

Quijotes Negros (Sandino Burbano, 2016): la explosión del barroco en el cine ecuatoriano contemporáneo

Today, *Mediático* is delighted to present a thoughtful essay on *Quijotes Negros* (Sandino Burbano 2016) which won Best International Picture in the Mar de Plata Fantasy Film Festival in 2016, in the context of contemporary Ecuadorian Cinema, by noted Ecuadorian novelist, short story writer, film scholar, and co-founder of publishing house *El Fakir*, [Gabriela Alemán](#). Alemán's novels, including the recent [Humo/Smoke](#) (2017) have been published by numerous publishing houses across Latin America. She has won (CIESPAL) or been a finalist in several high profile award competitions (Premio Hispanoamericano del Cuento Gabriel García Márquez) for her writing and been the recipient of a Guggenheim Fellowship (2006). Her novel [Poso Wells](#) (2007) was translated into English and named by the [American Booksellers Association](#) as one of the ten best adult author debut books of summer/fall 2018. Alemán has taught in Ecuador (Universidad San Francisco de Quito) and at Tulane University. She is currently a Greenleaf Fellow at Tulane University. Watch her talking about *Humo* [here](#)

Hoy, *Mediático* se complace en presentar un ensayo sobre *Quijotes Negros* (Sandino Burbano 2016), que ganó la Mejor Película Internacional en el Festival de Cine Fantástico de Mar de Plata en 2016, dentro del contexto del cine ecuatoriano contemporáneo, de la destacada novelista, guionista, profesora de cine, y cofundador de la editorial *El Fakir*, [Gabriela Alemán](#).

Quijotes Negros: la explosión del barroco en el cine ecuatoriano contemporáneo

By Gabriela Alemán

Quijotes Negros (2016) **[1]** de Sandino Burbano propone una rica alternativa al cine ecuatoriano. Si en la primera década del siglo XXI éste se proyectaba sobre las líneas de lo

social y político; intentando a pasos agigantados ponerse al día con las tendencias del cine continental, saltando con tropiezos sobre las etapas que apenas vivió (pienso en el cine imperfecto: el cine social y revolucionario que atravesó los sesentas, setentas y ochentas en el continente americano); a partir de la segunda década, apuntó a un cine más cercano al cine arte y películas que se acercaban a los géneros: thrillers, terror, dramas, comedias, road movies. A diferencia de esos planteamientos, el punto de fuga del cine de Burbano apunta a una poética de lo onírico. Al hacerlo plantea algo singular: ocupa el espacio de un neo-barroco que tiende puentes con la tradición pictórica universal mientras dialoga con un mestizaje que no intenta borrar el pasado hispánico, o negarlo, sino incorporarlo al relato. Quijotes Negros parte del artificio cuando la mayor parte del cine ecuatoriano contemporáneo naturaliza el realismo[2]. El director construye su película sobre trompe l'oeils, anamorfosis y construcciones retóricas. Desde ese artificio, un único punto de vista se presenta imposible:

En el extremo, lo que el Barroco pone en juego es el simulacro como artefacto que aniquila el criterio de distinguir originales de copias, y también, por tanto, “malas” de “buenas” copias, para enseñar sus propios mecanismos de producción y ejercer así su propia crítica. (Giménez, p.4)

La propia propuesta estética de la película des-jerarquiza aquello que presenta: un Quijote americano y tropical. Esa identidad que construye la pantalla no es otra cosa que artificio desbordado, alejado de toda esencia. Quisiera partir de esa “fábula satírica”, como ha llamado Burbano a su película[3], para plantear un recorrido desde el espacio de los Teatros de la Memoria del Barroco, que François Boutonnet en *Mnémosyne, une histoire des arts de la mémoire de l'antiquité à la création multimédia contemporaine*, plantea como el momento iniciático de un cine entregado a las formas de la imagen fantasmagórica/onírica.

Quijotes Negros se presta a un recorrido planteado como deambulación por los espacios reales e imaginarios del territorio nacional en la búsqueda de una memoria compartida. La

