana María Zubieta, *Cultura popular y cultura de Masas, conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 27-29.

trastrocamientos del poder, en una relación de subversión popular y asimilación de las élites o del poder, que posiblemente no se resuelva.

La crítica de la película a representantes del poder conservador en la sociedad de entonces es tan obvia que no requiere esfuerzo señalarla. El uso de la comicidad sería un mecanismo que permite cohesionar ideológicamente a un grupo mayoritario frente al otro minoritario, y donde el problema de las lágrimas parece no ser tan diferente del de la risa. Ambos contendrían la violencia vinculada con acontecimientos inesperados que son motivo de la película filmada para *hacer reír*, como un suceso imprevisto o del azar, como tan profundamente insiste George Bataille para la dimensión desconocida de la irrupción inesperada de la risa en la realidad física: “[...] allí, donde todo estaba previsto y de repente sucede lo contrario. De eso reímos, allí esta nuestra alegría, cosa posible gracias a un ejercicio de lucidez.”<sup>204</sup>

Con ocho días de anticipación se anunció el estreno de la película en tres salas de Guayaquil: Edén, Ideal y Victoria<sup>205</sup>, manteniéndose en cartelera simultánea durante más de una semana. En las mañanas, se organizan en el Edén funciones especiales para niños: “matinés infantiles para que también vean la película y adquieran momentos de hilaridad.”<sup>206</sup> Vincular a los niños con la risa debe haber sido en la época como atentar contra la pedagogía de la *letra con sangre entra*. La película se estrena posteriormente en Quito en los teatros Royal Edén, Variedades y Puerta del Sol<sup>207</sup>, donde se exhibe más de una semana.

Esta película involucra la exhibición en barrios, plazas y carpas circenses de Guayaquil, especialmente, ampliando el círculo de exhibición hacia quienes no acostumbran a asistir o simplemente no tienen cómo pagar su entrada al cinematógrafo.

---

<sup>204</sup> George Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971, p. 187

<sup>205</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 19 de noviembre de 1924, p. 5.

<sup>206</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 29 de noviembre de 1924, p. 3.

<sup>207</sup> Diario *El Comercio*, Quito, 10 de diciembre de 1924, p. 4.

Así se cumple lo que Stuart Hall define como los tres momentos de la *cultura popular*. El primero entiende lo *popular* como lo *masivo*, validado y caracterizado por su circulación en el mercado. El segundo momento, *antropológico o descriptivo*, en el cual lo *popular* es, en términos simples, todas las cosas que el pueblo hace. El tercer momento, el de un *desplazamiento* donde “el sujeto popular ya no es igualado a la masa, anónimo y uniforme; tampoco un mero estereotipo sin dinamismo o historia; por el contrario, es recuperado en su dinamismo y su disputa constante con las fuerzas y culturas dominantes”. De este modo, la cultura y el sujeto populares se comprenden por las relaciones que definen a la cultura popular en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante.<sup>208</sup>

La película conlleva aspectos de orden social, político e ideológico que reflejan la cultura de la época. La risa se utiliza como un instrumento de unidad o integración social, persuasión y/o dominio de un sector popular que descubre y sustenta su adhesión pública a una posición contraria a la que la élite impulsaría con el levantamiento armado. Los indígenas y trabajadores de hacienda cargando niños (guaguas) a sus espaldas, unidos obligatoriamente a la revuelta, al representarse en la película suscitarían una recuperación simbólica de los *fundamentos de una comunidad: comunidad* como voluntad de *autoafirmación* y necesidad de reclamo al ofrecerse la posibilidad de la risa en contra de unos superiores que no son comunidad ni se parecen al *sí mismo* de cada uno de ellos.<sup>209</sup>

La película también traería a colación una práctica usual y dolorosa en la época de la lucha armada entre conservadores y liberales, coyuntura inmediatamente anterior y

---

<sup>208</sup> Stuart, Hall, *Notas sobre la desconstrucción de lo popular*, citado por Raph Samuel, *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Editorial Grijalbo, 1984, pp. 5-7.

<sup>209</sup> Mónica Giardina, “La devoción de la risa, variaciones acerca de Nietzsche, Bataille y Kundera”, *Introducción al pensamiento científico/CBC-UBA*, en <http://www.unrc.edu.ar/publicar/21/tres.html>, Quito, febrero de 2006.

que posiblemente se habría reeditado si las fuerzas liberales en el gobierno de Córdova no triunfaban definitivamente. Esto es, la práctica abusiva de enlistar obligatoriamente a jóvenes y niños de sectores populares para la guerra intestina. Situación en la que vive una mayoría de la población, convertida en *carne de cañón* de un largo enfrentamiento armado que casi culmina en la primera década del siglo XX. Significa, entonces, que ese grupo mayoritario comparte una situación de subordinación que la película *resignifica* como una expresión de cultura popular que coincide en un proyecto solidario: erradicar o satirizar la manipulación de poder ejercido por quienes se acostumbraron a involucrarlos en guerras que no les pertenecían.<sup>210</sup>

El paso de lo *popular a lo masivo* reconocería en la película esa simbiosis entre *arte, cultura y técnica*. Esa posibilidad de mirar, como sugiere Barbero, el *sentido* que los procesos económico-políticos tienen para una sociedad cuando se articulan procesos donde lo tecnológico –como el cine– se constituye ya en un *medio de comunicación*<sup>211</sup> e involucra a otros protagonistas y a otros contenidos. Mirar lo que sucedía en la plástica, teatro, periodismo o literatura de la época, al contrario del cine, significa asumir que se ha marginado a un sujeto popular y a sus expresiones en los años veinte. Bajo estos parámetros se constituye una institucionalidad cultural estatal de los años cuarenta que luego de establecida se siente munida del aporte cultural popular que fue ruptura en los años veinte y ella omite o silencia.

---

<sup>210</sup>“Un capricho de la suerte, sitúa frente a frente en una sombría sala de hospital a un primer actor guayaquileño y al más antiguo peleador del General Alfaro. Interesantes revelaciones en una bella crónica exclusiva para La Prensa: “[...] Salido de ese templo blanco del dolor, desconocido por el burgués y honorificado por el pobre, mi ‘deber periodístico’ me impele a trazar esta crónica aguijoneado por un espíritu de humanidad y justicia... ¿Quién es Quinto Garcés?... Él mismo nos relata: ‘A mis 113 años recuerdo que nací en Limones, provincia de Esmeraldas, y muy niño fui llevado a Túmbez en Colombia, para librarme de los curuchupistas que me querían enlistar. Mi vida empezó cuando empecé a ser revolucionario, en 1850. A los 16 años me puse a las órdenes de la causa liberal o, mejor dicho, a las órdenes de mi General Alfaro, a quien acompañé hasta el final... Sentencioso y grave, el moreno, adquiere la gravedad de un filósofo campesino que no sabe leer en los libros de imprenta pero que mucho sabe del libro de la vida...! Señores del gobierno, viejos liberales tendedle la mano... Quinto Garcés lo merece! Por: Augusto San Miguel, “Camas No. 14 y 15 del hospital General: Quinto Garcés un alfarista de corazón”, diario *La Prensa*, Guayaquil, 8 de septiembre de 1937, p. 5.

<sup>211</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones...*, p. 224.

Incluir estos primeros argumentales en una caracterización de lo *popular* y lo *masivo* no es solo formal. Aunque en la época, dichos conceptos no son de uso corriente ni conceptual. Lo popular aludiría en el país al *pueblo llano*, a lo *bajo*, a aquello que no está registrado en el gusto de las élites. Y, al revés, las élites se apropian de lo popular y lo masifican. Lo masivo sería una categoría que, por un lado, impediría ver el modo cómo los sujetos populares se apropian o se reconocen en los medios masivos –el cine– pero, a la vez, los usan –dice Barbero– como una posibilidad de *vocería o interpelación que permita* –a la larga– *que las masas se conviertan en pueblo y el pueblo en nación.*<sup>212</sup>

La cinematografía argumental de la Ecuador Film Co. y Augusto San Miguel se inscribe en el *arte de masas: cine, teatro, literatura popular* que, en la época, son formas distintas de producir y transmitir un nuevo concepto del tiempo: la *revolución* que hace tabla rasa del pasado y vislumbra el porvenir cuestionando la primacía de la letra en la cultura.

#### 4. 5. Un abismo y dos almas. Contra el estereotipo

*Algo nos hicieron cuando más indefensos éramos; yo recuerdo muchas cosas, pero dicen que las más peligrosas son aquellas de las que no nos acordamos. Así será.*

José María Arguedas

Dos meses después del segundo argumental, la Ecuador Film Co., con dirección, argumento y actuación de Augusto San Miguel, estrena su tercer argumental: *Un abismo y dos almas*. Este sí como una expresa denuncia social que se adelanta a la legitimada en la literatura guayaquileña del *realismo social*<sup>213</sup> de los años treinta.

---

<sup>212</sup> Jesús Martín Barbero, ..., p. 225.

<sup>213</sup> El realismo social tendría un objetivo práctico, concebir el hecho creativo como medio de “participación política que busca un cambio histórico en la sociedad (bien sea en el sentido de desarrollo de la libertad individual de autor y lector de Sartre, o de la praxis de la autoconciencia de Lukács).” Ver:

Distinta, además, por el sujeto popular a quien representa, no el cholo o montubio de la Costa sino el indio de la Sierra. Se expresa a través del cinematógrafo que, si bien no tiene el prestigio de la letra impresa, vislumbra su potencialidad transgresora, aspecto que aún no se evidenciaba en el cine nacional:

Hoy, sábado 7 de febrero de 1925, Teatro Edén. Una nueva demostración de progreso artístico nacional. Estreno de la tragedia de costumbres nacionales, basada en la triste odisea de un indio campesino, sufrido, bueno y humilde, víctima de la humana explotación desenfadada. *Un abismo y dos almas*, producción moderna de la manufactura Ecuador Film. La vida en las haciendas de la cordillera, bellísimos panoramas de la Sierra. El terruño labrado con sangre de indio. Carne de siervo y sangre de rebelde. El tormento, la rebeldía, el soplo de la tragedia. La venganza. La Ecuador Film que continúa decidida a hacer surgir en todo su esplendor el arte cinematográfico nacional presenta hoy su más reciente creación de arte dramático. Reparto Artístico. Angélica: Araceli Rey. El patrón: Richard van den Enden. Don Luciano: Humberto Dorado Pólit. El indio Juan: Augusto San Miguel. Todo el teatro es luneta a S/.1, 50, dos funciones: Especial 5 y  $\frac{3}{4}$ . Noche a las 9.<sup>214</sup>

Esta película mellaría, en particular, un estereotipo que a las manifestaciones inscritas a un *modernismo mundonovista*<sup>215</sup> –como esta cinematografía– le adjudican las instituciones y formaciones literarias *ilustradas*: una incidencia evasiva o desprovista de un sentido de politización de lo real. Y, contradictoriamente, también

---

Pablo Carriedo Castro, “Consideraciones en torno al marxismo, la literatura y el realismo social”, n.º 8, *Nómadas Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, s.l., s.f., s.e., pp. 10-20.

<sup>214</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 7 de febrero de 1925, p. 3.

<sup>215</sup> El modernismo, propuesta estética ideológica, ligada a la masificación de ideales capitalistas, surge a fines del siglo XIX. Entre 1890 y 1910 sustenta una cosmovisión que tiene como ejes la conciencia del desajuste y el desencanto ante una realidad degradada. El modernismo se convierte entonces en rechazo y denuncia de la realidad social. Fue Darío, con su obra excepcional, quien consolida como movimiento continental al modernismo. Su primera fase correspondería a un movimiento de evasión, caracterizada por la recurrencia de temas exóticos e imaginarios: “Culto preciosista, estilo refinado, artificioso. En términos generales se trata de la masificación de los temas provenientes de civilizaciones exóticas y de épocas pretéritas. Luego comenzó la fase Mundonovista: En ella se apuesta por una vuelta a la tierra, a la historia, al paisaje y a las gentes propias de Hispanoamérica. Pretende encontrar una expresión artística con sentido americano.” Ver: Comité Colecciones Digitales, Biblioteca Nacional de Chile, *Memoria Chilena, La poesía comienza a hablar desde Hispanoamérica*, Dirección electrónica: [http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/quienes\\_somos/creditos.asp](http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/quienes_somos/creditos.asp), Quito, enero de 2006.

otro estereotipo le adjudicaría lo que el anterior le niega: constituirse en expresión de una *vanguardia* encasillada solo y por la *protesta social*<sup>216</sup> careciendo de una propuesta estética –léase reconocida– y de un apropiado sentido de la ficción literaria.

Sin alinearnos en un criterio u otro, porque ello sería tema de otra investigación, nos interesa señalar que la propuesta cinematográfica de Augusto San Miguel constituye la opción de un protagonista sui géneris de un *modernismo heroico*<sup>217</sup> que actúa en Guayaquil entre 1918 y 1934 –luego de la muerte del poeta Medardo Ángel Silva y antes de la generación del *realismo social*– produciendo o *dando vida*, con disímiles expresiones, a *un confuso sentido de la originalidad*.<sup>218</sup> Augusto San Miguel se mueve dentro de esa generación de propuestas eclécticas que manejan tanto la novedad de las *vanguardias mecánicas* –cine, reportajes gráficos, denuncia política en imágenes– y, al mismo tiempo, vuelcan expresiones literarias en inconsistentes rimas que más bien empatarían con corrientes tradicionales o decimonónicas. Ambigüedad o hibridez que le afecta a él, a una mayoría de artistas e intelectuales y al público en general, desvirtuando de algún modo los purismos, las gratuitas generalizaciones que sobre el período se han hecho para el análisis cultural o literario de las tres primeras décadas del siglo. Es más, como diría Benjamín Carrión, expresaron un “inevitable complejo de

---

<sup>216</sup> “Ni en manuales ni en historias de la literatura se tiene suficientemente en cuenta la presencia, recepción y controversias que la noción de vanguardia ocasionó en el país. Ello, a pesar de que entre 1918 y 1934, el reto de esa noción fue motivo de agitadas polémicas [...] en el fondo no era la noción de vanguardia lo único que se disputaba, sino la reubicación del poder político y cultural. Entre 1930-1960 lo que se legitimaba era una literatura de orientación social entendida como instrumento para propagar un nuevo orden...” Humberto Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador, Recepción, trayectoria documentos 1918-1934*, Guayaquil, CCE Núcleo del Guayas, 1989, p. 11.

<sup>217</sup> Hugo Alemán dice de ellos: “pléyade de poetas que realiza valiosa obra de arte erigida sobre un triángulo fatal: el vicio, el dolor y la muerte”. Alemán Hugo, *Presencia del pasado*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1985, p. 200. José Joaquín Pino de Ycaza, miembro de esa generación, dice: “Generación de estetas, nihilismo, faquirismo espiritual, autismo superlativo... unos se fueron a la muerte y otros quizás se fueron al olvido! Pero en aquellas cruces malditas, víctimas de una época, pocas como ellas tienen una gracia fatal tan conmovedora...” José Joaquín Pino de Ycaza, “Las estrellas del Hermes, ensayos de una interpretación social de la poesía guayaquileña”, en *Dos mujeres dos ciudades, Revista Juventud Estudiosa Colegio Vicente Rocafuerte*, Guayaquil, Imprenta Municipio, 1945, p. 20.

<sup>218</sup> José Joaquín Pino de Ycaza, ..., p. 20.

partes de una época densa de brumas y profunda de martirios”<sup>219</sup>, tan densa que la institucionalidad cultural logra o necesita silenciar.

