

Sabine Schlickers

La narración perturbadora: *El agujero negro del sol* (2002) de Julio Quezada Orozco

Resumen: En tan solo ocho minutos el cortometraje *El agujero negro del sol* (México, 2002) ofrece cantidad de recursos narrativos paradójicos, engañosos y enigmatizantes con los que transgrede la *doxa* de la narración filmica clásica. La peculiar combinación de estos recursos narrativos lúdicos e irritantes se presenta y conceptualiza bajo el nuevo hiperónimo narratológico transmedial de «narración perturbadora» y sirve como base para el análisis de la película de Julio Quezada Orozco, que puede modelizarse y, por consiguiente, interpretarse de distintas formas.

Palabras clave: Narratología transmedial, perturbación, recursos narrativos lúdicos

El neologismo «narración perturbadora» apunta a un efecto desconcertante que producen ciertas particularidades narrativas en un texto ficcional literario o filmico. En lo que sigue presento primero este nuevo concepto narratológico transmedial¹ para ilustrar después su funcionamiento en el cortometraje mexicano *El agujero negro del sol* (2002) de Julio Quezada Orozco.

1 La narración perturbadora

La narración perturbadora consta de una interacción de recursos que se ubican en tres estrategias técnicas narrativas lúdicas que producen efectos «irritantes» y «extraños» en el espectador: causan sorpresa, confusión, dudas, engaño y placer intelectual al activar la reflexión e interpretación a través de la ambigüedad y de incoherencias deliberadas. La narración perturbadora constituye un casillero «vacío» en la narratología, pero una realidad en el campo de la ficción, donde

¹ Mi contribución forma parte de un proyecto de investigación financiado por *Mittel des Zukunftskonzepts der Universität Bremen im Rahmen der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder (2015–2017)*, en el que estoy trabajando junto con Vera Toro; en 2017 saldrá nuestra monografía *La narración perturbadora en literatura y cine* en la editorial Iberoamericana/Vervuert, de la que reproduzco aquí la modelización de la narración perturbadora y el análisis del cortometraje.

abarca textos narrativos que cumplen con la condición de «inmutar, trastornar el orden y concierto, o la quietud y el sosiego de algo o de alguien» (*Diccionario de la Real Academia Española*, s.v. «perturbar»). En mi análisis de la película *El aura*² reconstruí dos interpretaciones igualmente posibles pero mutuamente excluyentes: como narración no fiable y como narración fantástica sin poder ser reducida ni a lo uno ni a lo otro. El efecto «perturbador» se produce por la yuxtaposición de lo no fiable y de una indeterminación típica de lo fantástico, es decir, por la vinculación de dos estrategias mutuamente excluyentes, y esta aporía me llevó a una concepción innovadora, la de la narración perturbadora.

Partiendo de un enfoque textual-narratológico, no ahondaré en los efectos emocionales o cognitivos que se producen en el acto de la recepción real de una película, sino que concibo la perturbación como un fenómeno intratextual, es decir, como una estrategia narrativa intencional del autor implícito en el momento de crear una obra dirigida a un espectador implícito. La narración perturbadora se refiere a un juego intencionado, lúcido y creativo con estrategias y recursos narrativos establecidos, es decir, se trata de un juego con la doxa o sistema narrativo vigente, convencionalizado e históricamente variable. La doxa se basa siempre en las dos caras de la narración: la *histoire* (el enunciado) y el *discours* (la enunciación). El sistema narrativo está regido por normas y reglas no «visibles» que se pueden identificar solo de modo ex negativo mediante su transgresión o suspensión.³ De ahí que los parámetros narrativos considerados habitualmente fundamentales para dar sentido a un texto –consistencia, coherencia, causalidad, finalidad y univocidad– sean centrales para nuestra concepción de la perturbación narrativa.

² Sabine Schlickers, «La narración perturbadora en el cine argentino del siglo XXI», en Wolfgang Bongers (ed.), *Prismas del cine latinoamericano*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2012, pp. 277–302, y «Lüge, Täuschung und Verwirrung: Unzuverlässiges und Verstörendes Erzählen in Literatur und Film», en *Diégesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, 4.1 (2015), pp. 49–67 (en línea) [fecha de consulta: 01-11-2017] <<https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/190>>.