película es singular en ello, parte sabiendo que la identidad es maleable y puede explotar desde su ambigüedad los paradigmas naturalizados de nuestro pasado reciente. Sin revisar las producciones de cine documental y solo centrándonos en los últimos años de producción de cine de ficción, el tema de la relación Ecuador-España ha sido recurrente en la producción audiovisual. El relato del quiebre del sistema financiero ecuatoriano en 1999 y la subsiguiente migración masiva hacia España se ha vuelto el relato de un trauma. Cuatro de los directores más productivos de la década: Víctor Arregui, Tania Hermida, Sebastián Cordero y Fernando Mieles han narrado desde distintos lugares a esa migración en *Fuera de Juego* (2002)[4], *Qué tan lejos* (2006)[5], *Rabia* (2009)[6] y *Prometeo Deportado* (2010)[7]. Al narrar historias inscritas en ese trauma han tenido que llevar a cabo una operación de olvido y represión. Han privilegiado una narración que sitúa a España en el espacio del dolor, donde los migrantes experimentan el trauma del desarraigo y la disolución de su identidad. España se experimenta como el vacío -desligada del Ecuador- sin ninguna posibilidad de encuentro o pasado común y, a la vez, como escape: la utopía del sueño de un futuro mejor. En *Qué tan lejos* en una escena que replica el discurso de la película en lo relativo a la relación con España, se intenta estafar a la protagonista peninsular porque, se dice, en su país se explota a los ecuatorianos; en *Prometeo* los migrantes atrapados en la sala de espera son maltratados mientras añoran a Ecuador; en *Fuera de Juego* las familias son mutiladas por la migración y se destroza su modo de vida; en *Rabia* la representación se vuelve extrema, el migrante se metamorfosea y adopta los comportamientos de un roedor para sobrevivir.

Quijotes Negros, a pesar de situarse en la misma época[8], remonta el dolor y escapa la narración traumática y se deja llevar por la densidad de una narración donde perviven varios tiempos en el espacio del relato.

Quijotes Negros

Antes de hablar de cómo se construye la densidad temporal en la película quisiera hacer un

mínimo recorrido por el relato de la película. *Quijotes Negros* inicia con el encuentro de un enano, del que no se especifica el nombre, con un hombre gordo, llamado Sancho, en un campo desértico, frente a una choza descuidada. Los dos personajes entablan amistad y en el transcurso de una conversación, el enano le sugiere a Sancho que parece hacerle falta una mujer ya que su casa se ve muy descuidada. Por eso le propone ir el domingo siguiente a Quito a la Iglesia de San Francisco a buscar una, ya que las mujeres que van a las iglesias son “fieles y bonitas”; es ahí donde ambos, sin saberlo, cruzan caminos con la reina y princesa de España. Sancho quedará prendado de ambas y en una escena fantástica/onírica las rapta y huye con ellas hacia el mar. Una vez allí las mujeres fingen ser mudas mientras el gordo y el enano negocian cómo será el matrimonio de Sancho con las dos mujeres. Más adelante el enano, que ha ido a un pueblo cercano a buscar vestidos para la ceremonia, se entera de la condición real de las mujeres; decide, entonces, escribirle al Rey de España pidiéndole un rescate que consiste en todo el oro y plata que los españoles se llevaron de América durante la conquista y colonia más un diez por ciento de interés por el tiempo transcurrido. Simultáneamente aparece en la puerta de la casa de los dos hombres un curioso personaje que dice ser Don Quijote. Sancho y el Quijote se batan a duelo con guantes de boxeo para ver quién se quedará con las mujeres, pero empatan. Mientras tanto el rey de España, junto al presidente de Ecuador y parte de su gabinete, van en busca de los secuestradores. Reciben apoyo logístico de la NASA y el presidente de Estados Unidos. Llevan billetes falsos pues el primer mandatario ecuatoriano le ha sugerido esa opción al rey. Mientras tanto el Quijote y Sancho buscan una manera de desempatar y, al ganar el acertijo, el Quijote “Negro” gana a las dos mujeres. En un arranque de generosidad, y por insistencia de Sancho, decide compartir sus “ganancias” y le entrega la reina. Cuando ella se entera de la decisión, se ahorca y la princesa huye de la casa. A continuación, el presidente y sus ministros encuentran al enano y lo asesinan mientras el Quijote y Sancho van tras la princesa. Sancho intenta matar a su rival Quijote y la princesa, al defenderlo, lo mata. Ambos huyen en un bus que los aleja de la escena del crimen mientras la princesa escucha embelesada la historia de cómo el Quijote se convirtió en Quijote; se enamora de él y decide quedarse en Ecuador. En la última escena de la película la vemos embarazada y

formando un hogar junto al Quijote Negro.

El Teatro de la Memoria: la tríada pensamiento-lugar-imagen

Para hablar de los Teatros de la Memoria y su relación con la película de Burbano, tenemos que remontarnos a la antigua ciencia nemotécnica de donde parten los Teatros. Antes de la existencia de la imprenta, la humanidad dependía de la memoria para perpetuar su cultura. Para potenciar la memoria los antiguos griegos desarrollaron el pensamiento visual, algo que no podría ser más contemporáneo. Este involucraba un dispositivo que asociaba el pensamiento con lugares e imágenes. Los tres principios sobre los que se sostenía este dispositivo de memorización eran el orden, la asociación y la repetición. Funcionaba conectando las ideas y textos a distintas etapas de un recorrido mental por un sitio minuciosamente memorizado antes de hora. La unión entre el lugar y el pensamiento se sellaba al implantar una imagen mental dentro de una escena sorprendente en un lugar específico. Así, hace veintisiete siglos, se recordaba los elementos del pensamiento al deambular ordenadamente dentro de un Palacio de la Memoria:

Las Artes de la Memoria nos revelan que la unión entre pensamiento, lugar e imágenes es una función privilegiada del deambular dentro de un paisaje imaginado. El deambular permite abandonarse dentro de la ruta de la memoria, de reducir su nivel de conciencia y de liberar así la imaginación creadora a través de correspondencias fecundas...El recorrido está partido en secuencias que se suceden dentro de un orden preciso donde, para memorizar, no basta solo colocar los elementos en un cierto orden cronológico o lógico, pero asociar una idea a una imagen situada en un orden particular. Cada secuencia suscita la invención de cortas escenas animadas, donde las imágenes serán proyectadas mentalmente dentro de un lugar específico del circuito en cada nuevo recorrido. (Boutonnet, p.36)

Al hacer estos recorridos se vuelve obvio que la memoria no funciona como un sitio de almacenaje, sino que trabaja constantemente para despejar las interferencias del pasado y recomponerlas sobre la nueva escenografía del presente. La memoria es un producto de la imaginación que es recreada en cada época. El tiempo y la memoria se deshacen y recomponen sin parar y, en ese proceso, una modifica a la otra: la memoria reconstruye el tiempo pasado mientras el tiempo transforma cada día a la memoria, dejando la huella del pensamiento de cada época inscrita sobre ella.

¿Cuál es el pensamiento que, consciente e inconscientemente, fija la película de Burbano en la mente del espectador? Y, ¿a través de qué imágenes y en qué lugares lo hace?

Pensamiento

En la película, quisiera sugerir, la representación del Quijote Negro es parte personaje cervantino, parte encarnación de Juan Montalvo. Montalvo fue el mayor intelectual anticlerical del siglo XIX ecuatoriano, hispanista, defensor de la lengua y gran satirista que fue tratado como “zambo renegado” por más de un rival en su época. Montalvo fue y es recordado por sus numerosos escritos, pero principalmente por Los Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. En ese libro articula dos proporciones, “los valores de la novela de Cervantes y los motivos que le mueven a imitarla. Ambas se refuerzan con alusiones a la biografía de Cervantes y a la crítica de autores españoles sobre su novela. Montalvo tiene que justificar su empeño, y arguye doble motivo. Por un lado, el Quijote es un «curso de moral». Por otro, se trata de homenajear la lengua castellana” (Pazos, intro.). Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes es una de las variaciones más eruditas de *Don Quijote*; los sesenta capítulos que componen el cuerpo del libro tienen la misma estructura que la novela escrita por Cervantes. Los títulos a la cabeza de cada capítulo recuerdan a Don Quijote (“Capítulo XVI: De la casi aventura que casi tuvo Don Quijote ocasionada por un viejo de los ramplones de su tiempo”) y tienen alguna relación directa con los episodios narrados en la novela original: como la aventura de los batanes, la participación de Freston, la ínsula

Barataria, entre otros (Penroz Ochoa, p.64-65). En esta obra, además, “volvió modelo del sistema patriarcal” (Wade, p. 636) a sus personajes femeninos. En la película de Burbano existe una reapropiación montalvina, no solo por la propia representación del personaje (un Quijote negro), sino por su rechazo a la autoridad, la búsqueda de justicia y un acercamiento decimonónico a la representación de lo femenino, tan cercano a lo propuesto por el escritor ecuatoriano. Montalvo en sus libros más conocidos, tanto en *El regenerador* (1876-78), como *Las catilinarias* (1880), como en los *Siete tratados* (1882-83) y *Los capítulos*, “revela la visión montalvina de la mujer ideal: sumisa a la autoridad patriarcal y dispuesta a sostener los papeles tradicionales de los sexos; alguien que no quiere ser ni más ni menos que una buena esposa y una madre cariñosa” (Wade, p. 637) y que refleja el tratamiento que se da a las coprotagonistas de la cinta en la película de Burbano.

Más allá de Montalvo, cruzando toda la película, está presente el quiebre definitivo entre la noción del original enfrentado a la copia (ligada al mestizaje cultural).

Lugares

Los personajes de la película deambulan por tres espacios reconocibles: un campo desértico; la capital del Ecuador condensada por anamorfosis en su centro histórico (colonial) y las playas de Esmeraldas, la provincia que se encuentra en el extremo norte de Ecuador con un alto porcentaje de población afro.