El eclecticismo de las propuestas de Augusto San Miguel, no solo en la cinematografía, le acercan a compartir tanto lo político como lo estético y no es nuestro interés debatir su pertinencia desde la representatividad o el canon. Lo que nos interesa plantear es que la realización de películas por parte de un guayaquileño y sobre temas de los indios de la Sierra confronta también a aquella *balcanización cultural* de las regiones y de los grupos vinculados a la cultural oficial, expresada ya en los años veinte y agudizada posteriormente.

Esta cinematografía establece relaciones de comunicación con un sujeto popular: el indio de la hacienda serrana y aquel que migra a la Costa, que se representan como sujetos a la explotación de los hacendados serranos y/o costeños. Representación que no es solo metafórica sino real y que subvierte un orden económico, político e ideológico, aportando a la heterogénea expresión de *modernistas* expuestos a entender lo *propio* pero también involucrados en novedades cosmopolitas –como el cinematógrafo– y las usan para un interés colectivo:

Son verdaderamente satisfactorios los adelantos que, gracias a los impulsos de la Ecuador Film Co, el país lleva en estos últimos tiempos. Esta simpática empresa nos sorprende ahora con la nueva producción: *Un abismo y dos almas*, llevada hábilmente a la escena por Augusto San Miguel. El argumento es la realidad de la vida del indio en el campo, en donde es maltratado cobarde y vilmente por sus patronos. La empresa del Teatro Edén presentará la película el día sábado 7 de los corrientes y tendremos el placer de ver un nuevo lleno y aplausos sinceros prodigados por el pueblo patriota, como se ha hecho habitual en las películas de la Ecuador Film Co.<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> Citado por Hugo Alemán, *Presencia del...*, pp. 282-283.

<sup>220</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 6 de febrero de 1925, p. 4.

#### 4. 5.1. Augusto San Miguel, autor, cinematografista, político

Augusto San Miguel. *Entusiasta y joven empresario de la Ecuador Film Co, quien ha argumentado la nueva producción de esta naciente empresa. San Miguel, no contento con el peso que tiene al dirigir la compañía ha tomado a cargo el rol más difícil de la obra, caracterizando al indio Juan. Pronto veremos los adelantos de este joven artistas y el público que lo aplaudió ya por su actuación en El tesoro de Atahualpa, tendrá ocasión de hacerlo por segunda vez.*<sup>221</sup>

Lo leído y escuchado a lo largo de varios años<sup>222</sup> sobre la cinematografía de Augusto San Miguel esclarece una fuerza reiterativa de sus películas que han incidido en la memoria o en el recuerdo de guayaquileños adultos mayores, especialmente; pese a que sus películas no existen físicamente, se las evoca con un cúmulo de imágenes que aportan más que a esclarecer la temática y sus implicaciones, a un *imaginario social* sobre el cine nacional, y no por lo que ocurre setenta años después, como *institucionalización* o reconocimiento del aporte de Augusto San Miguel al cine ecuatoriano<sup>223</sup>, sino porque a ese imaginario social le interesa no solo la evidencia de lo que fueron las películas y su exhibición, su temática y su aprehensión en los espectadores sino lo que pudieron elaborar, como propio, los espectadores iniciales. Es decir, eso que le resta o le falta a

<sup>221</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 2 de febrero de 1925, p. 3 (incluye fotografía).

<sup>222</sup> En 1984 se inicia en Cinemateca Nacional del Ecuador la investigación del Cine Ecuatoriano. Recortes de prensa y testimonios convalidan la presencia inusual de Augusto San Miguel como el primer cinematografista de argumento en el cine nacional. Publicaciones posteriores registran la extrañeza y diversidad de sus aportes. Ver Teresa Vásquez, Wilma Granda, Mercedes Serrano, *Cronología de la... Cultura Cinematográfica en el Ecuador 1849-1986*, Quito, CCE-UNESCO, 1987; Wilma Granda, *Cine silente en Ecuador 1895-1935*, Quito, CCE-UNESCO, 1995; Wilma Granda, "El imaginario de un artista moderno en los años veinte", *Revista Arca*, n.º 3, Cuenca, 2003, p. 45-56.

<sup>223</sup> La Asociación de Autores Cinematográficos del Ecuador Asocine declara el 7 de agosto el Día del Cine Nacional. Según Gustavo Guayasamín, presidente de Asocine, la resolución se toma en tres reuniones del directorio, el año 2002: "teniendo en cuenta que esta es una fecha trascendental para nuestro cine, ya que hace 79 años, se exhibió la primera película nacional en una sala. Se trató de *El tesoro de Atahualpa*, del desaparecido Augusto San Miguel, considerado el primer cineasta ecuatoriano, que se estrenó en los cines Colón y Edén, de Guayaquil, el 7 de agosto de 1924. Hoy se oficializará, a las 18:00 en Asocine, y se tiene previsto un ciclo de proyecciones de películas ecuatorianas en este mismo lugar, que se extenderá hasta el viernes 15 de agosto de 2003." EcuaneX, *Boletín de noticias*, en <http://listas.ecuanex.net.ec/pipermail/novedades/2003-August/000721.html>, Quito, enero de 2006. De otra parte, el 25 de Mayo de 2006, según acuerdo ministerial No.269, Raúl Vallejo Corral, Ministro de educación y cultura, acuerda crear el "Premio Augusto San Miguel" para proyectos de cine, danza, teatro, música, artes plásticas y literatura, en su orden. En tal virtud, el 7 de Agosto del 2006, se premia el largometraje de ficción "Cuando me toque a mí" del realizador ecuatoriano Víctor Arregui.

las películas. Cómo se mirarían antes y cómo se mirarían ahora esas películas, confrontándolas e involucrando una imaginativa recepción de ellas de tal suerte que: “Una figura presente del imaginario de cuenta, positivamente, de una ausencia. Y el sentido de esa ausencia (sea) en última instancia, político”<sup>224</sup>, dice Michael de Certeau; y lo compartimos nosotros, pues, así como política fue la decisión o procedimiento institucional que silenció las huellas de esta inicial cinematografía argumental del Ecuador.

Ahora, en las huellas de *Un abismo y dos almas*: ¿cuál es la posición o *punto de vista*<sup>225</sup> de Augusto San Miguel sobre los indios? Se podría entender como una mirada política que incluye organizar un relato a favor de construir la noción de un *espectador* distinto al de un *público masificado*, donde cada uno se expone a la politización del tema que le involucra: la explotación a los indios en las haciendas serranas y, por ende, en las haciendas cacaoteras de la Costa y en las barriadas costeñas con indios inmigrantes, lugares todos, donde también se maltrata a los indios.

Esta síntesis o articulación para el cinematógrafo es la propuesta de un representante de una clase media emergente cuestionada y cuestionadora de un aspecto de su realidad negada o invisibilizada: los indios –quizás como *¿un problema a resolver...?–*. De cualquier modo, actitud o expresión que de seguro incomodaría a la opinión pública. Y lo deducimos porque la publicidad de la película persiste solo dos días después del estreno. Ya no se proyecta en simultáneo de tres salas, como ocurre con las anteriores películas. Del mismo modo, no se hacen comentarios críticos, alusiones o juicios de valor. Quizá el confrontar directamente las relaciones sociales creadas alrededor del trabajo de los indios sea algo difícil de digerir para los reporteros,

---

<sup>224</sup> Citado por Christian Dodaro, *Representaciones, discursos...*, abril de 2006.

<sup>225</sup> El *punto de vista* es el lugar en que se coloca la cámara, el punto desde donde se capta la realidad. Otro es en cambio el *punto de vista* de quien percibe (receptor, espectador, etc.) quien debe situarse, sino en el mismo lugar de observación, por lo menos tomar en cuenta la parcialidad de la mirada del emisor.

aparte de la fugacidad de la imagen en el cinematógrafo, que propendería a considerársela pasajera, tanto que era mejor abordarla con el silencio o el aparente olvido.

Sin embargo, creemos que en esta última película de San Miguel se delinea un carácter político expreso para la posterior cinematografía ecuatoriana, característica que perdura en el *imaginario social* alimentada por el recuerdo de lo que habrían podido ser esas películas, al menos hasta para generaciones de las dos últimas décadas del siglo XX.

San Miguel ha inscrito la denuncia social en un medio masivo de comunicación –el cine– aportando su idea o su conocimiento acerca de la explotación de los indios, asunto acorde con las utopías que circulaban de boca en boca, demandando justicia y derechos a favor de los trabajadores de la ciudad y el campo, donde se incluyen los indios, al menos para intelectuales, artistas y sectores progresistas de la clase media en las ciudades, durante los años veinte.

Hemos priorizado el planteamiento político de Augusto San Miguel en su cinematografía por la evidencia oral y escrita acerca de la exhibición, además, por los temas tratados y otras implicaciones que San Miguel realiza para otros colectivos del sector popular: bomberos, trabajadores y cargadores del mercado, poetas y habitúes a un cine y teatro popular: *criollista, nativista, modernista, vanguardista*, definiciones todas que aún se debaten para caracterizar las expresiones culturales del período.

Los testimonios y lecturas explicitan una constante: la fuerza de su denuncia en contra de los hacendados. Evidentemente, la película no puede hacerse cargo de objetivos que vayan más allá de la exhibición. Participa, sí, posicionándose en un problema que, siendo usual, no había sido visto de manera pública y menos en una pantalla de cinematógrafo.

El tema de los indios, idealizados en la literatura, era, de cualquier forma, un tema casi extraño. En la cinematografía, en cambio, su cruda representación resultaría incomprensible y chocante para unos poderosos terratenientes y hasta para buena parte del público. Más insólito aún si la trama en la película se resuelve con la venganza del indio en contra del patrón y bajo una contundencia *verosímil*<sup>226</sup> de las imágenes *que se mueven*.

La irradiación social de la cinematografía argumental, especialmente del último argumental, *Un abismo y dos almas*, interesa a la definición política de San Miguel por la conformación de un sentido de la *denuncia social* como un proceso y como coincidencia valorativa en una mayoría de espectadores iniciales. Ello incide, ratificamos, en que luego sea factible recoger o vislumbrar esa misma particularidad de lo popular en una memoria colectiva que acepta como certeza que la *denuncia social* en el cine nacional se inicia con argumentales de la Ecuador Film Co. y Augusto San Miguel en la década del veinte. Y ello como una práctica que apostó a hacer visible la multiplicidad de aspectos que el cine podía poner en juego y que antes no se habían visto de tal manera o se habían invisibilizado por distintos motivos.

Abocados, como estamos, a un ejercicio de *memoria* para reconstruir el suceso de la exhibición de esa cinematografía inicial, coincidimos con M. Barbero en que nos hallamos implicados en un *simbolismo de la cultura*, en una experiencia *intertextual*<sup>227</sup> que se nos ofrece y provoca como un *palimpsesto* de discursos *asimétricos, dinámicos y complejos*. Y nos permite plantear que los impresos y testimonios orales confirman que se utilizó el cinematógrafo como la posibilidad inmediata y fugaz de comunicar y

---

<sup>226</sup> “El extranjero Richard Van den Enden, quien siempre hacía de “malo” en la película, colaboraba en la introducción o explicación en la sala de cine, leyendo los letreros para quienes no sabían leer. Su acento gringo provocaba a la gente pensar que seguía siendo el malo de la película. A veces no le dejaban hablar, le chiflaban y en ocasiones debía esconderse debajo de las sillas cuando se encendían las luces porque la gente quería pegarle.” Entrevista Elvira Estrada Cevallos, Guayaquil, julio de 1998.

<sup>227</sup> Jesús Martín Barbero, *Pistas para entrever...*, p. 17.

representar, de manera distinta, una parte de la realidad social injusta<sup>228</sup> que atañe a una mayoría. Como si mirar en el cinematógrafo a la injusticia permitiría no solo sufrirla, desde adentro, sino también maniobrarla, desde afuera, congratulándose o apenándose con el relato de la película y/o con el imprevisto desenlace.

*Un abismo y dos almas* consolida, entonces, nuestro planteamiento hipotético para el tema del presente ensayo: la defensa de temas propios y una alineación junto a los explotados –indios y trabajadores– como opción política que se mantendrá inalterable en la actividad pública posterior<sup>229</sup> de Augusto San Miguel, principal gestor de esta cinematografía y quien no se vincula orgánicamente a representatividad política alguna<sup>230</sup> ni a la institucionalidad cultural del Estado.

Con cada argumental, la Ecuador Film Co. estrena un documental que denomina *película descriptiva*, distinguiendo la elaboración de un argumental o ficción de este otro registro *inmediato* de la realidad que tendría una relativa certeza en su descripción, esto es, el documental. Al respecto y como un registro noticioso, casi no se diferencia de los ofrecidos por otros cinematografistas. *Actualidades quiteñas*<sup>231</sup> y *Panoramas del*

---

<sup>228</sup> “Imagino que las películas de Augusto San Miguel se ocupaban [...] de la gran desigualdad en nuestro país el tiempo en que el vivió y que aún persiste. Los San Miguel Reese vivían muy cerca del Mercado Central de Guayaquil [...] escenario de diferentes dramas [...] de los vendedores interioranos, cargadores también interioranos quienes llevaban a cuestras enormes canastos, con su trotecito típico... doblaban sus espaldas por unas poquísimas monedas [...] madres indígenas, con niños a cuestras, trabajando y lactando a sus hijos... Augusto tenía alma de artista y esto le habrá impresionado en grado sumo [...] no se explica de otra manera que la mayor parte de la temática de los filmes de Augusto tenga que ver con gente pobre de la Sierra a quienes representó siempre como los buenos de la película... Me he permitido imaginar esto porque la personalidad de Augusto era, según hablaba mi padre con la tía Rebeca, de gran alegría, liberalidad, picardía y rebeldía.” Entrevista: María Lavinia San Miguel. Guayaquil, 12 de febrero de 2003.

<sup>229</sup> Dramaturgia, poesía, periodismo, empresas culturales fracasadas: Revistas, suplementos, semanarios, talleres de fotograbado, y, sobre todo, activa militancia informal en la política.

<sup>230</sup> Aunque es más correcto decir que ningún partido político lo incluye.

<sup>231</sup> En *Actualidades Quiteñas*, se mira, “al Dr. Gonzalo Córdova (presidente de la República) en pose para Ecuador Film Co. Encuentro de *foot-boall* interprovincial entre City Guayaquil y Quito, las pasadas fiestas del carnaval capitalino. Corrida bufa organizada por los estudiantes universitarios. Juegos atléticos en el Hipódromo. El Ecuador Tenis Club. El Presidente de la República en la revista Militar.” Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 18 de marzo y 20 abril de 1925, p. 4.