³ Nos orientamos por la *doxa* de Sabine Lang, pero hay que adelantar que, por un lado, ésta presenta las distintas categorías de un modo bastante complicado y que, por otro, faltan en ella recursos elementales de la narración paradójica como, por ejemplo, la cinta de Möbius y el bucle extraño. Además, su concepción de la *doxa* la restringe a textos literarios, al igual que los demás editores y colaboradores de este valioso estudio. Véase Sabine Lang, «Prolegómenos para una teoría de la “narración paradójica”», en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. «Normas narrativas» y el principio de la «transgresión»*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 22 y s.

Parto de la hipótesis de que la narración perturbadora se basa en tres grandes estrategias narrativas, cada una de las cuales se subdivide en varios recursos narrativos (cfr. Schlickers 2017):

Table 1: Estrategias y recursos narrativos de la narración perturbadora

Narración perturbadora		
La estrategia engañosa	La estrategia paradójica	La estrategia enigmatizante
narración no fiable: giro	metalepsis pseudodiégesis	indeterminación y/o ambigüedad (temporal o permanente): realidad, espacio, temporalidad, causalidad
pistas falsas mentiras paralipsis paralepsis	bucle infinito bucle extraño cintas de Möbius	recursos de omisión
falsa focalización falsa ocularización falsa auricularización	<i>mise en abyme aporétique</i> y <i>à l'infini</i> metaficción explícita	modo fantástico

Los recursos de la «estrategia engañosa» conducen a una súbita resemantización de lo leído o visto, por ejemplo, cuando una trama se revela como representación falsa del narrador o de un personaje. La técnica narrativa central es la narración no fiable, que trabaja con pistas falsas, técnicas de disimulo, una falsa focalización, etc. Estas técnicas narrativas llevan al espectador implícito al reconocimiento del engaño mediante un giro inesperado. El ejemplo clásico que suele citarse para este giro o «final twist» es el final de *Nueve reinas* de Bielinski.⁴

Las «paradojas» constituyen contradicciones insolubles. Aparte de esta significación lógica, me interesa aquí la segunda significación de la *para*-doja en el sentido de «contrario a la *doxa*», o sea, recursos intraficcionales que transgreden o anulan normas y reglas poetológicas. La *metalepsis*, la *pseudodiégesis*, el bucle infinito y extraño, la cinta de Möbius, la *mise en abyme* infinita y aporética y otros recursos pertenecen a la narración paradójica. Al contrario de los recursos engañosos, los paradójicos producen contradicciones irresolubles.

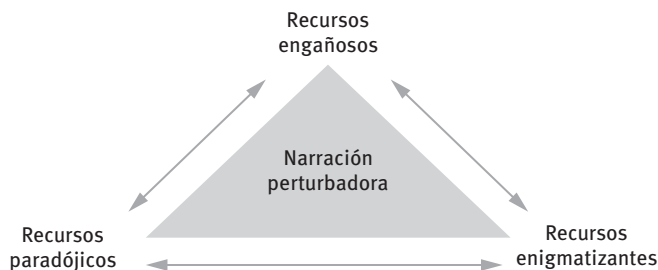
Entre los recursos de la «estrategia enigmatizante» distinguimos entre la indeterminación y la ambigüedad como categorías básicas. Ambas pueden crearse de forma temporal y/o permanente y abarcan estructuras espaciales, causales y/o temporales desorientadoras, así como también el estatus ontológico de la(s) realidad(es) narrativa(s). En este contexto encaja asimismo el modo

⁴ Véase Sabine Schlickers, «La narración perturbadora en el cine argentino del siglo XXI».

fantástico. Los recursos enigmatizantes proponen enigmas y/o rompecabezas que no siempre poseen una solución.

