

El cine de Diego Rísquez: Entre la plástica y las reflexiones sobre la concepción de la realidad. Una mirada semiótica, estética e histórica

The Films of Diego Rísquez: Between Visual Arts and Reflections on the Concept of Reality. A Semiotic, Aesthetic and Historical Viewpoint

Recibido: 26-04-10
Aceptado: 29-05-10

Emperatriz Arreaza Camero*
Írida García de Molero*
Isabel Arredondo**

*Universidad del Zulia, Venezuela

**Plattsburgh State University, United States

E-mails: earreaza@gmail.com, iridagarcia@cantv.net,
isabel.arredondo@plattsburgh.edu

Resumen

En esta investigación se pretende exponer la trilogía fílmica del cineasta venezolano Diego Rísquez como un espacio textual semiótico, estético e histórico donde la materia significativa cinematográfica interactúa con diferentes lenguajes para generar sentido. Se trabaja en el análisis con signos icónicos, indiciales y simbólicos (Peirce); la noción estética-cultural de "marco" (Goffman), semiosfera y Texto de la cultura (Lotman) y la de memoria histórica e identidad nacional (Nora; Erminy). Se concluye que la trilogía de Rísquez: *Bolívar*, *Sinfonía tropical* (1980), *Orinoko*, *Nuevo mundo* (1984) y *América, Terra incógnita*, constituye una muestra representativa del cine venezolano de vanguardia, cuestionador de la visión entre lo "real verídico" y las obras artísticas derivativas de lo real. Su temática histórica convoca a la participación y reflexión del espectador respecto a una nación llamada Venezuela.

Palabras clave:

Cine de Diego Rísquez, "marco", semiosfera, lo "real semiótico", vanguardia.

Abstract

This study intends to express the film trilogy of Venezuelan filmmaker, Diego Rísquez, as a semiotic, aesthetic, historical and textual space where significant cinematographic matter interacts with different languages to generate meaning. The study works on analysis with iconic, indicial and symbolic signs (Peirce); the aesthetic-cultural notion of "framework" (Goffman), semiosphere and Text of the culture (Lotman) and with historical memory and national identity (Nora; Erminy). Conclusions are that the trilogy by Rísquez: *Bolívar*, *Sinfonía tropical* (1980), *Orinoko*, *Nuevo mundo* (1984) and *América, Terra incógnita* constitutes a representative sample of vanguardist Venezuelan cinema, which questions the vision between "truthful reality" and artistic works derivative from the real. Its historical theme calls the spectator to participation and reflection regarding a nation called Venezuela.

Key words:

Films of Diego Rísquez, "framework," semiosphere, the "semiotic real," avant-garde.

*Lo importante es proporcionar a la gente elementos para que puedan comprender.
Eso es lo que yo trato de hacer.*
Roberto Rossellini¹

Introducción

Se ha querido introducir este artículo contextualizando al lector con la figura del cineasta venezolano Diego Rísquez, acercarlos a su vida y obra de un modo muy general, antes de pasar a particularizar el análisis sobre la trilogía fílmica que se trata más adelante.

Diego Rísquez Cupello nació en Juan Griego, isla de Margarita, un 15 de diciembre de 1949. Hijo de Angelina Cupello y el doctor Rafael Rísquez Iribarren, médico y catedrático universitario que se desempeñó como presidente de la Academia Nacional de Medicina y de la Federación Médica Venezolana. Se graduó de bachiller en Suiza en el año 1967. En la Universidad Católica Andrés Bello en Caracas pasó por las carreras de Derecho, Sociología y Comunicación Social, sin lograr culminar ninguna de estas. En este tránsito se descubre artista actuando en 1971 en el teatro universitario en una versión satírica de *Hamlet*, dirigida por el profesor Antonio Olivieri. En ese mismo año junto a Carlos Oteiza, Alberto D'Enjoy y Gonzalo Ungaro forma el Grupo Semilla, y es aquí donde por primera vez participa en la escritura del guión y como actor protagonista de la película en 16 mm llamada *Siete notas*, dirigida por Carlos Oteiza.

Durante los años 1973 y 1974 vivió en Francia e Italia, viajó por Malasia, Tailandia, Singapur e Indonesia. En Francia fue actor en el Teatro N de París, en Roma fotografió eventos de la Galería L'Atico asociados al movimiento de la *transvanguardia italiana*, y también la obra en diapositivas La historia de Roma del cineasta y escritor Jack Smith, pionero del *underground* norteamericano de los años 60; experiencias que van a darle fruto en la construcción del nuevo lenguaje que expresará en su creación artística plástica y filmográfica. A partir de 1975, de nuevo en Venezuela, comienza a experimentar con lo que cuenta en el momento: la cámara fotográfica, el proyector de diapositivas, el jardín y las habitaciones de su casa, y unos cuantos objetos de elaboración propia. Y es entonces cuando realiza las fotocopias a color de las fotografías que tomaba de los ensamblajes de materiales diversos que él mismo hacía. En 1979 muestra en Buenos Aires Documentación de una acción en vivo sobre Simón

Bolívar mediante una serie de 14 Xerox en color, cuerda y caballito. En el I Festival Internacional de Cine de Vanguardia Súper 8 de Caracas, Rísquez como invitado, muestra su primera película *A propósito de Simón Bolívar* (1976), y concursa con la película *Poema para ser leído bajo el agua* (1977), en el II Festival Internacional de Cine de Vanguardia Súper 8 de Caracas en 1977.

Se constituye en agente importante para el desarrollo del Súper 8 en Venezuela, llegando a ejercer diversas funciones en las películas realizadas por sus amigos y compañeros *supercheros*. Colaboró en guiones, fue actor, director de arte, director de fotografía y promotor de estas producciones. En formato Súper 8, o con empleo de proyecciones en Súper 8, realizó las siguientes obras de su filmografía: los cortometrajes *A propósito de Simón Bolívar* (1976), *Poema para ser leído bajo el agua* (1977), *Radiografías de naturalezas vivas* (1977), *A propósito de la luz tropical, homenaje a Armando Reverón* (1978), *A propósito del hombre de maíz* (1979), y los largometrajes *Bolívar, Sinfonía tropical* (1980) y *Orinoko, Nuevo mundo* (1984). Los largometrajes siguientes los realiza con otros formatos. *América, Terra incógnita* (1988) ya se filma en formato de 16 mm, *Karibe kon tempo* (1994) en 35 mm, *Manuela Sáenz, la Libertadora del Libertador* (2000) en 35 mm, y *Miranda* (2006) también en 35 mm.

Fundamentos teórico-metodológicos

Esta investigación tiene un enfoque integracionista semiótico interpretativo, histórico y estético que encuentra su fundamento teórico-metodológico en los Textos de la Cultural, presuponiendo el uso de los signos como dispositivo generador del sentido en interacción con el lenguaje. Se considerará al lenguaje como el resultado de un fenómeno que advierte que las cosas que se nombran son antes que nada signos que desencadenan mecanismos de razonamiento.