*Ecuador*<sup>232</sup> se exhiben con cada argumental, insistiendo en la *manufactura*<sup>233</sup> de la Ecuador Film Co., excepto el tercero y último denominado *Desastre de la vía férrea*, que se estrena y exhibe junto al ya estrenado *Panoramas del Ecuador*, en funciones especiales que tienen por objeto recaudar fondos para los damnificados del desborde de los ríos Chimbo y Chanchán, causantes de la interrupción del tren, paralización de actividades comerciales y mayor pobreza para quienes viven cerca del desastre. Cámara en mano, se asumirían riesgos distintos e inobservados hasta la fecha en la cinematografía nacional:

El operador ha arrostrando todos los peligros; atravesado los enormes y amenazadores precipicios; trepado por cerros cortados por la arrolladora acción de las aguas; rodado por los cauces de los torrentosos ríos; para poder ofrecer al público la visión exacta de la catástrofe que ha puesto en prueba la vitalidad del Ecuador y la fe de la nación entera... el trayecto azotado por los ríos Chimbo y Chanchán; los puentes minados en su base; rieles a treinta metros de altura; la nariz del diablo en inminente peligro. Huigra en la más dolorosa desolación. Poblaciones arrasadas. Dolor y ruina...<sup>234</sup>

Aspectos dolorosos que otros empresarios no se interesarían en filmar. Y esta podría haber sido la opción que con mayor solvencia podría haber desarrollado la Ecuador Film Co. y Augusto San Miguel<sup>235</sup> si el proyecto de su cinematografía se

---

<sup>232</sup> En *Panoramas del Ecuador*: “Panoramas bellísimos de nuestra ciudad capital y de nuestra puerto,” diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 26 de noviembre de 1924, p. 3.

<sup>233</sup> En aquellos tiempos se asume la realización de una película como tarea eminentemente manual. No existe la especialización ni la división del trabajo actual. Era usual que el llamado *director* se haga cargo de todo, incluso, de financiar la película. Característica que, parece, se mantiene entre realizadores independientes o marginales a un mecenazgo público y privado para el *cine institucional*.

<sup>234</sup> “La verdad sobre el desastre de la línea férrea la conocerá hoy. Exhibiciones permanentes a las 5 y media, 6 y media, nueve, diez y once de la noche. En un esfuerzo cumbre se demuestra a los ecuatorianos la verdadera situación del país. La desgracia ha dejado caer sobre nosotros todo su poder destructor, pero contra esa fatalidad, se levanta altiva y plétórica de vida, de energía y de fe, la virilidad y patriotismo ecuatoriano.” Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 26 de abril de 1925, p. 3.

<sup>235</sup> Sus reiterados intentos, casi siempre fallidos de establecer revistas, periódicos, semanarios culturales y políticos: *La Semana*, *El espectador*, *Savia*, *La Carcajada*, en los que introduce su noción de reportería gráfica y aporta con talleres de fotograbado y trabaja de fotógrafo y laboratorista.

hubiese autofinanciado. Podría haberse convertido en exponente de un *género*<sup>236</sup> cinematográfico que dialogaría entre el argumental y el documental, estableciendo una relación más directa o cercana con un espectador al que se le propone y él acepta las preocupaciones y sensibilidades de un registro documental en una película de argumento, y de una elaboración argumental en un registro documental, como exactamente parece ocurrir con sus dos últimas realizaciones: *Un abismo y dos almas* y *Desastre en la vía férrea*.

Evolución parecida que hoy explora el cine ecuatoriano actual<sup>237</sup> como una posibilidad y encuentra apoyo de un público nacional y extranjero. En todo caso, para nuestro criterio, y para tocar un punto culminante de la cinematografía de los años veinte que tiene que ver con quienes vieron las películas o supieron de ellas, persiste la coincidencia en reconocer a esa cinematografía como propia y los visos de esa apropiación pueden ser numerosos y diversos. Cabe resaltar, entre ellos, los que presumen una gestación de la noción de un cine *nacional* –la mayoría de testimonios y de escritos– destacando que se comparte el uso de una lengua escrita y literaria como tema de argumento, un objeto casi de agitación o propaganda política, la explicación oral en una sala de cine, y, fundamentalmente, un tema de conversación e interés para el público del cine inicial, y para cinematografistas anteriores y actuales.<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> “El género se caracteriza por el *cronotopio*, o *tiempo-espacio*, como explica Svetan Todorov en su comentario sobre Bajtin. El *cronotopio* es el establecimiento de rasgos distintivos en el tratamiento de tiempo y espacio en el *género literario*. Se remite a las maneras en que *el tiempo, si cabe, toma cuerpo, se densifica y se vuelve artísticamente visible* mientras que *el espacio se torna cargado, y receptivo a los movimientos de tiempo, trama e historia*. Ver: *¿Es el documental un género? El cronotopio documental*. Secuencias. Revista de Historia del Cine, n.º 7, octubre de 1997, p. 36. Dirección electrónica: <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/cine/historia/coproducciones.htm>.

<sup>237</sup> Juan Martín Cueva, por ejemplo, en su documental *El lugar donde se juntan los polos* (2001), involucra a la memoria-reflexión sobre las utopías y decepciones de una generación y un continente bajo la forma de una carta de un padre a sus hijos. Premiado en Festivales Internacionales.

<sup>238</sup> “Desde que se inventó el cine han pasado 111 años y cientos de miles de películas, pero en el Ecuador sigue siendo sumamente difícil realizar un largometraje. En 1924 filmar aquí era cosa de locos... o de visionarios. Ese año, en Guayaquil, Augusto San Miguel Reese estrena 3 películas de argumento. Con apenas 19 años pone en marcha la excitante maquinaria de la producción cinematográfica.... El 25 de febrero de 1925 San Miguel proyecta *Un abismo y dos almas*, abordando la denuncia social y

Con arreglo a esas expresiones, la reconstrucción de una memoria acerca de la cinematografía argumental de los años veinte se ha construido con rasgos que implican diferentes y variados discursos, instancias y genealogías que migran entre distintos criterios y juicios de valoración subjetivos, donde el argumental y el documental propuestos por la Ecuador Film Co. y Augusto San Miguel tienden a recordarse como sinónimos, sin distinciones de género, sino bajo la fuerza de su verosimilitud.

#### 4. 5. 2. La exhibición y el mundo persuasivo de los conflictos de clase

*La película se ofrece como una sanción para los desalmados hacendados que tratan al indio como a un verdadero animal... Y el indio solo es hombre ¡conjugado en tiempo presente! cuando yergue su cuchillo vengador que rasga el corazón del malvado haciéndole pagar todas sus culpas...*<sup>239</sup>

*Un abismo y dos almas (1925)*

Queremos incluir aquí una relación de asociación ideológica entre la publicidad de esta película y una consigna anarquista repartida en las calles unos meses después y en apoyo a la llamada *revolución juliana* (julio de 1925), comandada por militares progresistas, quienes pretenden, sin aval norteamericano<sup>240</sup>, erradicar privilegios a la bancocracia

---

anticipándose a la celebre literatura del treinta y a la no menos famosa *Huasipungo*. De hecho, toda su actividad creativa posterior se involucra con los intereses de la clase trabajadora a pesar de su origen burgués. ¿Cual es el legado de Augusto San Miguel? Su temprana incursión en un arte sin precedentes en nuestro pequeño país, su perseverancia en el quehacer cinematográfico (6 producciones). El cuadro de su vida finaliza prematuramente, pero el eco de su audacia señala a Augusto San Miguel como pionero del cine ecuatoriano. San Miguel diría a sus compañeros: “Estoy escribiendo una historia sobre el indio... Vamos a filmar la primer película sobre la rebelión del indio, vamos a señalar un camino y espero que esta cinta despierte inquietudes, abra mentes y corazones para que vean al indio como lo que es, un hermano nuestro. Manos a la obra.” Testimonio del cineasta guayaquileño Gustavo Valle, Guayaquil, 20 de mayo de 2006.

<sup>239</sup> *El Telégrafo*, Guayaquil, 25 de febrero de 1925, p. 3.

<sup>240</sup> El señor Frederic Godding, cónsul de Estados Unidos en Ecuador, asiste desde 1918 como representante del diario *El Telégrafo* y como delegado del Ecuador a los congresos periodísticos celebrados en Washington. Este mismo funcionario, anuncia en la prensa, la negativa del gobierno norteamericano a reconocer a la Junta de Gobierno establecida en la revolución juliana y presidida por Luis Napoleón Dillon y otros militares progresistas.

guayaquileña, responsable de esquilmar recursos al Estado y a la posibilidad de cumplir innumerables e insatisfechas demandas sociales en la época:

¡Pueblo del tugurio miserable, proletarios de levita y sin calzado! Os conjuramos que estéis alerta para que acudáis solícitos al meeting que haremos próximamente, porque ha llegado el gran día de pedir sanción para nuestros verdugos... porque el brazo de acero del pueblo trabajador y el fusil del soldado están como el dedo de Dios, suspendido sobre las cabezas de todos los verdugos... ¡Pan y Justicia! Guayaquil, 17 de julio de 1925.<sup>241</sup>

Entre las tres centenas de registros fílmicos realizados en Ecuador de 1906 a 1931, los argumentales de 1924 y 1925 tienen la rara cualidad de proponer un argumento que maneja una temática propia, por alusión a temas conocidos o locales. Los *indios* como representación velada en los dos primeros, pero con un obvio protagonismo en el tercer argumental, *Un abismo y dos almas*. Ahora, ¿por qué su nombre? ¿A qué conjunciones ideológicas alude? ¿Qué provoca esta película, reconocida como política, al enfrentar a los hacendados y denunciar la explotación que ellos ejercen sobre los indios? ¿Implica o involucra a los indios la película? Si, al momento y desde la conquista española –dice Armando Muyulema–, “los indios viven confrontados a un orden simbólico absolutamente contrario a sus horizontes culturales.”<sup>242</sup> ¿Es que ellos compartirían lo planteado o les fue permitido mirar la película y/o actuar con base en ella?

---

<sup>241</sup> Federación de trabajadores regional ecuatoriana, “Al pueblo obrero del Guayas”, hoja volante para “castigar hasta con pena de muerte a los traficantes del hambre, caínes que han engullido la carne y han bebido la sangre proletaria.” Citado por Alexei Páez, *El anarquismo en el Ecuador*, Colección Popular 15 de noviembre, Quito, Corporación Editora Nacional, INFOC, 1986, p. 160.

<sup>242</sup> Armando Muyulema C., *De la cuestión indígena a lo indígena como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje. Convergencia de tiempos: estudios subalternos/contextos latinoamericanos estado, cultura, subalternidad*, editada por Ileana Rodríguez; [Hamid Dabashi... et al.]. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 2001, Universidad de Pittsburg, Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, p. 5.

Pensamos que la película recoge lo que en la realidad sucedía y ello permite empatar con una opción de solidaridad hacia los indios, asuntos que recién empiezan a dirimirse en organizaciones políticas, grupos anarquistas y movimientos sindicalistas, un poco más tarde en los flamantes partidos socialista y comunista.<sup>243</sup> No creemos factible que el objetivo de la película haya sido incentivar o justificar alzamientos indígenas. Sin embargo, en esos años, se producen importantes levantamientos que son salvajemente reprimidos por la conjunción del poder conservador-liberal en innumerables gobiernos de la década, una de las más inestables en el Ecuador republicano. Donde, consecuentes con su literalidad, gobiernos y hacendados *aplantan* levantamientos en Leyto, Sinincay, Jadán, Pichibuela y Urcuquí<sup>244</sup> y otras protestas que la masacre del 22 generó en Riobamba, Quito, Ambato. La película, por tanto, está a tono con la beligerancia y confrontación social, además con las propuestas políticas que se debaten entre anarquismo, socialismo, comunismo.

Creemos que el radio de acción o circulación masiva de la película bien puede no incluir la percepción de los indios al mirarla, pese a que se proyectaría, como las anteriores, en cines de barrio y en pueblos de la Costa y la Sierra. Seguramente, ellos no la miraron y si la vieron tampoco habrían podido expresarse públicamente. Pero, al menos, provocaría un malestar entre quienes no quisieran haberla visto o no estarían

---

<sup>243</sup> En julio de 1925, el Núcleo Central Socialista presidido por Ricardo Paredes expone su plan de unificar a agrupaciones socialistas en un partido político. Entre el 16 y 23 de mayo de 1926 se reúne en Quito una Asamblea Nacional con delegaciones de 13 provincias: obreros, campesinos, indios, artesanos, intelectuales, militares, incluso terratenientes, para constituir el Partido Socialista con tres tendencias: liberal radical, socialista utópica y socialista radical o comunista. Las disensiones y rupturas por la sui géneris conformación ocasionan la creación de otras organizaciones: Partido Comunista y Vanguardia Socialista en 1931. Ver: Centro de Estudios y Difusión Social, *Historia de las luchas populares. De la revolución juliana a la gloriosa de 1944*, Quito, Cedis, 1985, p. 10.

<sup>244</sup> En 1925 se reactivan las luchas populares. En Guayaquil se forma el *Comité pro organización obrera* que organizan *comités de inquilinos* para rebajar alquileres de viviendas. En Azuay surge otra sublevación cuando se obliga a indios y campesinos a trabajar como *guandos* (cargadores) trasladando en sus hombros, las pesadas maquinarias de la planta de luz, desde Huigra hasta Cuenca. Ello provoca escasez de productos agrícolas y de sal que era traída por los mismos guandos desde la costa. En 1927 se levantan indios en Tigua-Cotopaxi. En Columbe y Colta-Chimborazo. En ese año, se consolida un proceso de sindicalización campesina. Ver: Centro de Estudios y Difusión Social, *Historia...*, pp. 4-11.

acostumbrados a que el tema se represente como una denuncia verosímil y además sin ocultar el temor o el deseo satisfecho de una venganza subjetivamente justa o socialmente injustificable –según como se la quiera mirar–.

La película plantearía un dilema al dirigirse ya no solo a un público masificado sino a un espectador individualizado, donde lo que se le ofrecía no era un mundo ordenado de una película, donde “la pasión introduce el desorden y el desenlace lo restablece”<sup>245</sup>, sino un relato de la semejanza en el que la pasión trastorna sin llegar a *recomponer* el mundo trastocado, además, de saberse que las instituciones funcionan y los patrones imponen sus normas sobre los indios.

La película, entonces, convoca a un mundo todavía en gestación, a la utopía de “la igualdad de todos, la dignificación de la raza indígena [...] la redención del hombre proletario...”<sup>246</sup>, y lo hace antes de que los llamados *gobiernos plurales* actúen por presión popular y, hasta finalizar 1925, emitan leyes importantes como el contrato individual de trabajo, la jornada máxima de ocho horas<sup>247</sup> y el descanso dominical que implicaría directa y decisivamente a los indios.

En 1922 ya se había publicado *El indio ecuatoriano. Contribución al estudio de la sociología indoamericana*, obra de Pío Jaramillo Alvarado (1894-1978), quien, según Muyulema, plantearía que “no es solo al indio a quien hay que redimir, es al país al que

---

<sup>245</sup> Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos, narración de circulación periódica en la Argentina 1917-1927*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2000, p. 226.

<sup>246</sup> Manifiesto y proclama de la Liga de Militares Jóvenes la noche del 9 de julio de 1925, cuando pide al encargado del poder, Alberto Guerrero Martínez, el abandono de sus funciones. Sin derramar una gota de sangre, se apresa a Francisco Urbina Jado (gerente del poderoso Banco Comercial y Agrícola) y al general Leonidas Plaza Gutiérrez, obligándoles a abandonar el país. Los militares se hacen eco de las protestas populares y simpatizan con ideas socialistas.

<sup>247</sup> Nela Martínez señala que antes de este hecho no existían regulaciones sobre la jornada de trabajo. Esta siempre fue de más de diez horas y sin descanso dominical. La cumplían además las mujeres y los niños. Fue una gran conquista de la lucha política de izquierda conseguir la jornada de ocho horas y el descanso dominical, dice Nela Martínez en entrevista, junio de 2001.

es preciso redimir también del indio.”<sup>248</sup> Al respecto, nos preguntamos: ¿tiene Augusto San Miguel esa similar tesis redentorista sobre una problemática política que, como un debate, se inicia recién en la década del veinte? Debate al que San Miguel aporta un relato cinematográfico que no sería bien recibido por la vanguardia histórico-política, *porque mezcla el discurso político con el melodrama más ramplón*<sup>249</sup>, ni por la vanguardia literaria que no valoraría “su antiintelectualismo y cursilería”.<sup>250</sup> Adelantándose la cinematografía a la urgencia o irrupción de similares contenidos y temáticas exploradas posteriormente. La confrontación vendría también por parte de hacendados serranos o costeños, quienes efectivamente usarían a los indios como mano de obra barata, sumisa e invisible, o como carne de cañón para sus luchas de hegemonía.