El campo se representa como un desierto sin intervención humana, apenas una choza que en su interior alberga una imagen de la Virgen Dolorosa. Mientras la ciudad es el esplendor barroco: exceso de elementos simbólicos, oro y piedra tallada; los sentidos del espectador son asaltados al ingresar a la nave central de la Iglesia de San Francisco: exceso sobre exceso de horror vacui. La intervención humana, el mundo hispano y la Escuela Quiteña de arte, señalan a este espacio como un lugar de mestizaje dominado por la fe cristiana. Las calles están pobladas, la gente deambula por un trazado deformado que nos lleva por

círculos concéntricos hacia una ciudad imaginada por el lente del director. Cuando la cámara ingresa a la parte moderna de la ciudad, nuestro recorrido se detiene. La ciudad deja de expandirse horizontalmente y crece en verticalidad. Específicamente hacia una torre de cristal a la que ingresan las mujeres de la realeza española, desde donde serán secuestradas. La fuga elíptica por calles abandonadas y túneles despoblados termina en el mar. En ese recorrido, la playa se presenta como un espacio despoblado y carcelario. Su vastedad y el cerco del mar son percibidos como condena: de libertad para los hombres, de aprisionamiento para las mujeres. Es aquí, frente al mar (una vez llegados al límite geográfico del país) donde la linealidad de la narración explota para dar paso al desarrollo de tramas simultáneas que saltan entre el espacio del poder, que se desplaza de un sitio a otro sin definición geográfica (vamos del Palacio de Gobierno a una base militar, nos elevamos con la mirada de un ojo de águila en un helicóptero para luego pasar al espacio a través de un satélite), hasta al encierro geográfico. Como si la cámara persiguiera el esplendor barroco del inicio de la película, como si se viera volcada a captar la mayor cantidad de imágenes para, a través de ese abigarramiento, crear significados.

Las imágenes

Desierto: En el desierto, al inicio de la película, reconocemos a un Sancho carnicero que vende sus productos en un puesto callejero. Cuando la cámara se acerca percibimos que los cuerpos de las gallinas están injertados con cabezas de cochinos; se podría decir que en un afán de mestizaje que se extiende hasta el jardín de la casa de Sancho, donde se pretende que crezca una planta con flor de girasol y cuerpo de rosa.

Ciudad: En la ciudad se da el encuentro entre Sancho y la reina y princesa y la posterior persecución de ambas por el gordo y su ayudante. Es una urbe poblada de imágenes religiosas: salen de la Iglesia de San Francisco, se esconden tras un quiosco que alberga la

imagen del Cristo del Gran Poder, el carro donde viajan la reina y la princesa se detiene a un costado de la Iglesia de la Compañía, luego en la esquina de la Iglesia de San Agustín antes de terminar en el centro financiero de la capital.

Mar: Es el sitio donde se da el encuentro entre las raptadas, atadas como animales con sogas, y sus victimarios; es, también, el sitio donde se sacramentará, a través del simulacro de una unión religiosa, un asalto sexual por parte de los raptores. También será el lugar donde se cierre el cerco del poder contra esos mismos raptores y donde aparecerá el Quijote Negro.

Pasado/presente: la sobreimposición del Barroco en la pantalla

Con esos tres dispositivos (pensamiento-lugar-imagen) Burbano arma el escenario de su particular Museo de la Memoria; armando, a su vez, una sobreimposición de significados donde, desde una interlocución combinatoria, el pasado y el presente conviven en la pantalla.

La cámara de *Quijotes Negros* no es una cámara que busca capturar solo la acción o que se interese en exclusividad por los personajes de la película, por eso se utilizan primordialmente planos generales con muy pocos planos de detalle. Hay pocos travellings y planos y contraplanos. La cámara divaga y haciéndolo llama la atención sobre el poder de su mirada. No hay un solo punto de visto, ni la historia se cuenta con una lógica aristotélica de causa-efecto. Dice Boutonnet que “(e)s a partir de lo que está ausente en la imagen (fuera de campo) que la memoria urde la trama de sus redes” (p.92). Una cámara que deambula deja que el espectador sea cómplice de la historia, que se inscriba en ella y busque conexiones y arme su propia trama.

Al inicio de la película se suceden planos generales y medios donde se introducen a los protagonistas de la película. Mientras Sancho y el enano hablan sobre ir a Quito para buscar una mujer, la cámara los abandona y, aunque seguimos escuchando su conversación, entramos a la choza del gordo. Montada sobre la cama vemos una cabra sobre una colcha con el estampado de una cabra. Colgada, en el centro de la pared, se encuentra la imagen de la Virgen Dolorosa. Este salto a un hipervínculo en el texto fílmico ocurre una media docena de veces en la película. Ese cambio en la percepción anuncia una nueva actividad enunciativa y revela una transición de un nivel de lectura a otro. Aquí la imagen permea el texto con la omnipresencia de la religión en la cultura ecuatoriana que se revela como una red sin fin. Esa Virgen en específico nos remite al inicio del siglo XX, a 1906, cuando se dice que la imagen lloró frente a un puñado de niños. Fueron años conflictivos entre la Iglesia y el gobierno liberal de Eloy Alfaro y de tensiones y negociaciones entre el nuevo estado laico y la religiosidad popular.