En una narración perturbadora se combinan los recursos narrativos lúdicos provenientes de distintas estrategias narrativas. La dinámica combinatoria de la narración perturbadora puede visualizarse de este modo:

Table 2: *El principio combinatorio de la narración perturbadora.*



Una falsa focalización (recurso engañoso) se vincula con un recurso paradójico, por ejemplo, si el punto final de inflexión remite hacia el principio y el texto se autoincluye paradójicamente a sí mismo (*mise en abyme* aporética). La metalepsis (recurso paradójico) produce muchas veces efectos fantásticos (recurso enigmatizante), y en ello reside posiblemente la razón por la que muchos estudios aluden a ciertos textos paradójicos, especialmente metalépticos, como textos fantásticos.⁵ Nosotras concluimos, por el contrario, que este efecto típico de dirigir la atención hacia las estrategias narrativas caracteriza a todos los componentes de la narración perturbadora, que tiene, por lo tanto, una función metaficcional implícita en la medida en que no cumple con el principio del *celare artem*, sino que, por el contrario, pone de manifiesto deliberadamente la constructividad y artificialidad del discurso.

2 *El agujero negro del sol*

A continuación, ilustro el funcionamiento de la narración perturbadora en un análisis del cortometraje mexicano *El agujero negro del sol*. La película empieza

⁵ Claudia Pinkas, en cambio, excluye estructuras paradójicas llamativas de la narración fantástica, porque llaman la atención sobre la ficcionalidad y estorban la inmersión (*Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010, pp. 218 y s).

con una breve secuencia de un hombre viejo, pobremente vestido, que pasa en una calle por debajo de una escalera de tijera y se para en un semáforo rojo. Cuando éste cambia a verde, pone un pie en la calle, mientras que un sonido estridente llega desde el *off* (0:30). Un corte duro termina esta secuencia que se revela como pesadilla (nivel hipodiegético) de otro hombre (nivel intradieгético) que revelará ser un profesor.

Este se despierta asustado y se duerme nuevamente, continuando su sueño con el hombre viejo, que mira un amuleto titilante con el símbolo de un sol negro. El hombre se despierta nuevamente y mira el despertador: lo que acaba de mostrarse en diez segundos resulta haber tardado sesenta minutos. Este salto temporal llamativo sirve para indicar que la «cámara» no lo muestra todo y que el espectador implícito tiene que ponerse en guardia.

Otro salto temporal y espacial se revela en la próxima secuencia: el hombre que se acababa de levantar ve en el espejo retrovisor de su coche un camión verde con un sol negro dibujado en el capó, que se parece al sol con el cual acaba de soñar (1:20). Esta parece ser la primera intrusión fantástica del sueño en la realidad (metalepsis ascendente del enunciado). Pero también podría ser una coincidencia –poco probable pero posible– entre realidad y sueño (*mise en abyme* del enunciado).

El hombre continúa el viaje; otro corte duro lo muestra reflexionando al aire libre en un campus universitario, donde un estudiante suyo lo interpela, porque le parece interesante «la visión de Beckett acerca del existencialismo». Tiene el libro *La última cinta* y *Un acto sin palabras* del escritor irlandés en la mano, y lo que dice el estudiante constituye una *mise en abyme* de la poética y ofrece una clave para la interpretación del cortometraje: al estudiante le fascina la idea de Beckett –es decir, su interpretación de los dos dramas de Beckett que tiene en la mano– de que «el hombre debe alejarse de la cultura que le enferma [...], dejarlo todo. Por una vida anticontemplativa [...] *pensar en ser otra persona* ... dejar de investigar [...] dejar que la muerte le enseñe la verdad de toda esta vida tan burocráticamente repetitiva y vacía» (1:30–2:14, *mis cursivas*).

En la próxima secuencia se encuentra otra *mise en abyme* de la poética: el mismo hombre, quien resulta ser profesor universitario, explica en su clase la teoría de los sueños y de los arquetipos de Carl Gustav Jung, ilustrando los últimos justamente con el ejemplo del sol, que «puede significar un cambio [...], una nueva vida» (3:15). Las últimas palabras dichas en el *on* fusionan con una música extradiegética que llega a pasar al hilo accional del hombre viejo, quien acaba de despertarse en un bus que lo lleva a la ciudad. Este es el primer indicio de que la jerarquía entre el soñador y el soñado no es clara (recurso enigmático):



Fig. 1: Julio Quezada Orozco, *El agujero negro del sol*, México, 2002.