La semiótica de la imagen a tratar se hará en relación con el objeto y se hablará de signos icónicos, indiciales y simbólicos. El predominio de alguno de estos signos caracteriza un tipo de imagen, así se tiene que el prototipo de la imagen icónica es la pintura no figurativa o

1 Entrevista, Filmocrítica, núm. 264-265, mayo-junio de 1976. En Marc Henri Piault (2000).

abstracta, el de la imagen indicial es la fotografía y la pintura realista, y el de la imagen simbólica es la pintura icológica o iconográfica.

En atención a Merrell (1998) se caracteriza la tripartición del signo peirceano, a saber: Un ícono es cualquier signo que significa algo por una asociación de similitud (CP: 3.362)². Signo que tiene parecido a algo más (CP: 2.92; 4.418). Un índice es un representamen que dirige la atención de su intérprete al objeto por causa de alguna conexión con su objeto semiótico, sea de lo real semiótico o de lo real verídico. El índice a diferencia del ícono, debe transmitir información respecto a su objeto aunque no sea necesario que lo describa. Un símbolo es el nombre general de una descripción que significa su objeto por medio de una asociación de ideas o una conexión habitual entre el nombre y el elemento significado (CP: 1.369). El símbolo a diferencia del índice o un ícono no necesita una conexión natural con su cualidad material para funcionar como signo significando el objeto que representa, pues la conexión puede ser puramente mental.

Esta tripartición del signo se fundamenta en las categorías peirceanas de Primeridad, Segundidad y Terceridad, lo que el mismo Peirce denomina "triadomanía" (Peirce: 1.568 en Merrell, 1998, p. 52). En forma esquemática la Primeridad es pura cualidad (un puizás puede ser), la Segundidad es efecto (lo que es, aquí-ahora), y la Terceridad es producto (lo que debería ser, según cierto factor probabilístico).

La noción estética-cultural de "marco" se entronca con el concepto de *marco de experiencia* que plantea Goffman (1974) al hacer referencia a la interrelación que se establece en una situación de comunicación con el otro para indagar cómo este otro nos define, y en consecuencia cómo se elabora la categoría de lo "real". Esta noción de "marco" se amplía con el concepto de semiosfera (Lotman, 1996) en virtud de que comparten la suposición de un estar dentro y estar fuera de un espacio semiótico. Se entenderá por semiosfera el espacio semiótico en el interior del cual los lenguajes interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente. "La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis" (Lotman, 1996, p. 24).

El concepto de memoria histórica e identidad nacional se construye con base al concepto historiográfico-

co de memoria histórica de Pierre Nora (s/f) "y que viene a designar el esfuerzo consciente de los grupos humanos por entroncar con su pasado, sea este real o imaginado, valorándolo y tratándolo con especial respeto", conjuntamente con el de identidad "lo que permite reconocer a quien es (o a lo que es identificable, distinguiéndolo de lo (o de los) demás" (Erminy, 2001, p. 482). En consecuencia la memoria histórica y la identidad nacional se imbrican en lo que se expresa de diversas maneras del ser en sí mismo respecto al otro, reconociendo sus raíces y valorando afectiva y racionalmente su cultura en un colectivo diverso y compartido.

Todos estos conceptos teóricos se aplican al análisis de las tres películas en cuestión, específicamente a su materia significativa entendida "como el conjunto de elementos técnico-expresivos y de contenido textual que conforma la imagen cinematográfica a nivel de escritura-imagen-sonido. La materia significativa mediada por la interacción del lenguaje impulsa la generación de sentido en los espectadores intérpretes, al mismo tiempo que trabajada de cierta manera marca el estilo del realizador (García de Molero, 2007).

El realizador de estos tres filmes, el venezolano Diego Rísquez, los denomina trilogía: *Bolívar, Sinfonía tropical* (1980), *Orinoko, Nuevo mundo* (1984) y *Amérika, Terra incógnita*; siendo su predilecto *Orinoko*. De estas tres películas, las dos primeras fueron filmadas en formato Súper 8 y posteriormente llevadas a formato 35 mm., y la última fue filmada en formato de 16 mm., y luego transferida a 35 mm. No tienen diálogo con la finalidad manifiesta de Rísquez de asignar autonomía a las imágenes respecto al lenguaje verbal. Esta prioridad de Rísquez se atiende también en esta investigación, y justamente se trata la materia significativa de la imagen visual en una inter-semiótica de la imagen visual contenida como estructurante dominante en la Semiótica del cine junto a la Semiótica del texto en el texto (Lotman, 1999) al poner en evidencia el lugar que ocupa el marco y lo enmarcado en el texto.

En la realización de la investigación se revisaron documentos referenciales de la vida y obra de Diego Rísquez, tomándose como básico el Cuaderno de Cineastas N° 5 editado por la Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela (2005) y cuya autoría corresponde a Analisse Valera. Se visionaron las películas y los experimentos de

2 Esta cita corresponde a la convención que da como referencia el volumen seguido del párrafo, según la edición de *The Collected Papers of C.S. Peirce*, C. Hartshorne y P. Weiss (eds.) vols. 1-6 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-35).

fotocopias a color de este autor, y se analizaron desde la perspectiva de la semiótica interpretativa del texto y la imagen a partir del objeto (segundidad), de la intertextualidad con la estética y la historia.

Estas conceptualizaciones abren paso al análisis de los filmes mencionados desvelando los íconos, índices y símbolos con sus susceptibles matizaciones según los usos interpretativos que se hagan de los signos visuales y sonoros de los mismos. De modo que en el análisis se trataron tanto los signos que muestran las relaciones inter-semióticas de la pintura y la fotografía respecto a la trilogía fílmica de Rísquez, como las motivaciones del cineasta por educar al espectador intérprete en la apreciación y participación de la memoria histórica y la identidad nacional.

Entre lo real y lo imaginado: de la plástica al cine: antecedentes fílmicos

La trilogía de Rísquez cuestiona la relación entre lo que podría llamarse la realidad que “es lo que a pesar de que alguien lo quiera de otro modo” (Merrell, 1998, p. 174), y los discursos materializados tanto en la pintura como en el cine, para exponer luego, esa realidad que no es más que “lo real semiótico”. Aquello percibido a través de los discursos que conciben e interpretan esa realidad, como la literatura, el teatro, la arquitectura, la pintura, el cine, la música, e incluso, la historia.