En otro momento de la cinta, cuando se da la explicación de cómo el Quijote se convirtió en Quijote, la cámara abandona al personaje y se concentra en el detalle de un libro: *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes en la flaca edición ilustrada de la Editorial Ariel Juvenil. La colección Ariel Juvenil sacó cien títulos de lo mejor de la literatura universal, en versión condensada con ilustraciones, durante los años setenta y puso a Ecuador en la vanguardia de la edición juvenil continental. El sello prehispánico que utilizaba de logo quedó grabado en la mente de varias generaciones de colegiales de la región andina. Una memoria olvidada o no recogida, un hipervínculo que llama la atención sobre la relación de Ecuador con el mundo de la palabra. La editorial tomó no solo el nombre del famoso libro de Rodó sino duplicó el de la reconocida casa editorial española fundada en 1942 para lanzar dos colecciones: Clásicos Ariel[9] con los cien títulos más importantes de la literatura ecuatoriana (lo que significó un antes y un después en la lectura de esa tradición literaria) y la colección Ariel Juvenil.

Otro valor que tiene la cámara que deambula es la de crear “un conflicto momentáneo

dentro de una experiencia tensa” al marcar un “cambio de énfasis dentro de una historia que parecía resuelta para volverla una historia que está en proceso de ser creada” (Isak, Jakob & Richard Raskin/Edvin Kau, p. 191). Así se ve en la escena en la que el presidente del Ecuador, junto al Rey de España, leen la carta de rescate. Dos escenas se superponen en la pantalla mientras escuchamos una voz que viene del fuera de campo. La escena de lectura ocurre en el Salón Amarillo del Palacio de Carondelet, el asiento de gobierno de la República del Ecuador; están presentes los ministros de estado y los dos dignatarios. Mientras el presidente lee, escuchamos la voz del enano y miramos una veladura del cielo de Quito junto a imágenes de gente deambulando por la Plaza Grande de la capital. Sobre la cabeza de las autoridades se despliegan los retratos de todos los presidentes del país. Al lado izquierdo del presidente ecuatoriano, que propone la falsificación de los billetes del rescate, vemos la representación pictórica del presidente Eloy Alfaro, la figura que encarna la refundación del Ecuador contemporáneo.

Si bien la película está dominada por planos generales, existen algunos primeros planos introducidos antes de adoptar el punto de vista de un personaje; donde la mirada se torna detalle para luego volverse encuadre y composición. Muy al inicio de la película esto se hace evidente pues la prolongación de la mirada, de ese punto de vista, ingresa a la propia textura fílmica y a la propuesta estética del director. Como una continuación de la sinécdoque, el enano que habla de arreglar la puerta de entrada a la casa de Sancho para que no entre polvo al jardín (cuando la reja no consiste en más que cuatro palos mal atados), introduce, desde el minuto tres de la cinta, la representación de la representación: como lo haría el barroco. La mirada del enano se vuelve la mirada del espectador; la película, encuadrada en la puerta rota, salta a los demás encuadres de una cinta que no cesa de referenciar la Historia del Arte. La película renuncia a representar la realidad y acepta el simulacro como devenir. Lo interesante de esta propuesta es que esa representación de la representación nace en Ecuador. Esta relectura del arte universal se da, pues, desde una periferia de la periferia. Al hacerlo, la figura de Montalvo se vuelve central, pues fue él quien se atrevió, como escribió en el “Buscapies”, el prólogo de Los

capítulos que se le olvidaron a Cervantes, a imitar a Cervantes como no lo habían hecho «ni en España». Justifica su osadía por ser «semibárbaro», «hijo de la naturaleza» y parte de un pueblo joven. Argumenta que, “la sensibilidad y la imaginación caracterizan a los «semibárbaros», dones que superan a los que poseen los individuos de los pueblos envejecidos «en la ciencia y la cultura».” (Pazos, intro.). Burbano dialoga con una historia de la que se siente heredero y que no es ajena a Ecuador. Así el lenguaje retórico de *Quijotes Negros* nos emparenta con el barroco, volviendo densa su propuesta visual con hipervínculos que nos remiten a distintas épocas y estéticas; desbancando la propia noción de copias y originales y aceptando la bastardía mestiza de toda imagen.

Por solo nombrar algunas referencias deformadas por el lente del tiempo y el espacio: cuando la reina y princesa llegan a la playa y avanzan por ella detrás de sus raptos, la cámara las capta en un encuadre similar a la pintura de Sorolla “Paseo a orillas del mar”; luego de llegar a la casa que van a habitar, la composición, con las mujeres enmarcadas en una ventana que mira al mar, nos remite a “La muchacha en la ventana” de Dalí; en un travestismo de género, Sancho, comiendo uvas tendido sobre su coche-diván, con una flor roja en su sombrero, nos acerca a la “Olympia” de Manet y al “Bacchus” de Caravaggio; la sala de tortura donde el presidente y sus ministros miran con la misma intensidad inquisitorial y curiosidad al torturado que Rembrandt al muerto en “Lección de anatomía”, presentado en la cinta con los mismos claro-oscuros de la pintura. Toda tradición se inscribe dentro de un relato, al incorporar el relato ecuatoriano al de la literatura y la pintura universal la tradición cultural ecuatoriana gana espacio en el ámbito mundial.