Contrario a la lectura vigente hasta este momento, según la cual el profesor es el que sueña con el hombre viejo, es asimismo posible que el hombre viejo sea el que sueña las secuencias con el profesor. Luego se ve al hombre viejo lavando coches; después descansa con los ojos cerrados.

La música extradiegética continúa en la próxima escena, en la que el profesor dibuja un sol negro en su cuaderno que tiene el mismo aspecto que el sol soñado y el sol dibujado en el camión. Al final de esta secuencia, la música cesa y un corte vuelve a la cara del hombre viejo, que tiene todavía los ojos cerrados. El ruido de una bocina lo despierta y se pone de nuevo a trabajar. A pesar de las marcas que revelan esta secuencia más claramente como sueño del hombre viejo, podría pasar desapercibido en la primera lectura, puesto que el texto filmico se había iniciado con el código de reinterpretar lo que se había visto en la primera secuencia como pesadilla del profesor. Además, el hilo argumental del profesor domina cuantitativamente con respecto al hilo argumental del hombre viejo (ver *infra* pseudodiégesis).

Otro corte traslada la escena nuevamente a un aula, donde el profesor explica a sus estudiantes que soñaba en su infancia con otro mundo, fuera de casa, un mundo de robos, de aparecidos y de maniáticos, mientras que él mismo pertenecía al mundo recto, paternal: «aunque muchas veces me atrajo vivir en el prohibido» (5:00). Este recuerdo sintetiza a modo de una *mise en abyme* del enunciado y de una *mise en abyme* de la poética lo que pasa en sus sueños con el hombre viejo, pobre, quien representa obviamente este otro mundo para él.

Después de la clase, el profesor no logra poner su coche en marcha. Sale y de repente está en la misma vereda que había aparecido en su sueño, se encuentra incluso con la misma escalera de tijera, lo que es una segunda intrusión del sueño en su realidad. Pero él no pasa por debajo de la escalera, sino que la circunda,

acto prudente que simboliza que está todavía en el «camino recto», al que aludía hablando de su infancia, mientras que el hombre viejo pasa poco después despreocupado por debajo de la escalera. La música extradieгética vuelve a escucharse (5:49) y el profesor se para en el mismo semáforo rojo de su primer sueño, que cambia con el mismo sonido que se refuerza al pasar a verde, como al principio;⁶ a la vez, un sonido estridente acompaña el primer paso que el profesor da en la calle. Se para asustado y avanza incrédulo. Sin cambio acústico, el próximo corte muestra al hombre viejo pasando por debajo de la escalera de tijera, al igual que al principio. Pero esta vez no hay ninguna marca de que se trata de un sueño. Por el contrario, en este momento los dos hombres están situados en el mismo nivel dieгético y se enfrentan, lo que constituye un cortocircuito narrativo y fantástico:



Fig. 2: Julio Quezada Orozco, *El agujero negro del sol*, México, 2002.

El hombre viejo se queda parado en el semáforo, el profesor se da vuelta en medio de la calle y lo percibe asustado (6:34). Tres *zooms* en leve contrapicada acercan la cámara alternativamente a la cara de cada uno; el hombre viejo mira hacia el semáforo rojo, luego enfoca fijamente al profesor; desde el *off* la escena es acompañada por un coro y una música algo psicodélica. El semáforo cambia del verde

⁶ Todo el *setting* es el mismo que al principio en su primer sueño, con la diferencia de que esta vez no se ve al hombre viejo, sino a él en el semáforo. No obstante, llama la atención que en el primer plano con el semáforo rojo no esté presente el símbolo del sol en el toldo de detrás (ocularización interna del profesor, 6:03), mientras que en el segundo plano, cuando el semáforo cambia de verde a rojo, sí (ocularización interna del hombre viejo, 6:54–6:55), lo que podría interpretarse como detalle mínimo que indica otro nivel narrativo u otra vuelta de la cinta de Möbius, puesto que este mismo sol en el toldo había aparecido al principio en el sueño del profesor (0:28).

al rojo para los peatones, el profesor se queda en medio de la calle, no se mueve, el tráfico avanza y un camión verde lo atropella. La pantalla se pone negra, se escuchan los ruidos de un accidente y en el próximo plano se ve la cara ensangrentada del profesor, que está tirado en la calle (7:05), mirando hacia arriba, viendo en la agonía el mismo sol negro en el capó del camión verde que había visto en el espejo retrovisor al principio del corto (1:20), pero que ahora está manchado con su sangre (7:09, ocularización interna). Con esta secuencia se cierra el círculo de la vida del profesor.