Una de las preocupaciones más importantes de la obra de Rísquez entre mediados de los años setenta y finales de los ochenta es la mediatización de “lo real a través de “el marco”, que se comporta como una categoría de segundidad llena de confrontación y de sorpresa. Este “terreno mediario”, sugiere Merrell (1998, p. 170) se puebla de los muebles de mundos “semióticamente reales”, en donde entidades de la experiencia de lo “real semiótico” pueden ocupar su lugar como lo “real-aquí-adentro” y pueden ser de lo “real-semiótico-allá-afuera”. De modo que hay un diálogo perpetuo e interactivo en el “terreno mediario” entre lo “real semiótico” y lo “real verídico”. El marco, normalmente utilizado para enmarcar pinturas, aparece en la trilogía como el elemento organizador de los ejercicios plásticos, al hacer énfasis en el espacio divi-

sible (más no dividido) indicativo de lo que está dentro y fuera del marco, entre aquella realidad continua de lo creado que pertenece al orden de lo interno y lo que es real externo en su intersección. En atención al concepto de semiosfera de Lotman pudiera hablarse de una división que no es rígida, sino que el marco se constituye en un espacio semiótico permeable que genera el diálogo y la interacción dentro/fuera como espacio natural de la comunicación. Así que el marco funciona como una semiosfera “con complejas correlaciones internas, diferentes grados de traducibilidad y espacio de intraducibilidad” (Lotman, 1999, p. 41) que fundamentan lo que este autor denomina “texto en el texto”.

El interés de Rísquez por reflexionar a través del marco desborda los ejercicios plásticos y pasan al cine: *Bolívar, Sinfonía tropical* (1980), *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984) y *América, Terra incógnita* (1988). En esta continuación aparece el marco mediando la generación del sentido a través del cumplimiento de diversas funciones.

Rísquez, a mediados de los años setenta, experimentó con diversos objetos concretos en diapositivas que luego transfirió a las fotocopias en color. Aquí trata marcos fotografiados frontalmente³, que aparecen en su mayor parte en exteriores, como la playa o el bosque, suspendidos en el espacio o sujetos en el suelo por algún material, como la arena. La dislocación en el espacio, el hecho de que no estén colgados en una pared, no impiden que los marcos no cumplan su función fundamental de signo que crea una semiosfera y limita el espacio semiótico. Así, en la serie fotográfica llamada *Naturalezas vivas*, los marcos crean un espacio interno dentro de la fotografía que sirve para enmarcar frutas, granos, e incluso personas; y en la serie *Pico, pala y carretilla*, el espacio interno de los marcos delimita los ya nombrados objetos de trabajo. Estos objetos semióticos enmarcados remiten información signica acerca de su existencia como si fuesen una réplica interna de aquello de lo “real verídico” que está externo, de modo que ya estos objetos enmarcados (íconos) aparecen como índices en la mente para dar luz a un concepto general (símbolo), bien de naturalezas vivas o de instrumentos de trabajo respecto al reconocimiento en la cultura.

Sin embargo, el espectador mira las fotografías en su totalidad y no se centra en el espacio delimitado por el marco, las fotocopias a color adquieren otro senti-

3 Hay excepciones, en los que los marcos no están retratados frontalmente, como en el caso de los ejercicios fílmicos en el que los marcos están flotando en el agua. Esta, sin embargo, no es la norma.

do. No se trata ya de la capacidad de las artes para enmarcar realidades, sino más bien de la constante interacción en el "terreno mediario" entre lo que está dentro y fuera del marco en virtud de la permeabilidad de las fronteras de la significación en el gran Texto de la cultura.

Esta constante interacción entre lo que está dentro y fuera del marco culmina en ejercicios plásticos destinados por el crecimiento del signo a transmutar el marco. Uno de los ejemplos más claros de atravesar el marco ocurre en la imagen indicial de una serie de siete fotografías, llamadas *Volver a la infancia, juegos de niños*. En estas fotografías aparece un marco de color oscuro cuya parte inferior está hundida en la arena. Al fondo se puede ver la playa y el mar. El marco está puesto en oposición frontal con respecto a la persona que mira la fotografía, y contiene dentro de sí un barco velero cuya proa atraviesa el marco, ícono indicial que conduce la semiosis de intersección entre el espacio interior y el exterior del marco (Fig. 1). Esta intersección se intensifica al mirar la serie en su totalidad. Las fotografías muestran cómo una niña que está junto al agua como parte de lo "real verídico", gradualmente se acerca al marco y lo transmuta (Fig. 2). La transición se materializa, la niña ya es parte de lo "real semiótico" de lo que está fuera y dentro del marco. Sin embargo, en el desarrollo artístico de la obra de Rísquez ¿cuáles son los elementos que se están transmutando?, ¿a qué se refiere esta transición? A la fotografía de *Las mil y una noches*.

En la fotografía *Las mil y una noches* hay una vasija pequeña de cerámica situada en el margen izquierdo de la fotocopia. Detrás de esta vasija una carta de baraja en la que hay dibujadas vasijas de cerámica de la misma forma a imagen y