Al respecto, las crónicas periodísticas se quedan cortas o no logran dar cuenta de lo que provocaría la exhibición de *Un abismo y dos almas*. San Miguel parecería un suscitador extraño, solitario e indiferente a lo que signifique la representatividad o el reconocimiento oficial. La complejidad de los dilemas a los que se expone con su última película parece quedar demostrada con el silencio en la prensa, complejidad que estaría mediada también por su conocimiento vivencial de la realidad representada, pues San Miguel es nieto y bisnieto de terratenientes serranos y costeños.<sup>251</sup>

---

<sup>248</sup> Pío Jaramillo Alvarado: *El indio ecuatoriano*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1983, citado por Armando Muyulema, ..., p. 5.

<sup>249</sup> Posición de Nela Martínez frente a Augusto San Miguel, entrevista, Quito, junio de 2001.

<sup>250</sup> “Augusto San Miguel, pésimo poeta y loco que iba por la vida cortándose las venas gritando quiero morir como Petronio!...” Entrevista a Alfredo Pareja Diezcanseco, Quito, mayo de 1988. Diez años después de esta entrevista, Pareja refrenda su juicio al publicar una carta escrita a su hijo en 1968, solo que sin mencionar el nombre de Augusto San Miguel: “Mi querido hijo: Tienes razón al haberte aburrido con el Cancionero de Petrarca, a quien nunca debió haber leído un poeta cursi guayaquileño (Augusto San Miguel), a quien conocí personalmente, y cierta vez –usaba melena y tenía toda la facha lírica de la época- simuló un suicidio– quizás no lo simuló pero la herida no era como para morirse cortándose superficialmente las venas y exclamando ¡quiero morir como Petrarca! confundiénolo con Petronío, que se mató así como presa de Nerón. A los clásicos hay que entrarles muy despacio... Petrarca es, a pesar de su pesadez o simplicidad uno de los grandes líricos italianos...” Carta de Alfredo Pareja Diezcanseco a su hijo Francisco Pareja Cucalón. Francisco Febres Cordero, “De Petrarca a Hesse”, *El duro oficio* (vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco), Quito, Edición Municipio de Quito, 1998, p. 266.

<sup>251</sup> Sus abuelos Thomas Berry y Rebeca Decker (dueños de grandes haciendas en lo que hoy sería Puerto Nuevo y Samborondón). Su abuelo Blas Pascal San Miguel, dueño de haciendas cacaoteras en Babahoyo.

Augusto San Miguel, entonces, no deja de ser un escritor solidario con lo representado pero foráneo a la realidad de los indios. Aún cuando en su panorama de lecturas conozca a José Carlos Mariátegui, quien, cultural y afectivamente, está más cercano y con mayor solvencia ligado a la problemática de los indios en el Perú y a una denominada Indoamérica que contradeciría a un *hispanoamericanismo* de mestizaje conservador y excluyente para los indios. Un *marxismo indoamericano* que San Miguel comparte<sup>252</sup> y podría ser otra línea de investigación para esta cinematografía<sup>253</sup> que podría encontrar líneas o conjunciones con la realidad de los indios en el Perú y los proyectos políticos de la época alrededor de ellos.

---

Su bisabuelo, Víctor Félix de la Gracia de San Miguel y Cacho, quien actúa decisivamente en el último período de la conquista, la Independencia, la Gran Colombia y la República, es también dueño de haciendas en diversas provincias serranas. Muere en 1863 y sus herederos inician innumerables juicios y disputas legales. En informe de su última gestión ministerial Víctor Félix de San Miguel se asume liberal y plantea lo que él llama *beneficios de indios*: "Se les administre pronta y sentida justicia en los negocios, a estos pobres infelices (sic) se ha prohibido se les ocupe en trabajo alguno sin su voluntad y sin la debida (sic) remuneración, no se les cobre derechos parroquiales, ni la contribución de sera (sic) de monumentos, palmas, camaricos, ni otra pensión bajo (sic) cualquier pretexto (si). Se ha encargado a los ordinarios para que los curas no los obliguen a más fiestas que las cuatro de ley con la moderación posible y que la de Corpus se haga una sola en cada parroquia..." Ver: "Memoria que presenta Víctor Félix de San Miguel, Encargado del Ministerio del Interior y Relaciones Exteriores hace dos meses", *Ley de Patronato, Exposiciones Ministeriales 1831-1835*, Quito 16 de septiembre de 1833. Víctor Félix de la Gracia de San Miguel y Cacho, "Nació en Mompox, el 28 de julio de 1777, hijo de Don José Ignacio de San Miguel y Tordecillas, Abogado de Santa Fe, Consultor del Santo Oficio, Corregidor de Mompox; y de Da. Rosalía Cacho y Álvarez del Pino, naturales de la villa de San Bartolomé de la Honda. Estudió en el Colegio Mayor del Rosario de Bogotá, en donde obtuvo sus grados en 1801. Practicó en los estudios de los Dres. Frutos Gutiérrez (en Bogotá) y Andrés José de Iriarte (en Quito). Abogado en la Real Audiencia de esta ciudad el 18 de Mayo de 1802. Fue Regidor del Cabildo de Quito, y uno de los más convencidos Realistas. Encarcelados los patriotas y actuada la famosa Causa de Estado (que constaba de más de 3000 hojas) fue Don. Félix San Miguel el comisionado por el Presidente Castilla, en Julio de 1810, para llevar el proceso al Virrey de Bogotá. Casó en Quito con Da. Vicenta Maldonado y León. Establecida la República, ocupó la plaza de Ministro de la Corte Superior del Departamento del Sur de Colombia y murió, ya el Ecuador separado de la Nueva Granada, de Ministro de la Alta Corte de este Estado". Archivo de la Corte Suprema, *Expedientes de Abogados. Libro de Tomas de Razón, de las Cajas Reales-Libro de Real Acuerdo*, En Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos.

<sup>252</sup> "Cada vez que estrecho la mano de Rodrigo Chávez González, el extraordinario Rodrigo de Triana, siento la impresión de haber recibido una ducha de optimismo. Y es que Rodrigo con menos impulsividad que antes, sigue derrochando alegría, sana espiritualidad, sigue siendo el Triana de siempre. De allí que el éxito de sus crónicas humorísticas y de su teatro del folklore ecuatoriano en que nos habla de sus potros que rasguñan el cielo y de sus cholas garbosas como palmeras en el atardecer lloroso... aún cuando ahora nos hable también de problemas filosóficos, de la biología en el mestizaje y del marxismo indoamericano..." *Con Rodrigo, el Triana de siempre*. Por Augusto San Miguel, diario *El Universo*, Guayaquil, domingo 17 de octubre de 1925, p. 5.

<sup>253</sup> La *andinización* o *indianización de la utopía* como conjugación de un *proyecto político europeo* y una *utopía milenarista andina*, estudiada en el Perú, podría ser otra línea de búsqueda para la cinematografía argumental de los años veinte en Guayaquil y que la cultura oficial no lograría etiquetar ni como *modernismo* ni como *realismo social*.

Teatros y Cinemas. Una nueva manifestación de arte cinematográfico nacional. *Un abismo y dos almas* se estrena hoy en el Edén. A lo que en arte cinematográfico se ha venido haciendo para hacer surgir este nuestro país, hemos de agregar desde hoy la más reciente producción que la Ecuador Film ha lanzado. Son intérpretes principales de esta obra los conocidos Augusto San Miguel, que tiene a su cargo un difícil rol, del que logra salir airoso. Eric Van den Enden, Humberto Dorado Pólit y la señorita Araceli Rey, que se manifiesta altamente posesionada de su delicado trabajo y muy llena de apasionamiento. El argumento de esta obra ha sido basado en la iniquidad con que algunos hacendados tratan a los indios que labran la tierra pródiga amasando la pública riqueza. Uno de estos crueles patrones figura en la obra, padre de una bella niña que, de corazón tan dulce, como su cara, sufre dolorosamente el martirologio a que es sometido un joven gañán<sup>254</sup>, indio humilde y paciente que cree que forma parte de su vida el sufrir las rudezas del destino y la crueldad de los hombres. Un amigo perverso que pretende a la niña con fines interesados, y el mártir, el indio apasionado que mira a los dos hombres como la mancha de su sino infeliz y a la niña como su ángel protector. Una terrible escena de golpes y de crueldades, que enerva la sangre del indio, al fin hombre lleva a la materia la rebelión y un brazo que yergue un cuchillo vengador y rasga el corazón del malvado haciéndole pagar todas sus múltiples culpas. He aquí ligeramente descrito el argumento de trama conmovedora y apasionada que es un trozo del corazón y un episodio de la vida misma. Los escenarios han sido los campos ecuatorianos, los panoramas de la propia patria, con sus horizontes lindísimos, sus gigantes nevados que vomitan fuego como si quisieran demostrar el origen de una raza fría en su exterior pero que arde en su pecho el valor de una civilización y de una gloriosa historia.<sup>255</sup>

La muerte del patrón a manos de un indio en la película significa el fracaso del orden establecido. Y este detalle no es gratuito, refuerza el universo ideológico del héroe de la película –*el indio Juan o Augusto San Miguel*–, quien se muestra sumiso y frío pero explota por la injusticia que como *destino fatal* lo acomete, tema que se

---

<sup>254</sup> Gañán: siervo de labranza.

<sup>255</sup> Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 7 de febrero de 1925, p. 3

reformula o desreglamenta en la película. Lo que se extrae con claridad del argumento publicado en la prensa es la confrontación entre dos tipos de justicia: la más obvia o sensible para el público mayoritario –la de los indios–, y la otra –minoritaria–, que sustenta el látigo del patrón. La oposición entre ellas interpretaría mejor el relato donde un último acto describe la venganza del indio, convirtiéndose esto en un *impasse* hasta para un espectador prevenido que podría llegar a asumirse extraño o ajeno al hecho, revelándose, creemos, un conflicto de valores para oponerse o justificar la venganza del indio y, así mismo, para enfrentar o aceptar el maltrato a los indios.

#### 4.5.3. Los indios-el abismo. Las almas-lo popular

*Suele decirse que en tiempos de crisis históricas el hombre que salta de lo viejo a lo nuevo, cuando lo viejo aún predomina ambiguamente y lo nuevo no hace sino esbozarse, tiene dos almas.*

Lukács, *Historia y conciencia de clase*

*Marx dice que las revoluciones son las locomotoras de la historia universal. Pero quizás las cosas son totalmente distintas. Quizás las revoluciones son el recurso al freno de seguridad por parte del género humano para impedir que el tren acabe en el abismo.*

Walter Benjamin

A partir de estas dos sugerentes citas que vislumbran nociones acerca del nombre de nuestra película<sup>256</sup>, como ya hemos expuesto, *Un abismo y dos almas* ratifica su

---

<sup>256</sup> Alma: lo que es interior y posee cierta superioridad jerárquica respecto a lo tangible y palpable, tal parece ser con toda su indecisa vaguedad, el sentido con que la razón concibe a lo anímico o espiritual. Respecto a Almas: en la filosofía de la época, se plantea que al marxismo le atraviesan dos almas: la concepción del *socialismo desde arriba*. Y la del *socialismo desde abajo*. Enrique Terán, intelectual socialista dice al respecto: “Nuestro arte puede no llamarse de vanguardia, por ser de selección, la juventud estará con la revolución, tratará de producir para ella, pero esto no comprenderá el proletariado, por esa gran desigualdad social más que económica en que lo ha colocado el caciquismo criollo y la salvación del alma en que sueña. Nuestro arte puede llamarse ecuménico, integral; está más allá de la

incursión en la denuncia social de una manera expresa. Ahora, ¿cómo es posible decirlo con imágenes? ¿Cómo definir una noción de lo popular en ellas y en sus planteamientos?

Al respecto, García Canclini señala que lo *popular* no se identifica por cualidades y contenidos de orden tradicional, sino por “una posición construida frente a lo hegemónico.”<sup>257</sup> San Miguel, entonces, colabora a esa construcción. Comparte nuevas ideas que circulan en demanda de mejores condiciones de vida para los trabajadores<sup>258</sup>. Entre ellos, identifica a los más explotados, los indios, a quienes los reproduce como visualización de su propia noción acerca de lo que sabe de ellos y lo plantea como un tema de ficción semejante a la realidad.

No podía encontrar dimensión más imaginativa que le impida tomar a la misma realidad como ejemplo de su ficción. Y lo hace como posteriormente lo harán reconocidos exponentes de la literatura en el Ecuador, oponiendo el *bien* contra el *mal*: la explotación sufrida por los dominados, los indios –el bien–, frente al poder de los hacendados –el mal–, pudo ser maniqueamente pero cierto y urgente para la época, como urgía también en la cinematografía inicial latinoamericana respecto de los indios.<sup>259</sup>

---

vanguardia, porque quiere extraer de la tiniebla los átomos luminosos de esa alborada presentida.” Enrique Terán, *Arte de vanguardia...*, pp. 9-10. Esta podría ser una propuesta de *socialismo desde arriba*. San Miguel plantearía un tema eminentemente político y si lo titula como lo hace, metafórica su planteamiento que, frente a lo indio, corresponde a una posición de clase que no concilia con su extracción de clase.

<sup>257</sup> Nestor García Canclini, *Ni folklórico...*, p. 12.

<sup>258</sup> La influencia de la revolución rusa y el socialismo. El anarquismo y los ensayos de pensadores latinoamericanos como Mariátegui o Vasconcelos determinan una adscripción en tal sentido por parte de los intelectuales y trabajadores ecuatorianos y sus reivindicaciones.

<sup>259</sup> A lo largo del siglo, la temática y estilos adoptados para abordar a los indios ha variado. Sin embargo ha prevalecido una mirada que prioriza la descripción de sus fiestas, ritos o actividades de subsistencia. Tendencia muy al estilo de la *escuela documental de Flaherty* y con decisiva influencia entre 1929 y 1945. En 1897, en México, los representantes de la Lumière filman las primeras escenas de indígenas latinoamericanos. En 1911, el alemán Teodoro Koch Grumberg registra a los taupán, en la frontera de Venezuela y Brasil. En 1917, Alcides Greco, en Argentina, narra la sublevación de los *toba* y los *macoví* ocurrida en 1904. En Bolivia se filma *Por mi patria* (1924), *Corazón aymará* (1925) y *La gloria de la*

En esos años, se cree saber de qué se habla cuando se menciona lo *popular*: lo *menor*, lo *bajo*, lo del pueblo humilde o trabajador, el folklore de lo indio como *exótico*. Asimismo, cuando se mencionan los gustos de las llamadas *clases altas*, *euroyankis*, según Gallegos Lara.<sup>260</sup>

Los indios en la época no existen excepto para los trabajos duros y la escasa novela costumbrista. Tampoco existen para la cinematografía y Augusto San Miguel se atreve a colocarlos en esa perspectiva diferente: en una pantalla y con la necesidad de denunciar el maltrato al que están expuestos. “Pese a amasar la riqueza pública”<sup>261</sup>, se llega a decir, aunque Armando Muyulema nos previene:

En su momento germinal América Latina brota a la conciencia como un signo de identidad en constitución –el mestizaje–, taxativamente excluyente de lo indio; el indio no es ignorado sino excluido, por consiguiente, no hay silencios sino un discurso profuso y denso que vuelve al indio en objeto de redención mediante un acto sacrificial de destrucción de su cultura, de su proceso civilizatorio. Sacrificio de la cultura y redención del hombre como tabula raza, como sujeto sin memoria.<sup>262</sup>

*raza* (1926). Ver: Beatriz Bermudez Rothe, recopilación, *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe*, Caracas, Biblioteca Nacional, 1995, pp. 7-21.