En otro hipervínculo -un nuevo desvío de la cámara que deambula- el Quijote encuentra el espejo que el enano ha escondido dentro del mar (la prueba que había que superar para ganar la apuesta hecha entre el Quijote y Sancho). ¿Qué imagen puede ser más potente que reconocerse en un espejo? Ese Quijote Negro que encuentra su imagen en la naturaleza ecuatoriana y vuelve a reclamar sus derechos, es un hombre que “carga”^[10] su identidad sin problemas.

Detengámonos en esta larga secuencia. El enano, junto a Sancho y la reina y princesa festejan la navidad, la escena está plagada de excesos y de elementos artificiosos: Sancho utiliza un gorro de papá Noel; madre e hija parecen haber olvidado que son cautivas y se entregan a la bebida que el enano sirve en flautas de champagne y bailan al son de un villancico con letra de Juan León Mera, autor del Himno Nacional del Ecuador: Ya viene el niño/Jugando entre flores/Y los pajaritos/Le cantan amores./Ya se despertaron/Los pobres pastores/Y le van llevando/Pajitas y flores./La paja está fría/La cama está dura;/La Virgen María/Llora con ternura. (...) Es una representación falseada del carnaval, esa fecha en la que se trastocan las jerarquías. Luego del baile la reina es violada por Sancho mientras el enano asalta a la princesa. Todos amanecen tumbados sobre la arena a orillas del mar, mientras el Quijote Negro, que descubre el espejo escondido en las profundidades del mar, pareciera emerger del agua como la Venus de Botticelli. Recordemos que la Venus que representa el pintor renacentista es, de las dos Afroditas griegas, la que simboliza la reproducción en el sentido intelectual y espiritual. El Quijote emergiendo, que carga su identidad sobre ese espejo rodeado de conchas, lo porta como un escudo. Resulta clave notar que es uno de los pocos momentos que el humor abandona por completo a la película. El Quijote no se aproxima a la costa con el afán justiciero del Quijote cervantino sino con el moralizador pensamiento montalvino del siglo XIX, presente en la cinta de principio a fin, en lo relativo al tratamiento de la mujer. Recordemos que las dos mujeres no tienen ninguna agencia, son meros objetos para satisfacer el deseo de “casarse” de Sancho con el fin ulterior de cuidar del hogar y de él. Las mujeres, a lo largo de la cinta, sirven como adornos y la única iniciativa que tienen para salvarse es volverse “feas” en los ojos de sus raptos (por lo que en un momento determinado se rapan las cabezas). A parte de ser bonitas y cuidar de sus hogares a las mujeres también les es otorgado el ser románticas. En un diálogo, imposible fuera de los parámetros impuestos por la visión patriarcal decimonónica que permea el discurso de la película, la princesa raptada, que no sabe qué ocurrirá con ella ni con su madre, dice: “Estoy por pensar que los hombres no son tan malos, sino que se han enamorado. Oye madre, ¿no te hubiera gustado que mi padre cuando era joven hubiera hecho estas cosas por ti?” A lo que la madre responde: “¿Qué cosas?”, la réplica de su hija

es: “Raptarte y huir”. No podemos olvidar que, el Quijote Negro, al emerger del mar, sale a reclamar “su derecho”. Ese derecho significa la anulación de todos los derechos de las mujeres.

A modo de conclusión

Esta película abigarrada y densa, propone un nuevo abordaje, a través del cine, al aún convulso debate de la identidad nacional. Lo hace remontando las nociones de una identidad fija. *Quijotes Negros*, como el Menard de Borges, vuelve obvio que cada época se lee a sí misma con una carga fantasmagórica encima. En la nuestra, el barroco es determinante. La película de Burbano coloca en su centro la construcción del encuadre y, al representar la representación, vuelve obvio su artificio y rompe, en sus noventa minutos, la establecida noción de copia ligada a la cultura mestiza ecuatoriana. Lo hace estallando bombas esencialistas a su paso: desde el villancico escrito por Juan León Mera que se baila en la playa[11]; a reclamar un mínimo espacio para la producción editorial ecuatoriana; a recobrar al personaje de Juan Montalvo para el relato nacional y recordar que si bien “luchaba por la libertad nacional de la nación que él imaginaba” en ella no entraba “el tipo de libertad individual que daría agenda e igualdad a las mujeres” (Wade: 638).

En el recorrido fantasmagórico por el laberinto propuesto por *Quijotes Negros* queda claro que la memoria reconstruye el pasado y lo sobreimpone a un presente que permanece por momentos inmóvil y que, por otros, se torna convulso. En la larga construcción de un cine nacional *Quijotes Negros* marca un camino hacia nuevas propuestas narrativas.