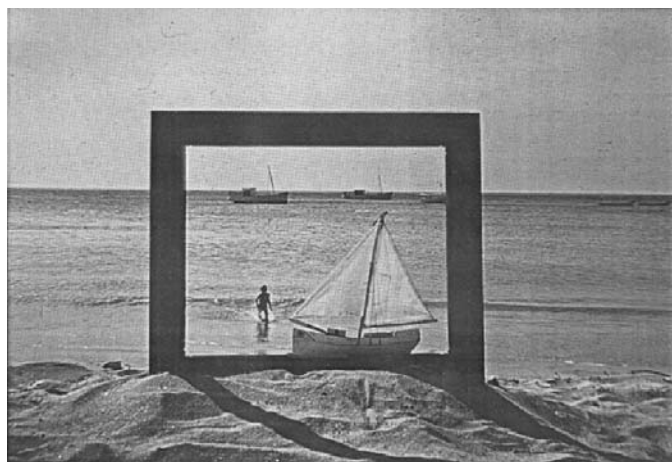


Figura 1

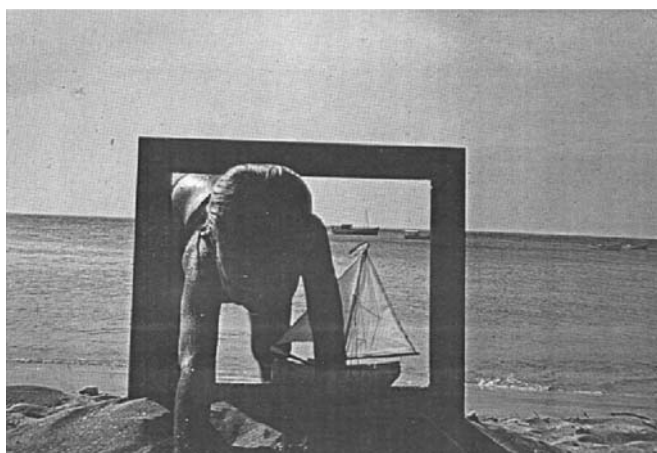


Figura 2

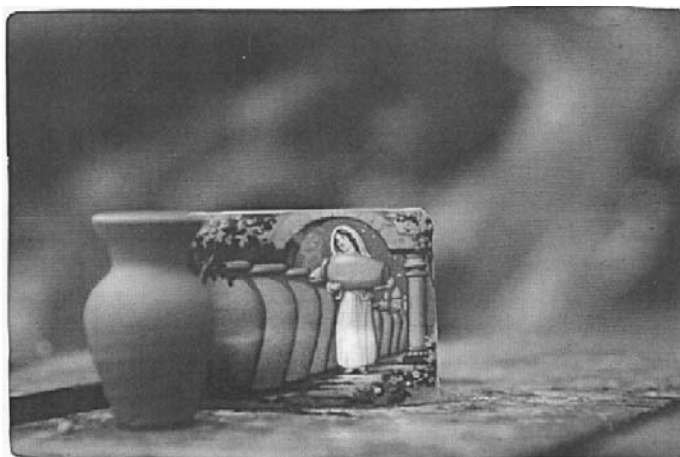


Figura 3

semejanza que la real (Fig. 3). El ejercicio plástico busca establecer una continuidad entre la vasija real y las dibujadas a través de la creación de una línea de fuga que va de izquierda a derecha y de abajo a arriba. Aquí Rísquez recurre a la estrategia denominada *trompe-l'oeil* para crear una ilusión visual de continuidad; debido a que todas las vasijas están alineadas en la misma línea de fuga, pareciera que la vasija de lo "real fotográfico" se repitiera en las dibujadas y que no hay diferencia entre unas y otras, pero en realidad según Peirce, la réplica siempre es otra cosa de lo mismo. Con este experimento, desde la semiótica se está de acuerdo con Peirce respecto a que la réplica es interpretada como signo de un

objeto, un símbolo general que ha surgido de instancias particulares donde "Las diferencias se ignoran mientras las semejanzas se hacen identidades" (Merrell, 1998, p. 139).

Respecto a la foto *Volver a la infancia, juego de niños*, esta es una fotocopia en cuyo centro se encuentra un marco de bambú sosteniendo algo, como si fuera una caja de cristal. Desde la parte inferior derecha, un palo de bambú con varias ramas delgadas que transmutan el marco, conectando lo real (lo que está fuera del marco) con la obra de arte (lo que está dentro del marco). Esta conexión se repite dentro del marco también mediado por una carta de baraja en la que hay dibujada una guacamaya agarrada al árbol. Al sobreponer la carta de baraja sobre una de las ramas del palo de bambú, el dibujo de lo "real verídico" de la guacamaya agarrada a la rama del árbol, se sobrepone a lo "real fotocopiado", la rama de bambú (Fig. 4).

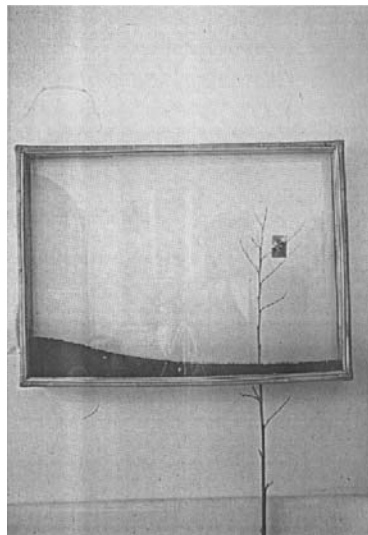


Figura 4

Las películas: la trilogía

Los ejercicios plásticos permiten abordar la trilogía de Rísquez en el sentido de que ambos productos artísticos establecen una relación similar entre lo "real verídico" y el objeto artístico como lo "real semiótico". En *Volver a la infancia, juego de niños* ocurre un establecimiento del signo a través de relaciones de asociación que transportan a una escena de *Orinoko, Nuevo Mundo* en la que un pintor pinta un bosque de plátano y bambú. El lienzo, situado en la parte superior de la escena, reproduce el bosque de la misma manera en la que la carta con la guacamaya reproduce la rama de bambú pero esta vez es una hoja de plátano la que se sobreimpone al cuadro. En *Amérika, Terra incógnita*, una pintura de las olas del mar enmarca una guacamaya y el mar de lo "real verídico". Sin embargo, no puede decirse que los ejercicios plásticos y la trilogía son exactamente iguales. Nuevamente se enfatiza el principio de la réplica peirceana. Las películas desarrollan y dan complejidad a la pregunta ¿cómo percibimos (íconos), concebimos (índices) e interpretamos (símbolos) el mundo que nos rodea?

La trilogía expande la búsqueda al incluir artes, que como la arquitectura, no aparecen en las series plás-

ticas. Por ejemplo, en *Orinoko, Nuevo Mundo*, el río Orinoco atraviesa una construcción arquitectónica neoclásica. Este conjunto arquitectónico en forma de tríptico muestra la manera en la que Raleigh percibe América (Fig. 5). El tríptico iconográfico contiene los espacios para que entren las figuras más prominentes, incluyendo el que las piensa (Raleigh). De igual modo, este conjunto arquitectónico sígnico también incluye la escultura al ubicar América en la parte de arriba, al mismo tiempo que conecta las ideas de Raleigh con las de Theodor de Bry y la invención que este hace de América. El ícono indicial llega a la plenitud ideal de "tipo", que conduce la expansión de la semiosis de cierta manera y en cierta dirección.

Además de expandir la reflexión de la realidad al introducir otras artes, la trilogía da una nueva complejidad al introducir un elemento que no aparecía en las series plásticas: el discurso histórico, un elemento de Terceridad del signo, el legisigno. Por ejemplo, al comienzo de *Bolívar, Sinfonía tropical*, aparece una superficie plana (ícono), como una tela, cubriendo toda la pantalla, pura Primeridad, que se materializa y se hace índice en su rompimiento por alguien que lo hace de arriba abajo (símbolo), y tras ella se descubre una escultura humana organizada espacialmente como si se tratase de un cuadro histórico; la corporeidad del signo se hace sentir, y como congelados en el tiempo, los generales de Bolívar y Manuela Sáenz, inmóviles. Sin embargo, la ruptura de la tela los despierta y cobran vida. La metáfora también aparece junto al legisigno icónico.

A pesar de que Rísquez introduce la historia junto a las artes, como uno más de los discursos que se emplean para percibir el mundo, las diferencias son importantes; mientras que normalmente se asocian las artes con la percepción subjetiva y personal del mundo lo "real interno", la historia se asocia con lo "real externo".