<sup>260</sup>Uno de los principales objetores de la estética no revolucionaria en el Ecuador de la época: “Con el suicidio y la mudez de los últimos poetas de la generación pasada (se refiere a los que posteriormente Raúl Andrade denomina decapitados) proceso que puede mirarse concluido en 1924... modernistas llegados con increíble atraso... otoño de importación europea (donde)... Nunca en el Ecuador se hubo golpeado tanto el alejandrino metro francés ni expresó más candorosamente la rastacuera intención de adoptar los vicios de la burguesía europea en decadencia... Sensibilidad morbosa, usaban o cantaban los paraísos artificiales, producto de la evasión... Excepto Silva, ninguno tenía bastante talento para enfrentar la realidad... la poesía que arrastra en su superestructura tradiciones viejas e influencias librescas, pasa rápidamente en el cauce vanguardista, de los ultraísmos y dadaísmos, de la befa del absoluto burgués, de la imitación de las postreras modas de la burguesía euroyanki putrefacta, al nativismo folklorista y superficial. Ocurre esto conforme las burguesías nacionales se entregan más y más a los imperialistas, se convierten más y más en reaccionarios... El nativismo, la bandera criollista más moderna, el prurito de autoctonismo y de color local llevado a todos los ramos de la cultura encubriendo el eje revolucionario del problema continental. Resultado de la dirección de la pequeña burguesía en el movimiento cultural-revolucionario. Porque en América Hispana decir revolución es decir cultura, ya que las clases feudales y burguesas de nuestra historia solo nos dejan un bagaje de barbarie y fetichismo como herencia...” Joaquín Gallegos Lara, “Fisonomía de 6 poetas ecuatorianos del momento: Gonzalo Escudero. Humberto Mata. Aurora Estrada Ayala. Enrique Gil Gilbert. Nela Martínez. Pedro Jorge Vera”, *Revista Universitaria*, n.º 2-3, Loja, 1934, pp. 187-189.

<sup>261</sup>Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 24 febrero de 1925, p. 4.

<sup>262</sup>Armando Muyulema C., *De la “cuestión indígena” a lo...*, p. 14.

La propuesta de San Miguel puede ser redentorista pero su resolución en la película abandona ese criterio. El indio no es redimido en el desenlace. El indio se venga por sí mismo, matando al hacendado. Y quizá permanecería expuesto a la posterior justicia no india, como un antihéroe con quien San Miguel subjetivamente construirá casi todas sus expresiones posteriores en dramaturgia<sup>263</sup> y poesía.

Desde posiciones actuales que redefinen lo *popular* como una posición *relacional* y no de *sustancia* –Canclini aludiendo a Cirese<sup>264</sup>–, podemos plantear para esta cinematografía una similar posición relacional opuesta a la pretendida homogenización de la sociedad en la época con conceptos como el *mestizaje* o el *hispanoamericanismo* que impiden mirar lo popular como una “posición múltiple, representativa de corrientes culturales diversas y dispersas.”<sup>265</sup>

Esta característica disímil y múltiple de lo popular haría parte de la cinematografía argumental de los años veinte. Se profundiza más aún si tenemos en cuenta su calidad de espectáculo de masas que aborda y refleja necesariamente a mentalidades colectivas. Como lo hemos sugerido, lo que aporta esta cinematografía al movimiento intelectual de la época es un desafío que no admite definiciones precisas ni categóricas acerca de su concepción o su ideología. Un eclecticismo tolerado pensamos es la marca que aportan estas películas, producto de creencias y filosofías de su promotor principal, Augusto San Miguel, y que discurren entre un *espiritualismo*<sup>266</sup> o un *marxismo*

<sup>263</sup> *Almas bohemias. Una tristeza más en mi tristeza. Los ojos de una mujer. Mujer X. Al revés de la razón*, etc.

<sup>264</sup> Alberto M. Cirese, *Ensayos sobre las culturas subalternas*, México, CISINAH, 1979, p. 51.

<sup>265</sup> Carla Pasquinelli, “La secolarizaciones della cultura di masa”, *La Ricerca Folclorica*, 7, Milán, abril de 1983, p. 42, citado por Néstor García Canclini, *Ni folklórico...*, p. 13.

<sup>266</sup> Doctrina conocida por San Miguel como la escuela espiritualista de Trincado Mateo, español radicado en Argentina. Quien imparte el espiritualismo como religión racional basada en el conocimiento y que puede probar que el espíritu del hombre sobrevive a la muerte física. No tiene credo y discute en lugar de predicar. Augusto San Miguel, “Sandino no tiene miedo a la muerte, crónica de una lucha”, revista *La Semana*, n.º 8, Guayaquil, 1930, p. 12. Se recaudan fondos para Sandino, exiliado en México.

*indoamericano*<sup>267</sup> y ello como característica no solo de la obra de Augusto San Miguel, sino de otros intelectuales y de gran parte del público espectador.

Su concepción respecto de la *riqueza pública* producida por los indios repite como obviedad una concepción ligada al marxismo, aquella del trabajo concebido como un *producto histórico*.

Plantear esto en el cine y además esclarecerlo en un espacio público, como si fuese una especie de diálogo privado entre espectador y personajes representados y, en la estructura, un relato melodramático, es realmente apreciable porque no es un hecho cotidiano. Es una audacia cinematográfica que actuaría incluida en lo que Beatriz Sarlo denomina: “un vasto capítulo de la cultura literaria –melodrama de folletín, literatura de cordel o cine hablado y relatado, cine de cordel– que funcionaría articulado al marco de la cultura en un sentido amplio.”<sup>268</sup>

Empata, por ello, con un tipo de crónicas o narraciones románticas y decimonónicas de *mundos deseables* que inducen al consumo y al *mercado masivo de lo moderno*, como los discos grabados con pasillos y tangos de la época o como este cine de denuncia y de amores imposibles entre *bellas ricas* y *bellos pobres*. Mundo irreal sin duda, pero irrealidad sencilla que abre un camino, en esta cinematografía, hacia una realidad más compleja: *la lucha de clases*.

Podría ser entonces que las películas pretendieran, a la vez que un consumo fácil, una fácil pedagogía de la explotación. Por ello su título, *Un abismo y dos almas*, como un nombre que instauro el obstáculo y a la vez el inconveniente para que reconocidos escritores de la *vanguardia política* se propongan incluirlo en su horizonte ideológico, o rozarlo en sus empujones por conseguir la fama, y no hacía ninguna falta,

---

<sup>267</sup> Rodrigo Chávez González, *Fascismo y nazismo, Marx ante Indoamérica, manuales de iniciación cultural dedicados a los trabajadores manuales del Ecuador*, Quito, Imp. Fernández, 1928.

<sup>268</sup> Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos...*, p. 226.

esta cinematografía se excluía sola, se encontraba ocupada persiguiendo a la multitud. Como diría Sarlo, “en el desvío, en la sugerente y sencilla estación para otras iniciaciones.”<sup>269</sup>

Finalmente, esta cinematografía sería –lo vislumbra Benjamin– una irrupción tecnológica que permite que “un estado natural (la pintura y el paisaje real) sean invadidos, se eliminen las distancias y se destruya el aura (fenómeno de una distancia) para poner todo en una misma cercanía.”<sup>270</sup> Y San Miguel la desarrolla como un *producto histórico* que usa un medio tecnológico para acercar el llamado *arte nacional* del cine que es, en definitiva, una ideología a favor de los indios y otros sectores populares.

Al hacerlo, empareja con una corriente latinoamericana cuyo público “no resiente al cine como un fenómeno específico artístico o industrial. Vería en él la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y costumbres. Iría al cine a aprender. A medir vital y socialmente la constitución de una nueva experiencia, la popular urbana donde, el cine, va a ser su primer lenguaje.”<sup>271</sup>

Así se constituiría el nombre: *Un abismo y dos almas*, como un melodrama del cada uno frente a la multitud, como un espectáculo que construye a su público y al revés, en la perspectiva de lo semejante y lo simultáneo, lo único y lo irreplicable, exhibido y difuminado, *combustionado* al juntarse el *nosotros* con los *otros*, como el celuloide al fuego en esos años del aire.

---

<sup>269</sup> *Ibíd.*, p. 226.

<sup>270</sup> Walter Benjamín, citado por Lev Manovich, *Distancia y aura*, extracto de una entrevista concedida a TVE, s.e., s.f., s.a.

<sup>271</sup> Carlos Monsiváis, *Notas sobre la cultura...*, p. 227.

## 5. Conclusiones

*Produzco un montaje. Este el tema central de mi trabajo: la fusión, el conflicto, el montaje entre hombre y mujer, ficción y realidad, cine y realidad, historia e Historia, historia y presente. Es del conflicto de donde nace lo que yo hago.*

Nobuhiro Suwa, 1969

A menudo las conclusiones llevan más a interrogantes que a respuestas. Topan el espacio donde esbozamos la argumentación u otro al que ni siquiera vislumbramos. Esta la situación, *el conflicto* –diríamos– o el *montaje* que queremos compartir con el director japonés y para este ensayo que intenta poner fin no solo a una tesis de maestría sino a una docena de años de investigación con un tema fetiche: *la cinematografía argumental de Augusto San Miguel durante 1924 y 1925 en Guayaquil*. Conjunción sorprendente o tediosa que la hemos abordado de distintas maneras: cuento, crónica, disputa política, ponencia académica, tema de analista, guión cinematográfico, sesión espiritista, etc.

Posiblemente, este trabajo de largo aliento narre más de lo que el lector está dispuesto a aceptar. Si es así, tendremos una simple crónica donde no existe participación. Sin embargo, la intención es producir no un texto clausurado y sin acceso sino un texto donde el lector se atribuya una cooperación. Que lo actualice y opine, nos va a importar.

Obligados como estamos a concluir lo que nos corresponde, en principio diremos que este trabajo *sucumbe* organizado como un relato de *citas académicas: memoria, autor-obra cinematográfica, popular-masivo*, etc. Y como trasfondo, al acoso de un prevenido lector, una apreciable cantidad de *citas no académicas* –testimonios, huellas impresas y orales– que constan a pie de página, como una asociación imprevista

o como producto de haber pensado al tema *ancho* y *ajeno* a un orden académico. Por ello, la impertinencia nos atañe cuando los conceptos se nos han vuelto fijos o inaprensibles: *identidad* o *nación* y debimos pasar de largo posponiendo esos conceptos para otro tipo de objetos o para un incipiente debate del llamado *cine nacional*.

Nuestro tema, por ahora, toma el pulso al arrebatado de lo *común* en relación a la *película-espectador-contexto*: costumbres, formas de decir y una herencia de luchas compartidas que incitan o incitaban a las mascaradas o *artificios* de la *libertad*, donde, en los años veinte y a través de esta cinematografía, se impelía a un discurso y a una discrecionalidad casi de *minga latinoamericana* frente a la abusiva política norteamericana, responsable de anteponer sus intereses sobre los derechos de nuestros flamantes países.

Con temas tan actuales, este ensayo se arriesga aún al placer de no concluir, de no ultimar el procedimiento de *montaje* que tuvo o tiene la virtud de pasar de *boca en boca* antes de convertirse en ensayo. Y el conflicto ha funcionado, disparó reacciones. Hasta podría devenir en obstinación anticipada o participada entre noveles o experimentados cineastas acuciados o cuestionados con demandar lo que a esta cinematografía no le interesó o le interesó a medias: el *éxito* o *reconocimiento*.<sup>272</sup>

Eso, que no tiene que ver o *tiene mucho que ver* con la construcción de un público para un cine *nacional* donde una especie de respeto involucre al espectador como *imaginero* de un *algo* en y para la película, de tal modo que se convierta en *coautor* de un cine que le involucra, como sucede, creemos, en el *éxito* y *reconocimiento* de otro tipo –*popular diríamos*– al que accedió la cinematografía argumental de los años veinte y, por qué no decirlo, Augusto San Miguel, con coautores interesados en

---

<sup>272</sup> En el acopio de esta investigación de años, se generó un documental apresurado: *San Miguel ha muerto ayer* (Javier Izquierdo, 2003). O que un director de los ochenta que creía honestamente no tener padres con quien cometer parricidio, hoy casi se hermane o se apadrine con el nombre de Augusto San Miguel en su hoja web y dirección electrónica.

pensar que lo real está en proceso, en construcción, en inninterrumpida creación. Y eso tiene que ver –aunque duela– con utopías mencionadas en la introducción de este ensayo –*¿enterradas en los ochenta, porque son semilla?*–. Y, se reflejan en los argumentales de los años veinte como confrontación a un poder que no permitía la imaginación.

El presente trabajo termina entonces donde empezó, pretendiendo que otros pongan lo que falta como *fácil o difícil ausencia*. Por ejemplo, la *indianización o andinización del argumental ecuatoriano en los años veinte* que podría ser un buen filón de búsqueda compartida con países vecinos. Como sucedió seguramente en los años veinte, tanto para lo *real* como para lo que más se parece a lo *real* –el cine–, entre las endebles fronteras que *precisan* separarnos. Sugerimos, entonces, partir de una pregunta que nosotros nos la hicimos de paso: *¿Por qué en la Costa del Ecuador se realizan películas sobre indios de la Sierra? Y ¿qué relación tiene este enfoque cinematográfico con lo que estaría planteando un marxismo indoamericano en el Perú y en cinematografías de países vecinos?...* Y no más..., de tal suerte que lo superado nos invada y lo real parezca falso o viceversa. Y si eso vuelve a ser un conflicto no resuelto hasta la salvedad, en definitiva, si es *indianismo o andinización*, que no importe...

A la sazón, la primera conclusión de este trabajo es precisamente que el tema no admite ceñirse a un entramado teórico en particular. Nuestra propuesta ha optado por un eclecticismo que el tema mismo nos sugirió. Aludimos a la política, economía, literatura, teatro, periodismo, historia, crónicas, cine, comunicación, estudios culturales, etc., como una dispersión de posibilidades para entender la realidad o para *leerla*. Y parecería que este fue el cambio radical que la inicial cinematografía ofreció a la *intelectualidad* ecuatoriana en los años veinte. Un eclecticismo o *pretendida*

*originalidad* que podría referirnos a una *crisis cultural*, a una confrontación de “diversos discursos políticos y culturales: socialismo, comunismo, populismo, indigenismo, hispanismo (desarticulando a) la cultura letrada...”<sup>273</sup> La posterior *institucionalización* del *arte* como *cultura* oficial en los años cuarenta prueba exactamente que esta cinematografía en algo la habrá impugnado. No de otra manera se explica el silenciamiento de la disputa. Pues se habría hecho necesario recuperar el resquebrajado orden social de los años veinte y treinta y dirimirlo en los cuarenta, desde un *liberalismo de izquierda* o un *socialismo de derecha* como rezagos de una antigua confrontación *liberal-conservadora*. Cuando la cinematografía les ofrecía otra o distinta posibilidad de asimilar un forcejeo de sentidos que, a la larga, hegemonizan una noción de *arte, cultura e historia* donde, al menos, el aporte de la cinematografía argumental de los años veinte como una impugnación, no consta. Y menos cuando ella se había codeado con lo *popular*, donde lo más poético era justamente el impedimento discursivo, histórico y político *con mayúsculas*. Hasta que lleguen los sapientes y digan lo mismo pero al modo contrario: cómo es posible acallar lo subversivo para que no sea una resistencia sino apenas una inclusión y sin poética.