Bibliografía

Quijotes Negros (Sandino Burbano, 2016): la explosión del barroco
en el cine ecuatoriano contemporáneo

Boutonnet, François, *Mnémosyne, une histoire des arts de la mémoire de l'antiquité à la création multimédia contemporaine*. Paris, Ed. Dis Voir, 2013

Castells, Manuel *La era de la información Economía, Sociedad y Cultura*

(C.Martínez Gimeno, Trans. Vol. 2. El poder de la identidad). Madrid, Alianza Editoria, 1998.

Di Guilio, Margaret Ellen "Cathy Caruth: Literary Representation of Trauma" en *Theorizing Visual Studies: Writing Through the Discipline* James Elkins, Londres, Ed. Routledge, 2012.

Giménez, Socorro, "América Barroca: de Lezama a Sarduy".

http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/cuatro/articulos/art%C3%ADculo%20Socorro.pdf

12/03/2014

Herrera Enríquez, Enrique "El-anticlericalismo-y-Juan-Montalvo"

<http://www.slideshare.net/marly7189/el-anticlericalismo-y-juan-montalvo> 17/03/2014

Isak, Jakob & Richard Raskin/Edvin Kau, *Camera Movement in Narrative Cinema -Towards a Taxonomy of Functions*, Dept. of Inf. & Media Studies, Faculty of Arts University of Aarhus, March 2007

http://pure.au.dk/portal/files/52113417/Camera_Movement_0910.pdf 17/03/2014

Jácome Clavijo, Jorge. *Tras las huellas de Montalvo, Tomo I Ensayos* (Edición póstuma), 2007, Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural del Convenio Andrés Bello, IPANC.

<https://www.flacso.org.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=43910> 17/03/2014

Johnson, Kenneth "The Point of View of the Wandering Camera." *Cinema Journal* 32, 2 (Winter): 49-56, 1993.

Parini, Pino *Los recorridos de la mirada: del estereotipo a la creatividad*, Ed. Paidós Ibérica, 2002.

Pazos Barrera, Julio *El Quijote en Ecuador*. Introducción,
http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/ecuador/introduccion.htm 17/03/2014

Penroz, Marcela Ochoa (Otoño-Primavera 1997) "Juan Montalvo: una reescritura del Quijote en América," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 46, Article 4.

<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss46/4/> 17/03/14

Renaud, Richard. "Ensayo de comprensión del tema del negro-africano y de sus descendientes hispanoamericanos en las Catalinarias y en el tratado De la nobleza de Juan Montalvo" en *Juan Montalvo en Francia*, Presses Univ. Franche-Comté, 1975.

Valdano, Juan. ¿Hay humor en Juan Montalvo? *Literatura y Lingüística* N°18 ISSN 0716-5811 /pp. 19-34. Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile.

Wade, Jonathan "Personajes que se le olvidaron a Montalvo: la caracterización femenina en "Capítulos que se le olvidaron a Cervantes". *Hispania*, vol. 94, no. 4 (diciembre 2011), pp. 637-647.

Links

Quijotes Negros (Sandino Burbano, 2016): la explosión del barroco
en el cine ecuatoriano contemporáneo

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mera.htm> 15/03/2014

<http://www.elboomeran.com/blog-post/2/5369/rafael-argullol/galeria-de-espectros-venus/>
15/03/2014

<http://www.eluniverso.com/2010/12/12/1/1382/villancicos-sabor-ecuador.html> 15/03/2014

<http://www.clubcultura.com/cineenconstruccion/fueradejuego.html> 15/03/2014 15/03/2014

<http://ecuadorparalargo.com/nuestras-peliculas/que-tan-lejos/> 15/03/2014

<http://www.rabiapelicula.com/> 15/03/2014

<http://www.prometeodeportado.com/> 15/03/2014

[http://www.elcomercio.com/noticias/Historia-Culto-Jesus-Gran Poder_0_128388679.html](http://www.elcomercio.com/noticias/Historia-Culto-Jesus-Gran-Poder_0_128388679.html)
15/03/2014

<http://www.arkivperu.com/ariel-juvenil-ilustrada-1974/> 18/03/2014

<http://www.eltiempo.com.ec/noticias-opinion/5810-rodriguez-castelo-y-los-clasicos-ariel/>
18/03/2014

http://biblioarmando.blogspot.fr/2012/10/normal-0-21-false-false-false-es-x-none_17.html
18/03/2014

<http://www.eluniverso.com/2010/12/12/1/1382/villancicos-sabor-ecuador.html> 18/03/2014

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mera.htm> 18/03/2014

<http://www.elboomeran.com/blog-post/2/5369/rafael-argullol/galeria-de-espectros-venus/>
18/03/2014