Pero el cortometraje no termina así, sino que la música cesa junto con el corte que transporta la escena otra vez hacia el hombre viejo, que acaba de despertarse asustado. Cabe interpretar este despertar nuevamente como indicio de que él es el soñador principal que acaba de soñar no solo la muerte del profesor, sino su propia actuación en la misma, con lo que este cortometraje tendría una estructura pseudodiegética. Esta hipótesis se refuerza por el hecho de que el hombre viejo tiene un ejemplar del libro de Beckett (7:28) que había aparecido anteriormente en la conversación del profesor con su estudiante, es decir, en uno de sus sueños. Lo que el estudiante dijo allí acerca de su lectura de Beckett encaja perfectamente con la vida del hombre viejo: «el hombre debe dejarse de la cultura que le enferma [...] y dejarlo todo. Por una vida anticontemplativa [...]» (ver *supra*). Mirando el libro parece acordarse de estas ideas, tal vez de su propia vida pasada. También es posible que se acuerde en sus sueños de su vida anterior, cuando era un intelectual que vivía en el «mundo recto», pero soñaba con el «otro mundo». Tal vez soñaba antaño el sueño repetido con el arquetípico sol,⁷ que prometía una vida nueva; quizás experimentó incluso el accidente, sobreviviéndolo para entrar después en esta otra vida de un hombre pobre, renaciendo, tal como el fénix de sus cenizas. De ahí que sonría por vez primera cuando sale al final de su choza miserable, recibiendo el sol en la cara.

Podría decirse mucho más acerca de las ideas filosóficas sobre la vida y la muerte en este complejo cortometraje, pero prefiero resumir los recursos narrativos engañosos, paradójicos y enigmatizantes que encontramos en esta narración perturbadora:

⁷ El mito del eterno retorno (Friedrich Nietzsche/Mircea Eliade) se relaciona con *La última cinta* (1958) de Beckett. En el drama, el personaje recuerda su vida y sus sensaciones cuando escucha las cintas grabadas con pasajes de su vida anterior y al final dice que, a pesar de todo, de la nostalgia, de la felicidad posible y la chica del pasado, se siente bien de no ser aquel yo del pasado y de sentir el fuego en él después de haber vivido aquellos momentos. Como si al haber vivido y revivido al escuchar la última cinta el personaje resucitara. O sea, vuelve a colocarse frente a ese pasado, como una repetición por la que debe transitar y así renacer.



La hipodiégesis domina cuantitativamente sobre la intradiégesis

Fig. 3: Julio Quezada Orozco, *El agujero negro del sol*, México, 2002.

- 1) Estructura pseudodiegética: se revela sorprendentemente al final que los sueños del profesor con el hombre viejo eran los sueños del hombre viejo (pdc 4) con el profesor (pdc 5), al igual que en el relato «La noche boca arriba» (1956) de Cortázar (recurso engañoso y paradójico). No obstante, la situación se complica más: dentro de los sueños del hombre viejo con el profesor (nivel hipodiegético) se encuentran otros sueños intercalados (nivel hipohipodiegético), que son los sueños del profesor con el hombre viejo, que constituyen:
- 2) Cintas de Möbius. Por consiguiente, hay que reinterpretar las intrusiones fantásticas de elementos provenientes del supuesto sueño del profesor en la realidad ficcional de su propia existencia como vueltas de la cinta de Möbius.
- 3) La imposibilidad de reconstruir, por consiguiente, claramente la jerarquía entre los soñadores podría correlacionarse con la imagen del «florero de Rubín», que pluraliza lo representado, ofreciendo dos lecturas incompatibles⁸ sin que haya una solución.
- 4) El cortocircuito narrativo fantástico se produce en el último tercio del cortometraje, cuando los dos niveles narrativos subordinados fusionan metalépticamente y el hombre viejo y el profesor se enfrentan en la calle, o sea, en el mismo espacio, tiempo y nivel diegético. Este cruce hace posible modelar el cuento filmico de modo horizontal: según esta modelización, el hombre viejo y el profesor serían una misma persona,⁹ dos yos distintos que encarnan dos