Y bueno, ¿cuál la novedad del cine argumental de los años veinte, en tal refriega o confrontación? Podríamos decir que accedió a *maniobrar* una historia –con minúsculas– y la disfrazó de *ficción cinematográfica* como un pretexto para recorrer el inventario de ideas acerca de un *humanismo libertario* o de una *solidaridad social*, necesitada de divulgación en la época. Y aquello intentó esclarecerlo con códigos distintos que usaron imagen, movimiento de cámara, guión y estrategias narrativas a las cuales no les interesó producir *conocimiento histórico* sino reconstruir ficciones, recrear

---

<sup>273</sup> Bustos, Guillermo, “El hispanismo en el Ecuador”, *Ecuador-España. Historia y perspectivas*, Quito, Embajada de España en el Ecuador, Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador, 2001, p. 150.

visiones del pasado y/o satirizar el presente. Señal de que esa cinematografía venció obstáculos, más allá de un pretendido *realismo*.

En este sentido y para deslindar campos con la literatura hemos reformulado los conceptos de *autor* y de *obra cinematográfica*, no solo porque al cine de la época no le corresponden, sino porque en la búsqueda de sus iniciales espectadores –reales y potenciales– los contextos de inestabilidad política y social, los aportes a una conciencia popular y la importancia cultural del cine en esas décadas de generación de multitudes o de masas, inevitablemente, nos remiten a una noción de *autoría colectiva* donde los realizadores son muchos e indiscriminados. Y, en ese proceso, el espectador pone o imagina lo que falta o sobra a la película, es decir, habla de ellas, antes y todavía ahora.

Esa fue la cantera de nuestro trabajo. Lo que resta o pervive de aquella cinematografía que ya no existe físicamente y con la que hemos intentado reconstruir un tipo de memoria. Huellas de palabras inscritas a lo imprevisto, que dependen de la película y también del espectador y/o sus posteriores testimoniantes. De tal suerte, nos cuestiona la identidad individual de autoría para esta cinematografía y para su memoria. Además de que no existe en el cine silente una organización que delimite especificidad al trabajo de hacer una película. Más bien el placer de conversar entre quienes la hacen y la ven parecería su realidad latente y no normada. En este punto, se nos hizo posible mirar la coincidencia con la movilización anarquista que actuaba en colectivos gremiales, sindicales y barriales. Coincidencia con la temática, realización y exhibición de esta cinematografía que argumenta una razón más a la tardía constitución de la izquierda partidista en el país, debido posiblemente a esa marea marginal más rica y potente que aquella tenue ola hasta hoy institucionalizada en la política y la cultura.

En esta perspectiva, creemos que nuestro trabajo intenta descolocar criterios o verdades ad hoc que *homogenizan* una época disímil –las tres primeras décadas del siglo

XX– con el silencio de expresiones tan distintas como esta cinematografía. Por ejemplo, que en la Costa se hagan películas sobre indios de la Sierra confrontaría a esa *balcanización cultural* de regiones y grupos vinculados a la cultural oficial, agudizada a partir de la institucionalización estatal de la cultura.

Por último, en esa perspectiva *relacional* de lo *popular* y no como *sustancia*, pensaríamos como Barbero, que la opción que con mayor solvencia podría haber desarrollado la Ecuador Film Co. y Augusto San Miguel con su cinematografía sería un *género* que dialogue entre el argumental y el documental, estableciendo una relación más directa o cercana con un espectador al que se le propone y acepta preocupaciones y sensibilidades de un registro documental en una película de argumento, y de una elaboración argumental en un registro documental, como exactamente parece ocurrir con sus dos últimas realizaciones: *Un abismo y dos almas* y *Desastre en la vía férrea*. Títulos que confirman el paso de lo *popular a lo masivo*, reconociendo una simbiosis entre *arte, cultura y técnica* como una posibilidad de mirar –sigue Barbero– el *sentido* que los procesos económico-políticos habrían tenido para una sociedad que intentó articular lo tecnológico –como el cine constituido ya como un *medio de comunicación*<sup>274</sup>, e involucrando en ello a otros protagonistas y a otros contenidos. De tal modo que lo perdido o ganado con esta cinematografía y con este tipo de enfoque en el presente ensayo, de margen todavía a un *com-un* reimaginar.

*Desde entonces, he remado con las palabras, llevando a Santa Evita en mi barco, de una playa a la otra del ciego mundo. No sé en qué punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho, en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez.*<sup>275</sup>

---

<sup>274</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones...*, p. 224.

<sup>275</sup> Tomas, Eloy Martínez, *Santa Evita*, Madrid, Santillana 2003, p. 441.

## 6. Bibliografía

Libros:

ALBORNOZ, Oswaldo. *La masacre del 15 de noviembre*, Quito, Editorial Quito.

ALEMÁN, Hugo, *Presencia del pasado*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1985.

BERMUDEZ ROTHE, Beatriz (recopilación), *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe*, Caracas, Biblioteca Nacional, 1995.

BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

BARBERO, Jesús Martín, *Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo*, Diálogos de la Comunicación, Departamento de Estudios Socioculturales, Iteso, Guadalajara, México, s.f.

BARBERO, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003.

BARRERA, José Isaac, *Relación de las fiestas del centenario 1822-1922*. Quito, Talleres Tipográficos Nacionales, s.f.

BATAILLE, George, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus, 1973 (1937).

BUSTOS, Guillermo. “El hispanismo en el Ecuador”, *Ecuador-España. Historia y Perspectivas*, Quito, Embajada de España en el Ecuador, Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador, 2001.

CENTRO DE ESTUDIOS Y DIFUSIÓN SOCIAL, *Historia de las luchas populares. De la revolución juliana a la gloriosa de 1944*, Quito, Cedis, 1985.

CIRESE, Alberto M., *Ensayos sobre las culturas subalternas*, México, CISINAH, 1979.

CORAMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1990.

COSTALES Alfredo, y Piedad Peñaherrera, *Quishihuar, el árbol de Dios*, Quito, CCE, 1968.

CHÁVEZ GONZÁLEZ, Rodrigo *Fascismo y nazismo, Marx ante Indoamérica. Manuales de iniciación cultural dedicados a los trabajadores manuales del Ecuador*. Quito, Imp. Fernández, 1928.

CHÁVEZ FRANCO, Modesto, *Historia general del Cuerpo de Bomberos de Guayaquil*, tomo I, 2.ª ed., Guayaquil, Banco Central del Ecuador, 1985.

CHION, Michael, *El cine y sus oficios*, Cátedra, Madrid, 1992.

DE JANON ALCÍVAR, Eugenio, *El viejo luchador, su vida heroica y su magna obra*. tomo II, Quito, Abecedario Ilustrado, 1948.

DE LA MADRID, Juan Carlos (coordinador), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Universidad de Oviedo, Ayuntamiento de Gijón, 1996.

ESPINOSA APOLO, Manuel (comp.), *Así fue, testimonios sobre los hechos más conmovientes de la historia nacional narrados por sus protagonistas y testigos presenciales*, Quito, Taller Estudios Andinos, 1998.

FEBRES CORDERO, Francisco, *El duro oficio (vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco)*, Quito, Edición Municipio de Quito, 1998.

GIBSON, Ian, *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Editorial Antártica, 1992.

GRANDA, Wilma, *Cine silente en Ecuador 1895-1935*, Quito, UNESCO-CCE, 1995.

GRANDA, Wilma, *Catálogo de películas ecuatorianas de patrimonio 1922-1996*, Quito, UNESCO- CCE, 2000.

GRANDA, Wilma, *Pasillo, identidad sonora*, Quito, Conmúsica, 2004.

- GRANDA, Wilma, *Años del aire*, texto inédito, Quito, 2005.
- HOUSE, Thierry, *John Cassavetes*, Madrid, Cátedra, 1992.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, Madrid, Santillana, 2003.
- JARAMILLO ALVARADO, Pío, *El indio ecuatoriano*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1983.
- LAGNY, Michele, *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Edit. Bosch, 1997.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Arte, revolución y decadencia. El artista y la época*, en *Obras completas*, Lima, Edit. Amauta.
- MARTÍNEZ, Luciano (Pedro Saad Herrería), *Ecuador, presente y futuro*, Quito, Editorial El Conejo, Quito, 1980.
- MUYULEMA C., Armando. “De la cuestión indígena a lo indígena como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje”, en *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/contextos latinoamericanos estado,cultura, subalternidad* / editada por Ileana Rodríguez; [Hamid Dabashi... et al.], Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 2001, Universidad de Pittsburg, Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador.
- PÁEZ, Alexei, *El anarquismo en el Ecuador*, INFOC: Colección Popular 15 de Noviembre, Quito, Corporación Editora Nacional, 1986.
- PÉREZ PIMENTEL, Rodolfo, *Diccionario biográfico del Ecuador*, tomo 12, Guayaquil, Universidad Santiago de Guayaquil, 1996.
- PINO DE YCAZA, José Joaquín. “Las estrellas del Hermes”, en *Dos mujeres dos ciudades*, Guayaquil, Imprenta Municipio, 1945.
- PRADA, Juan Manuel de, *Desgarrados y excéntricos*, Barcelona, Seix Barral, 2000.

SÁENZ DE LA CALZADA, Arturo, *La Barraca Teatro Universitario, García Lorca*, tomo 2, París, Ruedo Ibérico, 1971.

ROBLES, Humberto. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria documentos 1918-1934*, Guayaquil, CCE Núcleo del Guayas, 1989.

SAMUEL, Ralph, *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Editorial Grijalbo, 1984.

SAN MIGUEL, Augusto. *Los ojos de una mujer. Publicación de divulgación literaria y distribución gratuita*. Imprenta El País, año 1, Lérida, 2 de junio de 1932, N.º XVIII, Biblioteca Nacional de Madrid, Paseo de Recoletas, 20 28071 Madrid, Signatura de la publicación: UC 2890-75.

SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos. Narración de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2000.

SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

SARRAGA, Belén de. *El clericalismo en América*, Lisboa, Editorial Lux, 1914.

SONTAG, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, Edhasa. España, 1987.

VÁSQUEZ, Teresa. Wilma Granda. Mercedes Serrano. *Cronología de la Cultura Cinematográfica en el Ecuador 1849-1986*. Quito, CCE-UNESCO, 1987.

ZUBIETA, Ana María, *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

Publicaciones periódicas y páginas web:

ALEMÁN, Álvaro, “Vasija proustiana: *En busca del tiempo perdido* y una noche chez Guayasamín”, en *Liberarte, revista virtual del Colegio de Artes Liberales Universidad San Francisco de Quito*, en <http://www.usfq.edu.ec/liberarte/liber4.html>, Quito, febrero de 2006.

ALVEAR, Abel, “Cómo coadyuvé a la muerte de un poeta”, en revista *Sytsa*, n.º 8, Quito, 1990, p. 55.

AMBOS MUNDOS, *Revista Proyecciones del Edén*, n.º 3, 4, 5, Guayaquil, 1921, 1922 y 1924.

ANSOLA GONZÁLEZ, Txomin, “En busca del dato perdido, fuentes y metodología de la historia del cine en el ámbito local”, en revista *Área Abierta*, s.l., n.º 12, 2005, en <http://www.ucm.es/info/cavp1/Area%20Abierta/>, Quito, febrero de 2006.

ARROYO REYES, Carlos, “Charles Chaplin y la vanguardia peruana”, *La Hoja Latinoamericana*, n.º 2, Edit. Uppsala, septiembre-octubre de 1938, en <http://home.swipnet.se/~w-30794/LHL/LHL2/arroyo.htm>, Quito, marzo de 2001.

BARBERO, Jesús Martín, “Dinámicas urbanas de la cultura”, en *Ciudad Antropológica*, <http://www.antropología.com.ar>, Quito, noviembre de 2003.

BARBERO, Jesús Martín, “Pistas para entrever medios y mediaciones”, en *Ciudad Antropológica*, <http://www.antropología.com.ar>. Quito, diciembre de 2005.

BARBERO, Jesús Martín, “Medios y culturas en el espacio latinoamericano”, en *Revista de Cultura Pensar Iberoamérica*, n.º 5, s.l., 2004, <http://www.Campus.oei.org.pensariberoamerica>, Quito, enero de 2004.

BOHÓRQUEZ, Abigael, *El otro amor: navegación en yoremito*, en <http://ludibria2000.blogspot.com/2005/07/el-otro-amor-navegacin-en-yoremito-de.html>, Quito, enero de 2006.

CALVO, Guadi, *Camilo Luzuriaga, batallar por la utopía*, en [www.caratula.net/archivo/N5-0405/secciones/cine.htm](http://www.caratula.net/archivo/N5-0405/secciones/cine.htm), Quito, enero de 2006.

CARRIEDO CASTRO, Pablo, “Consideraciones en torno al marxismo, la literatura y el realismo social”, *Nómadas Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, n.º 8, s.l., s.f., s.e.

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA. “Informe de Actividades”, en *Archivo Administrativo*, n.º 38, Quito, 1945-1955.

COMITÉ COLECCIONES DIGITALES, Biblioteca Nacional de Chile, *Memoria chilena, la poesía comienza a hablar desde Hispanoamérica*, en [http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/quienes\\_somos/creditos.asp](http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/quienes_somos/creditos.asp), Quito, enero de 2006.

CONSOLINI, Silvia, “Alicia y su humor, obras de Lewis Carrol”, revista *Texto Sentido, reseñas*, en <http://www.textosentido.org/textosentido/resenas/alicia.html>.

CORAMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1990.

CORTÁZAR, Julio, “Prólogo estrictamente no profesional”, en *Viaje hacia las fronteras de la realidad*, *Revista Siete Días*, s.n., Buenos Aires, 1983.

CUEVA, Juan Martín, *El lugar donde se juntan los polos* (documental), 2001.

DELGADO, Mónica, “Ciencia ficción peruana en velero 25, Inca land”, *Revista-e Identidades*, n.º 58, Perú, en <http://www.velero25.net/2004/may2004/may04pg04.htm>, Quito, febrero de 2006.

DIEZMARTÍNEZ Guzmán, Ernesto, *Diez cosas que hay que saber sobre el western*, en <http://www.cinevertigo.com/10western.htm>, Quito, febrero de 2006.

DIRECCIÓN GENERAL DE REGISTRO CIVIL E IDENTIFICACIÓN Y CEDULACIÓN. Certificado de Defunción. No. 4781. Augusto San Miguel. Copia íntegra. No. 0965183, Guayaquil, enero de 2002.

DOGMA 95, *Manifiesto*, en [http://es.wikipedia.org/wiki/Dogma\\_95](http://es.wikipedia.org/wiki/Dogma_95), Quito, abril de 2006.

DONOSO, Néstor, “La libertad de pensamiento y un juicio de imprenta”, en revista *La Semana, gráfico-satírico-literaria*, n.º 1, Guayaquil, 1930.