En la trilogía, la historia se encuentra fuera y dentro del marco, a medio camino entre lo "real externo" y lo construido (lo "real interno" semiotizado). Así, en *Orinoko, Nuevo Mundo* se alternan el descubrimiento de América con la invención de América hasta el punto de ser indisociables. En *Orinoko, Nuevo Mundo* el descubrimiento de América está marcado por las ideas (objetos dinámicos para Colón) sobre tierras lejanas que existían en ese momento histórico en sus respectivos países. Es-

tas ideas que inciden en el pensamiento cognitivo de Colón respecto a cómo se imagina a la América, también funcionan como “marcos” pero esta vez interpretativos y pertenecen al orden de los signos-pensamientos (Merrell, 1998). Más concretamente, Colón ve la desembocadura del Orinoco a través de los relatos literarios que desde los romanos describen la búsqueda del nacimiento de los ríos (Colón menciona a César y el nacimiento del Nilo). En *Orinoko, Nuevo Mundo* hace referencia a este discurso renacentista que permite una percepción/concepción particular de la geografía venezolana en la escena en la que Colón expone en el tercer diario que el mundo no es redondo, sino en forma de pera cuyo signo equivalente es una “teta de mujer”⁴. *Orinoko, Nuevo Mundo* transmuta el marco de lo “real externo” y lo inventado “real interno” constantemente y sin aviso, dando la idea de que esta separación, tal como la continuidad entre la vasija de cerámica y las pintadas, es difícil de establecer, e incluso sugiriendo que puede no existir. Y de hecho y en concordancia con Peirce, no existe, es ilusoria. ¿Dónde está la Venezuela real en *Orinoko, Nuevo Mundo*? ¿En la sección del documental etnográfico de los yanomamis?

En 1985, en el marco del festival internacional de Montreal, Rísquez se refirió a esta sección como un “pseudo-documental etnográfico”. ¿Dónde está entonces la separación entre lo real y lo mediado? La trilogía es ambigua en este respecto, presentando el discurso histórico como de lo “real verídico” y construido al mismo tiempo, pues siempre este discurso histórico pertenecerá a lo “semióticamente real”. En la trilogía, la historia de Venezuela, así como el concepto de lo que es Venezuela se construye a través de otros discursos⁵, entre los que predominan las artes. Es un concepto dialógico estética y socialmente construido, nunca es completamente de lo “real verídico”.

La noción de historia que aparece en la trilogía, de la historia imaginada por una comunidad, se puede sacar una nueva concepción de un tipo de cultura, que puede denominarse “kultura” siguiendo la tendencia de Rísquez a sustituir la c por la k. En la trilogía, la kultura, es una interpretación resultante de la dinámica de los tan-

tos estratos que conforman el gran Texto de la cultura, dentro de los que se encuentran las artes, y la propia historia. Este argumento lo soporta Lotman (1996) al sustentar que la cultura es la lengua más la historia. La escena del tríptico neoclásico, por ejemplo, permite ver la manera cómo Raleigh percibió/concibió/interpretó Venezuela cuando buscaba el Orinoco (Fig. 5). La concepción de lo que veía estaba fuertemente marcada por la intersección de la kultura inglesa que le pertenecía, la kultura española de los conquistadores y la de los aborígenes con los que se encontraba. Sin embargo, la concepción dominante de la Venezuela real en *Orinoko, Nuevo Mundo*, en su percepción era la ficción que sobre Venezuela tenían los españoles. Aquí el concepto de marco (Goffman) ayuda a definir y encuadrar una situación o cambio de marco, ¿cómo definen los españoles a Venezuela?, tal como se muestra en las cuatro visiones que el chamán en el ritual ancestral tiene sobre la historia de Venezuela (Fig. 6) (*Orinoko, Nuevo Mundo*).

Memoria histórica e identidad nacional: isotopías de lo nacional

El cineasta venezolano Diego Rísquez desde sus inicios fílmicos (*A propósito de Bolívar*, 1976, cortometraje, 8 mm) hasta su más reciente producción (*Miranda*, 2006, largometraje, 35 mm) ha demostrado explícita e implícitamente que la mayor motivación en su quehacer cinematográfico ha sido contribuir al rescate de la memoria histórica del país y a definir su identidad nacional. Al respecto ha afirmado reiterativamente:

Deberíamos apuntar hacia un cine nuestro, que se parezca más a nosotros mismos. Por eso con la trilogía y con mis películas en general he procurado recoger la memoria de nuestra historia. Aquí, lamentablemente, solo se conoce una tendencia del cine: la visión norteamericana... los temas hasta pueden ser siempre los mismos, la diferencia está en la forma. Es necesario que los vene-

4 Al mostrar la sección más documental de *Orinoko, Nuevo Mundo*, la que incluye a los yanomamis, Rísquez se refiere a un falso documental etnográfico a “faux documentaire anthropologique” (festival de Montreal, 1985, p. 10). Se puede concluir que para Rísquez la representación de lo real está siempre mediada; el documental etnográfico es una falsa manera de dar la impresión de que se está viendo lo “real verídico”.

5 El concepto de comunidades imaginadas de Benedict Anderson (1983) defiende que las ideas que tenemos de una nación están socialmente construidas. Explica cómo los miembros de un país llegan a tener una idea de lo que es el país sin haber conocido a todos los miembros del mismo, a través de la lectura del periódico.

zolanos veamos nuestro cine y nos identifiquemos con él (Rísquez, citado por Valera, 2005, p. 18).

Las primeras cualidades visuales que identifica lo nacional en el cine de Rísquez es la luz tropical que irradia el momento inicial de sus filmes cuando surgen sus personajes desde las aguas del mar Caribe llegando a tierra firme venezolana. Es un elemento recurrente en la materia significativa: los indígenas que retozan en la playa, como escena inicial en su primer largometraje, y primera película de la Trilogía: *Bolívar, Sinfonía Tropikal* (1980). También es recurrente las imágenes icónicas de Colón y el resto de su tripulación caminando desde el oleaje del mar hacia tierra firme, donde plantan la bandera de los reyes de España, en *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984); o la vista panorámica de la bahía de Río Caribe, que da inicio a la película que completa la Trilogía: *Amérika, Terra Incógnita* (1988), donde los conquistadores recogen los tesoros de la América recién descubierta para llevarlos como trofeos al Viejo Mundo (Fig. 7); o la sirena moviéndose bajo las cristalinas aguas que inicia el cortometraje *Poema para ser leído bajo el agua* y que reaparecerá mas tarde alertando a Ulises/ Juan el Griego en *Karibe Kom Tempo* (1994), su película de transición entre el cine sin diálogo a los largometrajes dialogados sobre los personajes históricos más representativos en su filmografía: *Bolívar, Manuela* (2000) y *Miranda* (2005).