⁸ Andreas Mahler, «Narrative Vexiertexte. Paradigmatisches Erzählen als Schreiben ohne Ende», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 85.3 (2011), pp. 393 ys.

⁹ Esta interpretación concuerda con el hecho de que los dos personajes son interpretados por el mismo actor.

principios de vida diametralmente opuestos, lo que podría vincularse con la idea de la otredad de Octavio Paz.¹⁰

Incluso cabría otra posibilidad de interpretación: en vez de ser idénticos, el profesor y el hombre viejo son dos personas diferentes que viven al mismo tiempo en la misma ciudad y que se han cruzado una vez en la calle; este encuentro equivaldría a la escena justo antes del accidente con el camión. Desde esta perspectiva no habría ninguna metalepsis, sino que se trataría de dos hilos argumentales paralelos que se montan de manera elíptica¹¹ y acronológica, con lo cual dan la impresión (engañosa) de estar vinculados causal y jerárquicamente, siendo el uno el sueño del otro y viceversa. Las diferentes imágenes del sol negro, vistas por los dos hombres, y el libro de Beckett funcionarían, según esta reconstrucción, como elementos fantásticos que atraviesan ambas existencias paralelas y aumentan el efecto de irrealidad y desorientación.

La única solución que podemos sacar es que el lado oscuro –el agujero negro del sol– triunfa sobre el principio racional, claro, ordenado, sobre el mundo gris del profesor, motivo por el que se ve en la última secuencia al hombre viejo sonriendo con la cara al sol.

Obras citadas

- Lang, Sabine, «Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*», en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. «Normas narrativas» y el principio de la «transgresión»*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 21–48.
- Mahler, Andreas, «Narrative Vexiertexte. Paradigmatisches Erzählen als Schreiben ohne Ende», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 85.3 (2011), pp. 393–410.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Enrico Mario Santí (ed.), Madrid, Cátedra, 1993.
- Pinkas, Claudia, *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 2014.

¹⁰ «En cada hombre late la posibilidad de ser otro o, más exactamente, de volver a ser, otro hombre» (Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Enrico Mario Santí [ed.], Madrid, Cátedra, 1993, p. 163).

¹¹ El montaje elíptico al principio, cuando se muestra el avanzar de la hora en el despertador del profesor sin que se sepa algo sobre el tiempo transcurrido, da una pista de la composición elíptica del enunciado.

Schlickers, Sabine, «Lüge, Täuschung und Verwirrung: Unzuverlässiges und Verstörendes Erzählen in Literatur und Film», en *Diégesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, 4.1 (2015), pp. 49–67 (en línea) [fecha de consulta: 01-11-2017] <<https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/190>>.

- , «La narración perturbadora en el cine argentino del siglo XXI», en Wolfgang Bongers (ed.), *Prismas del cine latinoamericano*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2012, pp. 277–302.
- , *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, Madrid, Iberoamericana, 2017

Filmografía

- Bielinsky, Fabián (dir), *El Aura*, Aura Films/Canal+ España/Davis-Films/Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/Instituto de Crédito Oficial/Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales/Naya Films S.A./Patagonik Film Group/Productores Asociados S.A./Tango Films/Televisión Española/Tornasol Films, 2005.
- , *Nueve Reinas*, FX Sound/Industrias Audiovisuales Argentinas S.A./J.Z. & Asociados/Kodak Argentina S.A./Naya Films S.A./Patagonik Film Group, 2000.
- Quezada Orozco, Julio (dir.), *El agujero negro del sol*, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2002.