ECUANEX, *Boletín de noticias*, [www.listas.ecuanex.net.ec/pipermail/novedades/2003-August/000721.html](http://www.listas.ecuanex.net.ec/pipermail/novedades/2003-August/000721.html), Quito, enero de 2006.

FISHER, Mónica. “Guía de materiales fotográficos sobre base de película: identificación, cuidado y duplicación”, en *National Endowment for the Humanities*, <http://www.nedcc.org>, Quito, diciembre de 2004.

GALLEGOS LARA, Joaquín, “Fisonomía de 6 poetas ecuatorianos del momento: Gonzalo Escudero, Humberto Mata, Aurora Estrada Ayala, Enrique Gil Gilbert, Nela Martínez, Pedro Jorge Vera”, *Revista Universitaria*, n.º 2-3, Loja, 1934.

GARCÍA CANCLINI, Nestor, “Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular?”, en *Archivo para estudiantes de Artes y Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California*, [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/garcia\\_canclini1.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf), Quito, enero de 2006.

GARCÍA, Guillermo. “Literatura hispanoamericana del siglo XX, un panorama, entre selvas, pampas, cuchillas y llanos”, capítulo X, *Cátedra de Literatura Latinoamericana*, Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ, en <http://www.unlz.edu.ar/catedras/s-liter-latin-1-2/libro7.htm>, Quito, enero de 2006.

GAUDREAU, André, “El cine de los primeros tiempos situado, y mantenido, a distancia”, *Revista Archivos de la Filmoteca*, 28, Barcelona, 1998.

GIARDINA, Mónica. “La devoción de la risa, variaciones acerca de Nietzsche, Bataille y Kundera”, *Introducción al pensamiento científico/CBC-UBA*, en <http://www.unrc.edu.ar/publicar/21/tres.html>, Quito, febrero de 2006.

GRANDA MARÍN, Juan José, *Calderón, los cómicos y el verso en el siglo XX*, en [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Calderon/granda.html](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderon/granda.html), Quito, febrero de 2005.

GRANDA, Wilma, “El imaginario de un artista moderno en los años veinte”, *Revista Arca*, n.º 3, Cuenca, 2003.

HANDELSMAN, Michael, “Un estudio de la época modernista en el Ecuador a través de sus revistas literarias publicadas entre 1895 y 1930”, *Revista Cultura*, n.º 9, Quito, Banco Central del Ecuador, 1981.

HEREDERO, Carlos F., “La historia como representación y el espejo apócrifo. A propósito de Andalucía, un siglo de fascinación de Basilio Martín Patiño”, *Revista Archivos de la Filmoteca*, n.º 30, Barcelona, 1998.

HAMERLY, Michael T. *Historical Bibliography of Ecuador*, vol. II, <http://www.yachana.org/ecuatorianistas/bibliographies/hamerly/estudios.htm>, Quito, marzo de 2005.

JOST, Françoise, “Territorios de la obra”, *Revista Archivos de la Filmoteca*, n.º 28, Barcelona, 1998.

LEMONS R., Gustavo, “Semántica o ensayo de lexicografía ecuatoriana, suplemento n.º 2”, *Revista Colegio Vicente Rocafuerte*, n.º 25-26, Guayaquil, julio-diciembre de 1926.

LUZURIAGA, Camilo, coordinador Muestra Cine Ecuatoriano Museo Arte de Lima, 8-9-10 de agosto de 1982, Cinemateca Nacional del Ecuador (pase de mano).

MENÉNDEZ Alfredo y Rosa Medina, “Cine, historia y medicina”, en *Seminario de la asignatura de Historia de la Medicina*, Universidad de Granada, en <http://www.dsp.umh.es/conecta/cmh/elementos.htm>, Quito, marzo de 2005.

MUERTA DE LA RISA Y MERENDANDO (seudónimo), “Marcha de la dignidad petrolera”, Quito, 24 de mayo de 2006, Web log: Radio La luna; Altercom; Red Voltaire; Ecuador inmediato, en [www.radiolaluna.com/](http://www.radiolaluna.com/), <http://www.altercom.org/>, [www.voltairenet.org/article124949](http://www.voltairenet.org/article124949), Quito, 24 mayo de 2006.

MUNICIPIO DE GUAYAQUIL, *Álbum guía de la ciudad de Guayaquil*, Imprenta y Talleres Municipales, Guayaquil, 1929.

MUÑOZ SUAY, Ricardo, “El cine es literatura”, *Revista Archivos de la Filmoteca*, n.º 27, Barcelona, 1997.

ORONA, Vicente, *El tesoro de Atahualpa* (1966) (ficha técnica de película), en <http://www.hoycinema.com/sinopsis/tesoro-Atahualpa-1966.htm>, Quito, febrero de 2006.

PAREDES ÁLVAREZ, Eli Rodolfo, *Esbozo de una génesis social y teórica del sujeto multirreferencial*, en <http://www.acosomoral.org/soc17.htm>, Quito, enero de 2006.

ROJAS, Diego, *Se oye y se ve. El largometraje colombiano 1937 y 1962*, en <http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/conferenciaII.rtf>, Quito, diciembre de 2005.

ROCHA, Gregorio, *Acme & Co, proyecto de película documental* (video digital), México, 2003, <http://www.imcine.gob.mx/postproduccion/largometrajes>, Quito, octubre de 2005.

SAN MIGUEL, Augusto, “Lenta agonía del Ecuador artístico. Hombres idea y acción. Proyecciones oscurantistas”, en revista *La Semana, gráfico-satírico-literaria*, n.º 4, Guayaquil, año I, 1930.

SAN MIGUEL, Augusto (Juan Candela), “¡Atrás bellacos!”, en revista *La Semana, gráfico-satírico-literaria*, n.º 5, Guayaquil, 1930.

SAN MIGUEL, Augusto (Gargantúa), “Gonzalozaldumbinezcos”, revista *La Semana, gráfico-satírico-literaria*, n.º 7, Guayaquil, 1930.

SAN MIGUEL, Augusto, “Sandino no tiene miedo a la muerte, crónica de una lucha”, revista *La Semana, gráfico-satírico-literaria*, n.º 8, Guayaquil, 1930.

SAN MIGUEL, Víctor Félix de, “Memoria que presenta Encargado del Ministerio del Interior y Relaciones Exteriores hace dos meses”, *Ley de Patronato, Exposiciones*

*Ministeriales 1831-1835*, Quito, 16 de septiembre de 1833, Archivo de la Corte Suprema, Expedientes de Abogados. Libro de Tomas de Razón, de las Cajas Reales- Libro de Real Acuerdo, en *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos*.

TERÁN, Enrique, “Arte de vanguardia”, *Revista Elán*, n.º 4-5, Quito, 1932.

UTRERA MACÍAS Rafael, *Federico García Lorca-cine: El cine en su obra, su obra en el cine*, Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital a partir de la edición de Francisco J. Ortiz, Sevilla, ASECAN, 1987, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/index.htm>, Quito, enero de 2006.

Entrevistas: 1985-2006

ALARCÓN SAN MIGUEL, Enrique, Guayaquil, febrero de 1986, enero de 2001.

AROSEMENA, Carlos Julio, Guayaquil, julio de 2001.

CALLE, Blanca, Quito, julio de 2001.

CUESTA, Agustín, Quito, diciembre de 1984, junio de 1987, agosto de 1989.

CHÁVEZ PAZMIÑO, Otón, Guayaquil, enero de 2001.

DELGADO CEPEDA, Hugo, Guayaquil, febrero de 1986, junio 1987, agosto de 1989, enero de 2001.

ESPINOSA, Marcos, Quito, agosto de 1989, enero de 1990, agosto de 1995, enero de 2001, febrero de 2002.

ESTRADA CEVALLOS, Elvira, Guayaquil, julio de 1998.

ICAZA DE DIEZ, Sara Eugenia, Guayaquil, enero de 2001, febrero de 2001, mayo de 2002, enero de 2003, enero de 2004.

KINGMAN, Nicolás, Quito, abril de 2000.

MACÍAS LOPERA, Evelina (primera actriz del cine silente nacional), entrevista concedida a Hugo Delgado Cepeda, en: "Ecuador hizo cine en 1922", *Revista Ariel Internacional*, n.º 33, Guayaquil, 1981.

MARTÍNEZ, Nela, Quito, junio de 2001.

MARROQUÍN, Alfredo (investigador guatemalteco), Guatemala, diciembre de 2005: ajfmarroquin@yahoo.com .

NOBOA IRIGOYEN, Lidia, Quito, diciembre de 1984, junio de 1987, agosto de 1989, enero de 2000, febrero de 2001, mayo de 2003, marzo de 2005, abril de 2006.

PAREJA DIEZCANSECO, Alfredo, Quito, enero-junio de 1988.

PAZ REESE, Gladis, Quito, febrero de 2001.

PAZ REESE, Fernando, Guayaquil, febrero de 2001.

PÉREZ ESTRADA, Rodolfo, Guayaquil, julio de 1998.

RIBADENEIRA, Inés, Quito, julio de 2001.

ROJAS, Ángel Felicísimo, Quito, enero de 2000.

SAN MIGUEL DE PHILIPS, María Lavinia, Guayaquil, enero de 2001, febrero 2001, mayo de 2002, enero de 2003, enero de 2004, diciembre de 2004, enero de 2005.

TRAMONTANA HERRERA, Gabriel, Guayaquil, febrero de 1986, febrero 1986, junio de 1987, agosto de 1989, enero de 2001.

ULLOA, Pablo, Guayaquil, enero de 2001.

PÉREZ PIMENTEL, Rodolfo, Guayaquil, julio de 1985, febrero de 1986, junio de 1987, agosto de 1989, enero de 2001.

Testimonios:

VALLE, Gustavo, Guayaquil, 20 de mayo de 2006.

CAMPOS, Luis Miguel, Quito, 25 abril de 2006.

LEÓN, Christian, Buenos Aires, 16 de mayo de 2006.

## 7. Anexos (fotografías)



Manuel Cirilo San Miguel Sánchez y Ana Rebeca Reese Berry  
Padres de Augusto San Miguel. Guayaquil 1904.



Augusto San Miguel, Guayaquil, 1906



Augusto San Miguel al estrenar sus películas,  
Guayaquil, 1924-1925

El motivo de su viaje a estos países de la raza india.

**EL GENERAL RIVAS EN NUESTRA IMPRENTA**



ESTE ES EL JOVEN CHILENO AUGUSTO SAN MIGUEL, QUE  
 ESTA PELEANDO JUNTO A SANDINO Y QUE HA ESCRITO  
 LAS ANECDOTAS DEL CAUDILLO, PARA ENVIARLE  
 DINERO A SU MADRE QUE VIVE EN VALDIVIA

(Fotografía proporcionada por el general Rivas)

de T  
 yos c  
 catad  
 dino  
 que t  
 en m  
 tamen  
 hecho  
 roz.  
 partic  
 vez. L  
 nes e  
 nos.  
 —"  
 es all  
 fuera  
 nado  
 tros  
 hay  
 que d  
 tes de  
 migo.  
 tambí

CAMP  
 MUI  
 No  
 hay a  
 extens  
 aldeas  
 te ab  
 posibi  
 tierra.  
 llones  
 tura.  
 quier  
 estos  
 dos h  
 dino.  
 mujer  
 cuand

EL G  
 DI

Con  
 en es  
 gulde  
 form  
 nuel  
 por l  
 —"  
 tura  
 temer  
 hecho  
 la U  
 venia  
 pedir  
 coo c  
 dijo  
 go e  
 volve  
 así.  
 au a  
 —"  
 nas  
 ticias  
 sido  
 rioso

Augusto San Miguel. Publicación en diario *Últimas Noticias* de Santiago de Chile.  
 Información proporcionada por el general Julio César Rivas en Nicaragua.  
 Santiago de Chile, 3 de marzo de 1930.



Augusto San Miguel, Guayaquil, 1930

ESTRENO DE LA TAN ESPERADA PELICULA, titulada:

# Actualidades Quiteñas

El Dr. Gonzalo Córdova en pose para Ecuador Film Co.  
 Gran match de foot ball inter—City Guayaquil—Quito. Corrida de toros,  
 organizada por los Estudiantes.—Juegos atléticos en el Hipódromo.—En el  
 «Ecuador Tennis Club».—Y una gran parada militar.  
**DOS GRANDES PELICULAS NACIONALES EN UNA NOCHE**

**NO FALTE USTED      APOYE NUESTRA INDUSTRIA NACIONAL**

---

**Teatro POPULAR      NOCTURNA**  
 a las 8

---

Estreno de una Sensacional película oriental.

## Manos en la Sombra

Anuncio documental *Actualidades quiteñas*, 1924

122      EL TELEGRÁFO—LUNES 24 DE NOVIEMBRE DE 1924      PAGINA 1213

---

La Ecuador Film Co. reafirma hoy su prestigio con la presentación de su primera película cómica hecha en el país, de argumento y artistas nacionales, titulada:

## -TEATRO EDEN-

La primera película cómica nacional que hoy presentamos, es una prueba evidente de lo que se puede hacer y lo donde se puede llegar con el arte nacional.

ESPECIAL A LAS 5 3/4      NOCTURNA A LAS 9 P. M.

# Se NECESITA una GUAGUA

El argumento de esta comedia ha sido parodiado de momentos acontecidos en torno del conato de revolución conservadora y las cuales han dado margen a escenas entretendidas y jocosas.  
 Se destacan en primer término las alumnas del centro Félix Valencia Stas. Mérida e Hilda Viquez y Lucrecia Bosh.

Panoramas bellísimos de nuestra ciudad capital.  
 Quintos parques y avenidas forman el escenario de la comedia ma cinta que hoy presentamos.  
 Un grupo de muchachos quiteños secundan la sobria confección de esta obra.

Principales intretes: GERMAN LINCE y HUMBERTO DORADO POLIT del Centro «Félix Valencia» de Quito      PELICULA DESCRIPTIVA

---

**COLON** Especial y Noche      Estreno de la obra sugestiva y entretenida titulada: **EL FILON DE BOUIF o El Secreto de una Espiritista**      **IDEAL** Especial y Noche      Estreno de la obra de DESNUDOS DE ARTE **CUERPO Y ALMA**

---

Parisiana—Mañana, Francia estrena por intermedio de "Caumont de Paris"—"La Justicia del Mar"

Anuncio argumental *Se necesita una guagua*, 1924

<b>Royal Eden</b>		<b>VARIEDADES</b>
Especial y NOCHE A LAS 9		Noche a las 8½



**SUCESO!**

Repetición exigida de la más reciente producción nacional.  
**REESTRENO** de la tragedia de costumbres nacionales, basada en la triste odisea de un indio campesino, bueno y humilde víctima de la humana explotación desenfrenada:

## UN ABISMO Y DOS ALMAS

Augusto San Miguel nuestro «Trágico» nacional reaparece triunfante en esta obra, en la que vemos bellos panoramas del país.

**ESTRENO DE LA TAN ESPERADA PELICULA, titulada:**

## Actualidades Quiteñas

El Dr. Gonzalo Córdova en pose para Ecuador Film C<sup>o</sup>  
 Gran match de foot ball inter—City Guayaquil—Quito. Corrida de toros organizada por los Estudiantes.—Juegos atléticos en el Hipódromo.—En el «Ecuador Tennis Club».—Y una gran parada militar.  
**DOS GRANDES PELICULAS NACIONALES EN UNA NOCHE**  
**NO FALTE USTED      APOYE NUESTRA INDUSTRIA NACIONAL**

Anuncio argumental *Un abismo y dos almas*, 1925

<b>Teatro POPULAR</b>		<b>NOCTURNA</b> a las 8
-----------------------	--	----------------------------



**SUCESO!**

Augusto San Miguel nuestro «Trágico» nacional reaparece triunfante en esta obra, en la que vemos bellos panoramas del país.