Las imágenes visuales y figurativas de la geografía nacional en toda su exótica exhuberancia, se constituyen en el escenario protagónico que Rísquez utiliza para el rescate de la memoria histórica y la identidad nacional. Los largometrajes que conforman la Trilogía, al apoyarse diegéticamente en sonidos naturales, en música sinfónica especialmente creada para cada película, en espacios exteriores naturales, estructurada a base de cuadros y escenas fijas, y sin diálogos entre los personajes humanos, favorece esta utilización del paisaje natural como actor principal en cada una de sus películas.

Otro elemento recurrente en la filmografía de Rísquez son los símbolos patrios, especialmente el tricolor nacional. Hay que resaltar que Rísquez es el primer cineasta venezolano que utiliza los colores amarillo, azul y rojo como símbolo de la venezolanidad. Desde *A propósito del Hombre de Maíz* (1979), donde la guacamaya, que identifica su trabajo filmico y su productora, aparece detrás de la bandera nacional y los tres caballitos de juguete vuelan en el cielo azul brillante y sin nubes, hasta alusiones más explícitas e indiciales en *Bolívar, Sinfonía tropikal* (1980), donde cada uno de los patriotas comprometidos

con la causa independentista: Sucre, Arismendi, Piar, Urdaneta y Páez enarbolan la bandera cuando parten de sus lugares de origen (Cumaná, Margarita, Ciudad Bolívar, Maracaibo, los llanos) para ingresar al ejército bolivariano. De igual manera la larga secuencia en *Bolívar...* donde el paso del ejército libertador por los Andes y la meditación del Libertador en el Chimborazo, está enmarcado en el ondear del tricolor. Otra información a destacar de Rísquez, la constituye que fue el primer y casi el único cineasta que supo rescatar un elemento básico de la venezolanidad como la bandera nacional, casi veinte años antes de que ésta fuese utilizada como recurso expresivo identitario en las luchas políticas que han sacudido al país en la última década (1998-2008).

Sin embargo, el recurso más importante que Rísquez ha utilizado para el rescate de la memoria histórica y la identidad nacional en su filmografía, es la recurrencia reiterativa a los códigos y referencias de las diversas etapas de la historiografía nacional tradicional: la vida aborígen inicial, llegada de Colón y de las sucesivas oleadas de conquistadores españoles, piratas ingleses o exploradores alemanes y franceses, período colonial y luchas independentistas. Referencias estas, que todo estudiante del nivel de educación básica integral y media diversificada puede reconocer en los libros de Historia que se usaban en la década de los setenta (del Hno. Nectario María o de Siso Martínez). Sin embargo, algunos críticos consideran sus películas como elitescas, barrocas e ininteligibles para el gran público (Guevara, Barreto, Nuño, Marrosu, Schafer citados en Valera, 2005). En la estructura narrativa de la trilogía se encuentran claramente identificados las diversas etapas de la historiografía nacional tradicional: vida aborígen inicial, llegada de Colón y de las sucesivas oleadas de conquistadores españoles, piratas ingleses o exploradores alemanes y franceses, período colonial y luchas independentistas.

En el mismo orden de ideas, en *Amérika, Terra Incógnita* (1988), película que concluye la trilogía rísqueana, la imagen del indígena es particularmente importante, el personaje indígena es el protagonista de la estructura narrativa y su punto de vista es presentado desde una perspectiva que ya encontramos en intelectuales latinoamericanos que critican el mito del buen salvaje, como Roberto Fernández Retamar en su ensayo *Calibán* (1971). En contraste con el *Calibán/caníbal* que antagoniza con el Ariel en *La Tempestad* (Shakespeare, 1612), Retamar considera que es justamente el hombre mestizo de Nuestra América descrita en los escritos de Martí en 1886 ó de Bolívar en el período 1815-18919, la otra opción de *Calibán*, del Nuevo hombre Americano.

El protagonista/héroe indígena en *Amérika* muestra las características con las cuales Colón describió a los indígenas que encontró durante su tercer viaje exploratorio en las costas del Golfo de Paria, el 3 de agosto de 1498:

El día siguiente vino hacia oriente una gran canoa con 24 hombres, todos mancebos muy ataviados de armas, arcos, flechas; y ellos, como dije, todos mancebos de buena disposición, no negros, salvo más blancos que otros que haya visto en las Indias, y de muy lindo gesto y hermosos cuerpos; y los cabellos largos y llanos cortados a la guisa de Castilla, y traían la cabeza atada con pañuelo de algodón, tejido de colores... muchos traían piezas de oro en el pescuezo y algunos atados a los brazos algunas perlas... (Jane, 1988, pp. 15-21).

Este indígena, como en el mito de Calibán, engendra con la princesa el primer mestizo de la incognita, indómita, desconocida y maravillosa América. La escena final muestra a la princesa con el hijo en brazos, y al indígena en la isla creada dentro de la corte española. En *Amérika*, el indígena es el hombre seducido por la princesa en la misma corte española, pero él es quien, a su vez, introduce su simiente y una nueva cosmogonía dentro de los parámetros occidentales de la época.

El cine de Rísquez: un estilo particular. El texto en el texto en la trilogía

La segunda gran motivación de Rísquez es desarrollar un lenguaje propio, que a su vez contribuya a educar y sensibilizar a un espectador activo y pensante: "Mi mayor preocupación ha sido siempre el lenguaje, sugerir ideas para que el espectador supere esa actitud pasiva a la que el cine norteamericano lo tiene acostumbrado, y construya desde sus referencias intelectuales" (Rísquez, citado por Valera, 2005, p. 18). Estas afirmaciones se pueden seguir en indicios recurrentes en la materia significativa de toda su filmografía. En los cortometrajes realizados entre 1976 a 1979: *A propósito de Bolívar, Poema para ser leído bajo el agua* (1997, S8, 23 min), *Radiografías de Naturalezas Vivas* (1977, S8), *A propósito de la luz tropical: Homenaje a Armando Reverón* (1978, S8, 20 min), y en *A propósito del hombre de maíz* (1979, S8).

Para lograr esta identificación con el espectador interlocutor, Rísquez trabaja la estrategia del texto en el

texto en un todo construido sintagmáticamente; una estructura organizada de signos, donde "cada signo del texto-código puede presentarse ante nosotros en forma de paradigma (Lotman, 1996, p. 95). Pero, se está en presencia de un texto-código en la modalidad inversa al carácter equilibrado del texto en el texto como el del cuento maravilloso de Propp. Resulta ser un tipo de texto-código en el cual en un único texto cinematográfico se aíslan subtextos pictóricos y fotográficos no sólo diversos, sino intraducibles el uno al otro; dando paso a la revelación del mecanismo de trabajo del realizador en tanto pragmática y su relación entre textos "de incorporados/enmarcantes" (Lotman, 1996, p. 98).