[1] *Quijotes Negros* se estrenó a nivel nacional durante el III Festival Casa Cine-Fest (junio 2017), ganó el Primer Premio del Jurado en la categoría nacional. En el circuito de festivales ganó: el Premio a la Post-producción otorgado por el Ministerio de Cultura del Ecuador; la Mejor Película Internacional en el I Festival Internacional de Cine Fantástico de Mar del Plata, FANTÁSTICO MAR DEL PLATA 2016; la Mejor Película Nacional ex Aequo en el V Festival de Cine Latinoamericano de Quito, CINEFEST 2017; mejor Director en el AROUND International Film Festival de París, 2017; nominada como Mejor Película en el BARCELONA Film Planet 2017; mejor Película, Mejor Película Extranjera, Mejor Película de Culto, Mejor Ópera Prima y Mejor Película Underground en el UNDERGROUND Film Forum de Los Ángeles 2017; Considerada entre las 20 películas con la MEJOR DIRECCIÓN DE ARTE DEL CINE IBEROAMERICANO EN LOS PREMIOS PLATINO 2018; formó parte de las 40 películas preseleccionadas entre 847 participantes en la categoría MEJOR PELÍCULA IBEROAMERICANA DE LOS PREMIOS PLATINO 2018; mejor Película en el FIRM Film Festival de Valladolid, España 2018; nominada para Mejor Largometraje, Mejor Director y Mejor Guion en el Festival Internacional de Cine PEDRA AZUL, Brasil 2018; semifinalista en el Rieti e Sabina FILM FESTIVAL de Italia 2018.

[2] Con las excepciones evidentes de *Blak Mama* de Miguel Alvear y Patricio Andrade del 2009 que se acerca más al video-arte que al cine narrativo; *Prometeo Deportado* de Fernando Mieles (2010), que tiende puentes con el realismo mágico; *Impulso* de Mateo Herrera (2009), un cruce entre el terror y el realismo mágico y *Sed* (2016) de Joe Houlberg que se acerca al terror.

[3] Durante la presentación a la proyección que se hizo en Flacso-Cine, Quito, en enero del 2014.

[4] <http://www.clubcultura.com/cineenconstruccion/fueradejuego.html> 15/03/2014

[5] <http://ecuadorparalargo.com/nuestras-peliculas/que-tan-lejos/> 15/03/2014

[6] <http://www.rabiapelicula.com/> 15/03/2014

[7] <http://www.prometeodeportado.com/> 15/03/2014

[8] En un momento, el noticiero de la televisión que juega un rol importante en la película, da la noticia del regreso de Elián González a Cuba, situando la película en el año 2000.

[9] Antes de la aparición de los Clásicos Ariel los “libros fundamentales de la cultura nacional estaban restringidos a especialistas y bibliófilos, lejos del alcance de los estudiantes y del público interesado en las manifestaciones del saber. Clásicos Ariel vino, de pronto, a llenar esta carencia, largamente sentida, con un proyecto de alcance nunca antes visto: 100 libros de autores ecuatorianos, de la Colonia y la República, cuidadosamente seleccionados por Rodríguez Castelo y nítidamente impresos por Cromograf S.A., de Tomás Rivas Mariscal, cuya colaboración al noble esfuerzo debe reconocerse. Los 100 tomos de la colección aparecen uno por semana, al precio de 10 sucres, precio módico (40 centavos de dólar de la época), vienen precedidos de un enjundioso estudio crítico de Rodríguez Castelo que les da un valor agregado excepcional...La colección incluye historia, novela, lírica, ensayo, teatro, oratoria, crítica literaria... Mencionar algunos de sus títulos resalta, de por sí, su importancia singular. Historia del Reino de Quito de Juan de Velasco, Historia del Ecuador de González Suárez, Historia del Ecuador de Cevallos... Obras de Aguirre, Villarroel, Espejo, Mejía Lequerica, Olmedo, P. Solano, Mera, Montalvo, Medardo Ángel Silva, Manuel J. Calle, José Antonio Campos, Rumazo González, Remigio Crespo, Gangotena, Pablo Palacio, P. Vargas, Benjamín Carrión... Poesía... Novelas de Roberto Andrade, Rojas, Icaza, Bustamante, Benítez Vinueza, Aguilera Malta, Alejandro Carrión, Pareja Diezcanseco, Vera... Los que se Van...”

<http://www.eltiempo.com.ec/noticias-opinion/5810-rodriguez-castelo-y-los-clasicos-ariel/>
18/03/2014

[10] El Quijote Negro, en la película, literalmente carga el espejo sobre su cabeza.

[11] No podemos olvidar que los villancicos llegaron de España, pero se convirtieron en una tradición popular en América. El que escuchamos en *Quijotes Negros* es de autoría de Juan León Mera, político conservador rival del hispanista Montalvo, que fue un proponente de una americanización de la literatura y un proto-indigenista.

Share this:

- [Email](#)
- [Print](#)
- [Twitter](#)
- [Facebook](#)
- [More](#)