Augusto San Miguel en argumental *Un abismo y dos almas*, 1925

"EL UNIVERSO"— GUAYAQUIL, ECUADOR. — JUEVES 21 DE OCTUBRE DE 1937

# HOY Teatro **PARISIANA** Función NOCTURNA A LAS 9.15 p. m.

GRANDIOSO HOMENAJE A LA EXIMIA DIVA DEL  
VERSO, ALONDRA ARGENTINA DE LA VOZ DE ORO  
**BERTA SINGERMAN**

Regio Programa con Siete Números de Gran Sensación Registrando  
Tres Estrenos Nacionales

APORTE GALANTE DE NUESTRA RECITADORA NACIONAL  
SENORITA BLANCA MARTINEZ

**AUGUSTO SAN MIGUEL**

en su mejor estreno y en su más grande interpretación como actor

**AL REVÉS DE LA RAZON**

Estrena también RODRIGO DE TRIANA:

**LAS FRUTAS DE ENCARNACION**  
Y ANTONIO DEL CAMPO:

**EL MAESTRO RONQUILLO**

REGIA ORQUESTA!

VEA PROGRAMAS!

**PALCOS \$ 12.--**

**LUNETAS \$ 2.--**

**GALERIA 0.40**

QUEDAN POCAS LOCALIDADES DISPONIBLES—BOLETERIA  
ABIERTA TODO EL DIA

NOTA—Se Supende por Hoy la Función de Especial por la Arreglada  
del Teatro para la Mayor Suntuosidad de la Función de esta Noche.

MATINEE 3.30 p. m.  
—80 y 30—

**CANTA Y NO LLORES**

Próximos Estrenos  
SUCEDIO en NEW-YORK  
LAS DE CAIN con CLARK GABLE

Mañana: El más Grande y Jocosos Estrenos con **EL GUSANO DE HIERRO**  
el Famoso Boconudo **JOE E. BROWN**



Augusto San Miguel anuncia su obra dramática final *Al revés de la razón*, Guayaquil, 21 de octubre 1937. Su muerte ocurre el 7 de noviembre de 1937



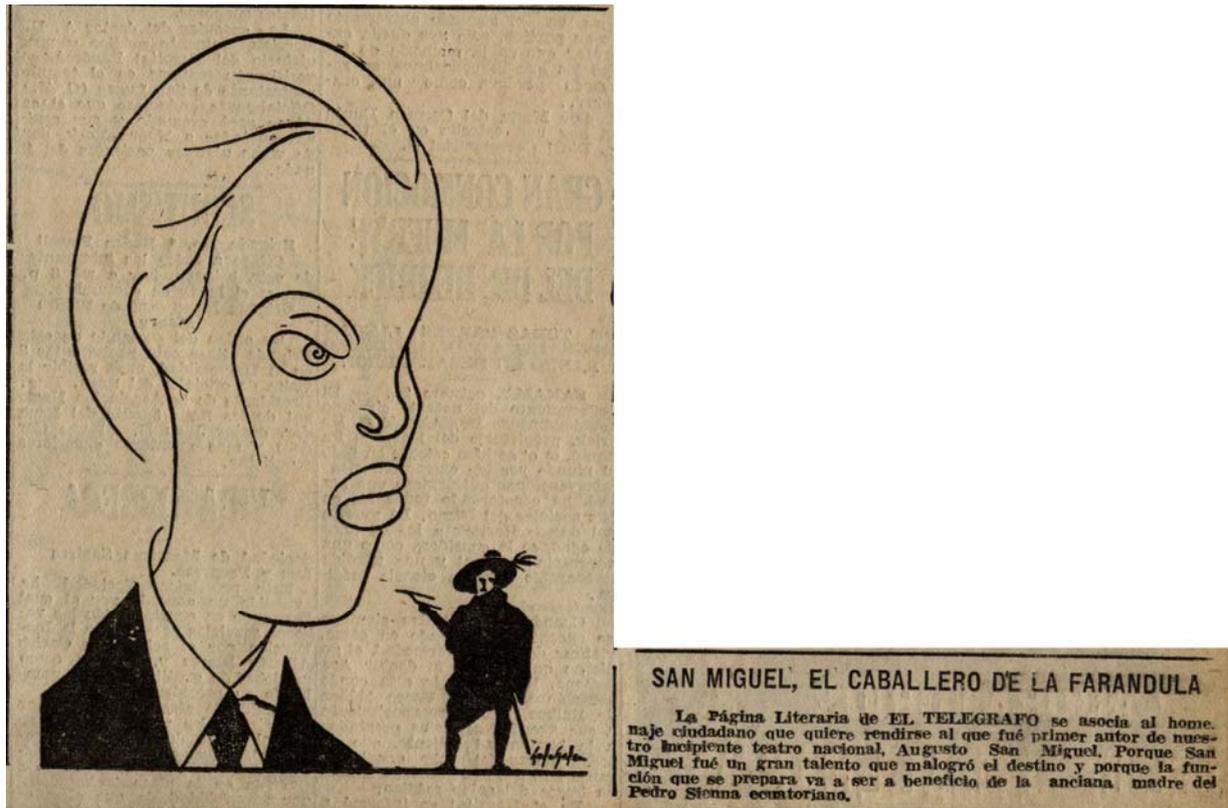
**La madre y demás familia del que fue  
señor**

## **AUGUSTO SAN MIGUEL**

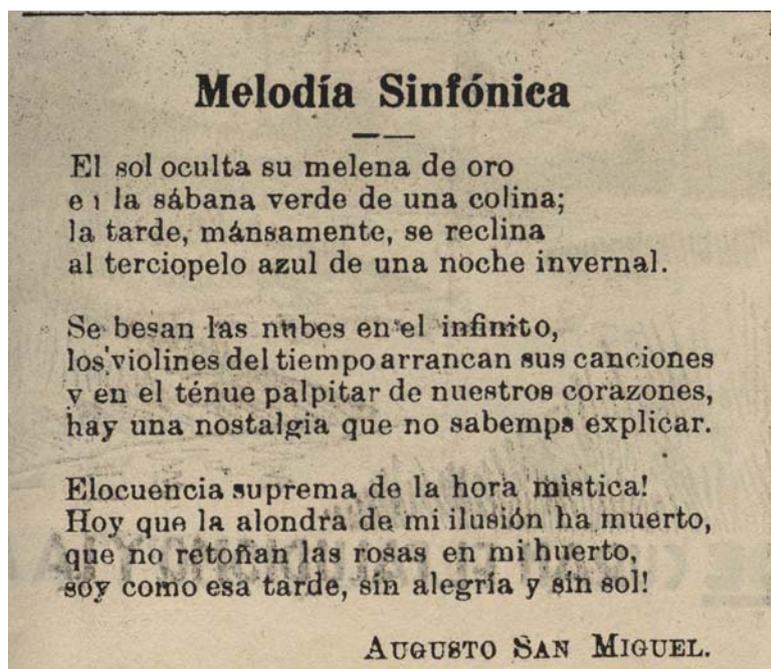
Tienen el pesar de comunicar a sus amigos y relacionados su sensible fallecimiento e invitarlos a la traslación del cadáver, de la casa del duelo, situada en la calle C. Ballén Nº 910 entre L. de Garaicoa y 6 de Marzo, al Cementerio General hoy a las 11 a. m.

Favor por el cual quedarán muy reconocidos.

**Guayaquil, Noviembre 7 de 1937.**



Caricatura de Galo Galecio para Augusto San Miguel, Guayaquil, 1937



**En el Parisiana se efectuará hoy velada  
literaria a beneficio de la señora madre  
del desaparecido comediógrafo San Miguel**



**AUGUSTO S AN MIGUEL**

Augusto San Miguel durante la representación de su obra teatral *El tercer cuartel*, Guayaquil, 1936. Su muerte ocurre en noviembre de 1937. El homenaje se realiza en diciembre de 1937.

## Elocuente demostración de pesar fueron los funerales del notable comediógrafo Augusto San Miguel muerto prematuramente

A una elocuente, sentida y espontánea manifestación de pesar, dieron lugar los funerales del notable guayaquileño Augusto San Miguel, realizados ayer a las 11 y 30 a. m.

Desde las diez de la mañana, principiaron a congregarse en el interior y las inmediaciones de la casa del duelo, prestantes elementos de la intelectualidad y numerosas personas del pueblo, para acompañar a su última morada al destacado artista bohemio, caído prematuramente en la mitad de su camino, cuando su privilegiado ingenio comenzaba a producir obras teatrales de gran interés y trascendencia, tales como Sombras, Una travesía más en mis aventuras, Tener Cuatro y Al revés de la razón.

La lista de señores fue encabezado por el señor don Genaro León Pérez en compañía de su esposa doña Adriana Fuentes de León Pérez y de su hermana, la señorita Isabel León Pérez.

—Retorno ayer de Conducta el señor don Genaro León Pérez en compañía de su esposa doña Adriana Fuentes de León Pérez y de su hermana, la señorita Isabel León Pérez.

—Prepara viaje a Santiago de Chile, la señora doña Mercedes Garbe de Rivas.

—Hoy, en el vapor Santa María, de la Grace Line, parten a Chile, en viaje de bodas, el señor don Carlos Alberto Guzmán Aguirre y su esposa, la señora doña Maruja Tous Febres Cordero de Guzmán Aguirre.

**MISA DE REQUIEM**  
Por cumplirse mañana el tercer aniversario del fallecimiento

A más de los familiares del deceso, presidían el cortejo los siguientes literatos: Dr. Modesto Cuárez Branco, doctor Francisco Faiguez Ampuero, don Carlos Alberto Flores, don J. J. Pino de Acosta, doctor Telmo N. Vaca, don Manuel de J. Aguilar, doctor Rafael Blacio Flor, don José Luis Vallejo, don José Buenaventura Navas, don Gabriel Hidalgo Pérez, don José Ayala Cabanilla y otros más, con inclusión de varios miembros de las redacciones de los diarios locales.

Cuando el cofre funerario iba a ser depositado en la carroza, los compañeros de bohemia del inolvidable comediógrafo, solicitaron y obtuvieron conducir en hombros hasta su eterna morada al amigo querido y así, relevándose de trecho en trecho, la masa ciudadana rindió fervoroso y sostenido homenaje al actor y actor que tantos y tan ruidosos aplausos alcanzara en el escenario de nuestros principales teatros, al representar admirablemente sus propias y exquisitas producciones.

Frente a la tumba que piadosa ha recogido la materia inerte del malogrado artista, hicieron uso de la palabra el señor Rafael Blacio Flor, don José Ayala Cabanilla, don Luis Albizuri, y dos oradores populares, quienes en sentidas y expresivas frases hicieron la apología del notable poeta, prosista, comediógrafo y actor que fué Augusto San Miguel, decidido y entusiasta impulsador del Teatro nacional e incansable cultivador de las gayas letras.

EL TELEGRAFO, renova la expresión de su sentida condolencia a los deudos del artista, cuya vida se ha tronchado en flor, al beso implacable de la Adversidad.

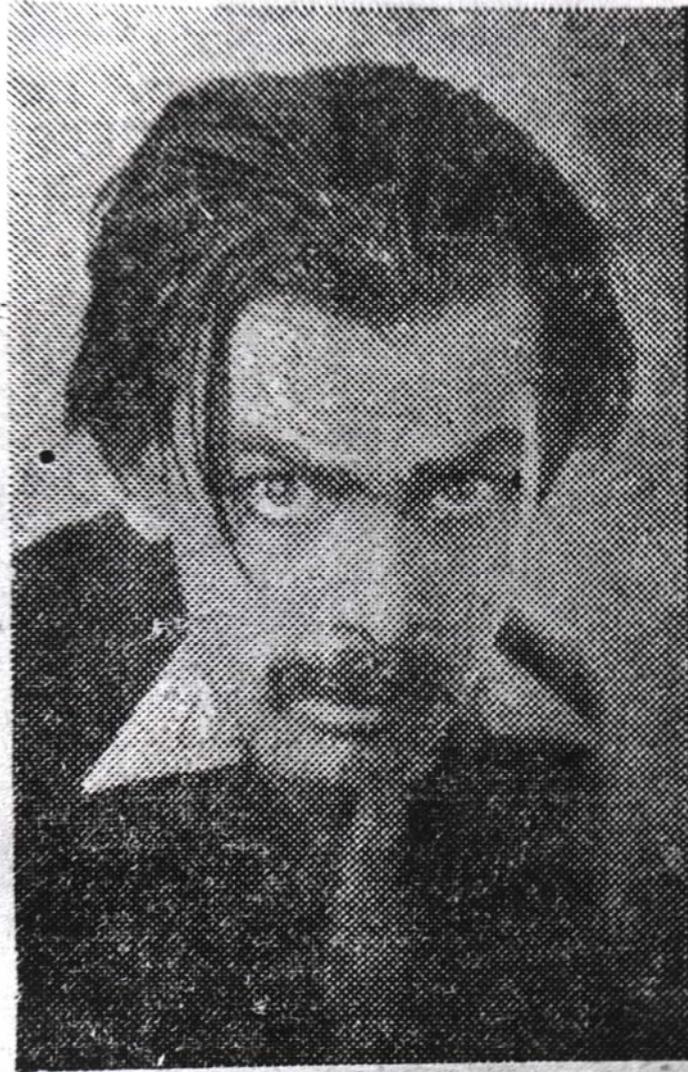
Anuncios de la muerte de Augusto San Miguel. Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 7 de noviembre 1937, p. 3.

LA FO  
de 1937.

UICA

encia se  
oticia de  
decretado  
derechos  
ión de a-  
harinas,  
ro. Era  
fectos de.  
el merca-  
tizaciones,  
conseguir  
e las sub-  
acapara.  
ntes esca-  
venido su-  
midor. De  
ciudad.  
de aplau-  
el Gobier-  
el bienes.  
mayor la  
ergía que  
nto adop-  
la firme  
obierno se  
la especu-  
alidad en

# Augusto San Miguel ha muerto ayer



Caracterizando al protagonista de su aplaudida obra Tercer Cuartel, aparece aquí Augusto San Miguel, el notable comediógrafo guayaquileño, muerto prematuramente ayer.

# Mayo viola ac

Los mi  
sus  
impr

Anoch  
dación  
res de c  
Rosas, V  
Castillo,  
Arellano,  
rragán.  
Crespo,  
Rosado,  
Parra, E  
Baquero,  
mero Ca  
Humbert  
Fulvio  
Benicio  
expusiero  
"Ultim  
la interv  
licia, ten  
Espinoza  
derían e  
minorista  
centavos  
de tal a  
acta: m

Augusto San Miguel, el popular



La primera actriz profesional del Cine Nacional silente, Evelina Orellana en sus años mozos.

Evelina Macías (Evelin Nayoor o Evelina Orellana), primera actriz de la Ecuador Film Co., Guayaquil, 1924-1925



Augusto San Miguel, junto a compañeros de la Cía. Dramática Nacional, entre ellos: Jorge Icaza, Marina Gozembach y Enrique Terán, Quito, 1926- 1930.

Fuente: Foto Archivo Histórico Banco Central del Ecuador en Manuel Espinosa Apolo, *Jorge Icaza, cronista del mestizaje*, Cuadernos de Divulgación Cívica, Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas. N.º 27, Quito, Presidencia de la República, 2006. p. 6.