Rísquez para llegar a la conciencia pensante del espectador, particularmente venezolano, recurre a cuadros incorporados a la iconografía colectiva, (las obras de Michelena, Tovar o Rojas que se exhiben en la Casa Natal de Bolívar u otros lugares históricos de Caracas), como por ejemplo el cuadro del 5 de Julio de 1811, presente en *Bolívar, Sinfonía tropical* (1980), donde se inscribe, en el texto incorporado al inicio de la película, que los participantes en la misma forman parte de la intelectualidad caraqueña de 1979 (cuyos rostros son identificables con los artistas plásticos, cineastas, escritores y actores amigos de Rísquez que colaboraron en la producción de esta película). Este cuadro en particular,

es paradigmático en la filmografía de Rísquez puesto que da cuenta de la imbricación de cine y pintura que la caracterizan: alude a un tema histórico por intermedio de la representación icónica que ha sido vehículo básico de la difusión de ese tema, interpela con ello la memoria del espectador y sus referencias como miembro de esta nación (su identidad nacional); revela que para Rísquez se impone el rescate de valores morales como los que habrían inspirado a los héroes de la independencia, cuya herencia, además, el director entiende debe ser honrada por los intelectuales y artistas de la actualidad: los llamados a responsabilizarse por cambiar una sociedad que Rísquez juzga en crisis, y a decretar su independencia de nuevas formas de enajenación (Valera, 2005, p. 26).

En la trilogía, la historia venezolana es presentada como un signo continuo de descubrimientos, donde la población indígena es mostrada desde el punto de vista del extranjero europeo. Esta perspectiva está particularmente presente en *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984). Aquí

en las escenas iniciales se muestra a una comunidad indígena yanomami, en un estilo similar al documental etnográfico, dentro de sus churuatas, y al chamán en pleno éxtasis del rito ancestral, quien abre paso al relato de la película a partir del ícono indicial del lanzamiento de la flecha hacia el cielo (en una escena que recuerda al bumerang lanzado por el indígena australiano en *2001: La Odisea Espacial* (1968) de Stanley Kubrick. Esta acción chamánica da inicio a la historia oficial de Venezuela, pues a partir de la llegada de Colón saliendo desde las aguas del Mar Caribe, se muestran las secuencias históricas conocidas por el público venezolano a través de los libros tradicionales de historia patria: Colón en la playa hincando rodilla en tierra, enarbolando la bandera blanca con la cruz roja y aceptando los frutos que los indígenas le traen como señal de bienvenida; los frailes navegando el río y cristianizando a los indígenas; los indígenas quemando la cruz como acto de rebeldía⁶; la llegada de Raleigh en su incansable búsqueda de El Dorado, gracias a la alianza estratégica que establece con los indígenas, la cual favorece su rivalidad frente los conquistadores españoles; y finalmente la llegada de los exploradores Humbolt y Bompland⁷, quienes descubrirán para Venezuela y el mundo la variedad de la flora y la fauna de este país. Las exploraciones de Humbolt y Bompland en varios países americanos, entre 1799 y 1804 marcaron un hito dentro del imaginario europeo sobre la América desconocida, lo cual dió origen a los nuevos rumbos en las ciencias y las artes del siglo XIX: desde Julio Verne con *El Soberbio Orinoco* hasta Charles Darwin con *El Origen de las Especies* fueron influenciados por los Relatos de Viaje de Humbolt publicados en francés en 1814 (Pagden, 1993).

En la estructura narrativa de *Orinoko*, Rísquez se vale de pinturas, grabados y relatos de los conquistadores y exploradores europeos de los siglos XVI, XVII y XVIII, donde lo maravilloso y exótico del paisaje natural se presenta en reciprocidad con la apropiación de los seres y territorios descubiertos, tal como se muestra en los Diarios de Cristóbal Colón (edición de Cecil Jane, 1988), como un fiel antecedente de lo real-maravilloso que caracterizará desde entonces a la América Latina y a Venezuela, en particular. Los grabados de Teodoro de Bry y de otros artistas europeos de la época, se presentan en *Orinoko* como re-

ferentes icónicos, conocidos por el público venezolano a través de las ilustraciones de los libros escolares de historia patria. En concordancia con Valera, con esta obra Rísquez colabora con la reflexión del espectador venezolano en torno a los modos de representación de la realidad como variables determinantes en nuestra percepción de ella (Valera, 2005, p. 28).

Incluso la alusión a la figura de mujer con la cual Colón describió la belleza de esta Tierra de Gracia en su tercer viaje (Agosto, 1498), en el cual determina que la tierra tenía la forma de una pera, donde el pezón es la parte más alta y más cercana al cielo (Jane, 1988, p. 31). Esta afirmación de Colón se hace metáfora presente en la película *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984), cuando el personaje que interpreta a Colón acaricia el seno desnudo de una sirena que reposa sobre una roca en el río caudaloso (Fig. 8).

En tal sentido, es importante destacar como Rísquez, en 1984, comparte con el espectador el mismo código histórico a través de cuadros y escenas, y le invita a reflexionar sobre el proceso de conquista y apropiación del territorio nacional en una década donde la mayoría de los venezolanos— por la bonanza de la riqueza petrolera— vuelcan su mirada y sus apetencias turísticas hacia el exterior, en un proceso de extrañamiento y de aparente pérdida colectiva de la identidad nacional.

Como epílogo a *Orinoko, Nuevo Mundo*, Rísquez incluye la performance multimedia que presentó en 1979 en *A propósito del hombre de maíz*, considerada por Margarita D' Amico, como uno de los momentos estelares de las artes de acción en Venezuela, donde Rísquez presenta su versión de un ritual asociado a los mitos de origen de la cultura maya, inspirado en el Popul Vuh (Fig. 9). Con este filme Rísquez intenta llamar la atención sobre la importancia de recuperar las raíces indígenas, no obstante los múltiples descubrimientos y procesos de conquistas que han caracterizado, en un continuo permanente la formación socio-histórica de una nación llamada Venezuela (Carrera, 1997).

En la filmografía de Rísquez los personajes indígenas siguen siendo presentados desde el punto de vista occidental, la iconografía muestra los mitos y elementos exóticos sobre la cultura indígena que la visión occidental ha construido desde 1492: el mito de las

6 Esta es una escena que Luis Alberto Lamata desarrolla diez años más tarde en *Jericó* (1992).

7 Las exploraciones de estos investigadores europeos será retomada más tarde por los cineastas venezolanos Luis Armando Roche en *Aire Libre* (1995) y Alfredo Anzola en *1888, el viaje de la Santa Isabel* (2006).



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

Amazonas indómitas que custodiaban el nacimiento de los grandes ríos, el mito de la América virgen y lujuriosa mostrada en la vegetación selvática y tropical, el mito del buen salvaje que recibe con frutos en sus manos a los europeos (sean conquistadores, piratas o exploradores) y no muestra signos de resistencia étnica en defensa de sus territorios.

Conclusiones

Las composiciones plásticas que conforman la obra del cineasta venezolano Diego Rísquez, indican el compromiso que este realizador tiene con la forma expresiva del arte en acción y del filme. Formas que se hacen recurrentes y paradigmáticamente notables en una

objetivación metafórica sobre la base siempre equívoca entre el signo y el objeto.

El recorrido estético por los ejercicios plásticos de Rísquez permiten descubrir su equivalencia con una Primeridad que impulsa el crecimiento como indicios (Segundidad) en los filmes posteriormente realizados. Indicios que marcan una transmutación a través de la intervención de la mediación de la Terceridad (Símbolo), y de este modo llega a mostrar en imágenes la historia oficial de Venezuela re-conocida por el público venezolano en los libros tradicionales de Historia Patria.

Con una marcada influencia de la pintura de Diego Velázquez consigue representar lo "real verídico" (Fig. 10) con una gran carga de inmersión e interactividad de los objetos enmarcados respecto al "marco" como semiosfera, y de los espectadores respecto de la composición artística en su totalidad. De este modo establece el efecto de la ilusión óptica de un espacio penetrable. Característica esta de la postmodernidad que ya se hacía presente en Rísquez, y que lo ubica en el cine de vanguardia.

Las mil y una noches y Volver a la infancia, juego de niños, muestra un discurso artístico donde la intersección relaciona la "realidad verídica" con la "realidad imaginada". Ya sea el de la cerámica o el del dibujo está intrínsecamente relacionado con la realidad misma, hasta el punto de ser casi indisociable. Así, dentro del espacio del marco, dedicado al objeto artístico, el espectador se encuentra un producto de la naturaleza sin mediatizar, la rama de bambú, superpuesto a un producto artístico, la carta de la baraja.

Las series plásticas cuestionan, a través de los marcos, la diferencia que normalmente se establece entre lo "real verídico" y las obras artísticas derivativas de lo real, es decir lo "real imaginado", lo "real interno". La trilogía va más allá al presentar la historia como una realidad construida a través de la que percibimos, concebimos e interpretamos el mundo. En consecuencia, Rísquez propone un nuevo concepto de kultura al equiparar la historia a manifestaciones artísticas como la arquitectura, pintura y escultura. Una kultura como realidad imaginada a través de la cual se organiza el mundo.

De esta manera Rísquez trata de insertarse en la nueva historiografía nacional que presenta la Historia Patria como un continuo de procesos históricos, y no sólo como momentos segmentados, desconectados, llenos de nombres y fechas de batallas, que caracterizaba a los primeros libros de Historia en la educación primaria y secundaria de la década de los ochenta.

En este sentido, es importante y valioso su aporte para la reflexión contemporánea sobre la historia y la identidad de un pueblo que ha sido caracterizado como un país sin memoria (Núñez, 1931) reinterpretado en la película *Cubagua* (1986) de Michel New (Arreaza, 1994). La película de transición *Karibe Kon Tempo* (1994), la primera donde aparece un protagonista (Santiago/Ulises-Juan Griego) que dialoga en breves monólogos con quienes le rodean (el ayudante, la novia, el marchant y la compradora de su arte lleno de luz y de reminiscencias históricas), insiste en la recurrencia de personajes de lo "real verídico" en un determinado momento histórico (*Bolívar, Manuela, Miranda, Reverón*) para contar el argumento fílmico. Es particularmente llamativo cuando el personaje que interpreta a Miranda (el mismo Rísquez como antes lo hizo en *Bolívar*), tras los sucesos de 1989, interpela directamente al espectador y repite: Bochínche, Bochínche, las mismas palabras que Miranda pronunció cuando los patriotas de principios del siglo XIX lo condujeron hacia su prisión en La Carraca.

En consecuencia, el aporte de Rísquez dentro del cine nacional, y especialmente del cine de temática histórica es particularmente valioso en esta época de re-revisionismo sobre los orígenes de nuestro Estado-nación. El recurso metadiscursivo que impregna su filmografía aludiendo a códigos compartidos por el espectador: bien sean referentes fílmicos, artísticos, ritualísticos o intertextuales, contribuye y provoca la visión participativa y reflexiva de ese espectador real en una nación llamada Venezuela, Tierra de Gracia, país sin memoria, o de bochincheros. Reflexionar sobre la identidad nacional ha sido uno de los logros alcanzados en la filmografía de Diego Rísquez, que ha continuado en sus películas más taquilleras: *Manuela, la Libertadora del Libertador* (2000), *Miranda* (2006), o su próximo proyecto fílmico sobre *Guaicapuro*. Lo cual demuestra que ha cumplido en un periplo de más de tres décadas con la motivación artística y la responsabilidad social que asumió desde 1975, como artista y como cineasta.

Referencias

- Anderson, Benedict. (1983). *Imagined Communities*. Verso. New York (USA).
- Arreaza, Emperatriz. (1994). "La mestiza como alegoría de liberación nacional en Cubagua". *Fermentum*. Vol. 4, Nro. 11, pp.45-59.
- Carrera Damas, Germán. (1997). *Una nación llamada Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.

- Ermíny, Perán. (2001). "Los silencios identitarios". *Los rostros de la identidad*. II Simposio Venezuela: Tradición en la Modernidad. Caracas: Ediciones de la Universidad Simón Bolívar. Fundación Bigott.
- Fernández Retamar, Roberto. (1971). "Calibán". *Casa de las Américas*. Nro. 68, pp. 124-151.
- García de Molero, Írida. (2007). *Semióticas del cine. El cine venezolano de Román Chalbaud*. Colección de textos universitarios. Maracaibo: Ediciones del Vicerrectorado Académico. Universidad del Zulia.
- Goffman, Erving. (1974). *Frame Analysis. An Essay on the Organization Experience*. New York: Harper.
- Henri Piault, Marc. (2000). *Antropología y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Jane, Cecil (Editor). (1988). *The Four Voyages of Columbus*. Dover Publications. New York (USA).
- Lotman, Iuri M. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lotman, Yuri M. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Merrell, Floyd. (1998). *Introducción a la Semiótica de C.S. Peirce*. Colección de Semiótica Latinoamericana, vol. 1. Maracaibo: Ediciones de la Universidad del Zulia. José Enrique Finol e Írida García de Molero, editores.
- Nora, Pierre. s/f. "Memoria histórica". Consultado el 22-06-09, en: http://es.wikirage.com/wiki/Memoria_hist%C3%B3rica/.
- Núñez, Enrique Bernado. (1931). *Cubagua*. Ediciones del Ministerio de Educación. Caracas.
- Pagden, Anthony. (1993). *European Encounters with the New World*. New Haven: Yale University Press.
- Valera, Analisse. (2005). *Cuadernos de Cineastas Venezolanos: Diego Rísquez*. 5. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.