

Josefina Punceles de Benedetti
Marzo 2009
Universidad Central de Venezuela

Importancia de los elementos propios de la oralidad en *Genocidio* de Modesta Bor

RESUMEN

En *Genocidio*, poema sinfónico orquestal de la compositora venezolana Modesta Bor, coexisten elementos propios de la cultura musical oral y de la escrita, lo cual permite abordar el tema de la utilización de las dicotomías *poder* versus *resistencia* asociadas a la interacción entre la oralidad y la escritura que caracteriza el desencuentro entre la penetración mediática y la sublimación del folklore expuesto por la compositora. Ello genera una serie de comentarios culturales que destacan un tema por primera vez en el país a través de la música: el colonialismo. Este discurso se basa en un gran “pastiche” con una intencionalidad moldeada por los medios de comunicación, que sostiene una relación nostálgica y combativa entre pasado y presente. Utiliza la intertextualidad explícita yuxtaponiendo citas en franca confrontación estética para asumir una identificación política contra la sociedad de consumo y la transculturización, exponiendo así una microhistoria diferente de la tradición canónica europea. *Genocidio* es, desde nuestro punto de vista, la primera obra musical venezolana que puede ser considerada postmoderna.

Palabras clave: oralidad, escritura, intertextualidad, pastiche, postmodernismo.

ABSTRACT

Elements of both oral and written musical culture coexist in the symphonic poem *Genocidio*, by Venezuelan composer Modesta Bor; this fact allows an approach based on the dichotomies *power* versus *resistance* associated to the interaction between orality and literacy which characterizes the crash between the media penetration and the sublimation of folklore exposed by the composer. This fact generates a series of cultural

dialogues that emphasise colonialism for the first time in the history of music in this country. The discourse is based on a huge “pastiche” with a media moulded intentionality that sustains a nostalgic and struggling relationship between past and present. Bor approaches intertextuality in an explicit way, juxtaposing quotes in an open aesthetic confrontation with which she assumes a political identification against the consumer society and transculturization, exposing a microhistory different from the European canonical tradition. The author of this article considers *Genocidio* to be the first Venezuelan postmodern musical composition.

Keywords: orality, literacy, intertextuality, pastiche, postmodern.

Importancia de los elementos propios de la oralidad en *Genocidio* de Modesta Bor.

He intentado demostrar que no existe una dicotomía entre la cultura musical escrita y la oral, sino que ambas deben considerarse como parte de un continuo dentro del discurso musical, cuya diferencia es de grado y no de nivel. (Sans, 2001, p.112).

Esta aseveración de Juan Francisco Sans aparecida en el artículo “Oralidad y escritura en el texto musical” (*Akademus*, 2001, pp.89-114), me ha dado pie para abordar el tema de la utilización de las dicotomías *poder* versus *resistencia* asociadas a la interacción entre la oralidad y la escritura que caracteriza el desencuentro entre la penetración mediática y la sublimación del folklore en *Genocidio*, de la compositora venezolana Modesta Bor, estrenada en 1970

Bor, a través de los temas y las citas musicales en esta obra, nos ofrece sus comentarios en relación a su preocupación de lo que considera una amenaza a la venezolanidad por parte de las propagandas en los medios de comunicación audiovisuales. Estructura los temas utilizados de acuerdo a su origen: los populares y los “jinglers”¹ para colocarnos frente a un relato lleno de materiales que forman parte de la cultura y de la tradición popular en franco conflicto con otros que, paradójicamente, son tan nacionales como los primeros, ya que fueron compuestos por venezolanos, pero, según la compositora, bajo la influencia de los “jingles” norteamericanos. Mención especial merece la letra de una de las propagandas citadas, la de Margarina Nelly. Reza así: “Yo me llamo Nelly Pan porque como margarina con arepa y con pan”. Ya adentrarnos en el porqué de la escogencia de parte de la melodía de este jingle en particular sería absurdo, pero es interesante exponer esta insólita contradicción.

Desde la categorización de la obra como “poema sinfónico”, ya Bor nos indica que estamos frente a una composición basada en un guión, un argumento o un programa. Este es un género que alcanza su mayor esplendor a fines del siglo XIX, con metarrelatos románticos tales como *Así habló Zaratustra*, de Richard Strauss, en el que

¹ Voz inglesa utilizada para definir una pieza de música compuesta especialmente para acompañar a los anuncios de publicidad y que se caracteriza por ser de corta duración y de fácil recuerdo.

el tema principal es el superhombre; o *Finlandia*, de Jean Sibelius, basada en el poema épico mitológico *Kalevala*, convertida en gran canción nacional frente a la ocupación Rusa. Al ver la palabra genocidio, imaginamos que escucharemos, a través de ciertos elementos musicales, una descripción o narración, de un “exterminio o eliminación sistemática de un grupo social por motivo de raza, de etnia, de religión, de política o de nacionalidad”. (Diccionario de la Real Academia Española).

Considero importante ahondar en esta consideración antes de continuar, porque me genera una inquietud en relación a la definición de música como lenguaje. ¿Qué hubiera pasado si la compositora, en vez de bautizar la obra como lo hizo, simplemente hubiera escrito en la parte superior de la partitura “Obertura Sinfónica N° 1”? ¿Tendría el mismo efecto en los asistentes a una interpretación en vivo o sobre un oyente de una grabación (con programa de mano o folleto incluido)? En un excelente artículo del musicólogo Kofi Agawu, titulado *The Challenge of semiotics*, el autor demuestra que la música vista como lenguaje es una metáfora. Y una de las razones, quizás la más poderosa que esgrime para ello, es que no hay duda de que la música necesita del lenguaje para su interpretación y comprensión. No puede interpretarse a sí misma, razón por la cual concluye que a pesar de poseer algunos rasgos sintácticos, semánticos y semióticos, no es un lenguaje. Tendríamos, sin el lenguaje no musical, una hermosa composición que, para reconocer las citas que utiliza la autora, habría que tener un amplio conocimiento tanto de la música venezolana como de las propagandas televisivas de los años sesenta en este mismo país, mientras que simplemente, al colocar los términos “Poema Sinfónico” y “Genocidio”, el oyente es encaminado hacia la significación que quiso la autora que tuviese su música.

Ya apenas con esta información se nos revela la manera como está construido el relato: como un texto en el que subyacen los rastros de la oralidad, ya que mal podemos exponer un genocidio en lenguaje musical sin describir sónicamente tanto a los exterminadores como a los eliminados, aunque sea de manera muy sucinta. Y lo confirmamos revisando los elementos temáticos utilizados en ella, que, como ya expliqué anteriormente, se dividen en dos grupos: los folklóricos (amenazados) que Bor conoció durante su infancia en su pueblo natal y los jingleros amenazantes. Los orígenes de ambos vienen del mundo de la oralidad, ya sean los autóctonos arreglados y orquestados por la compositora, los elaborados bajo la influencia del folklore o los

tomados de la televisión; significan la inserción del discurso oral como parte del discurso escrito.

Al primer grupo pertenecen un toque de botuto típico de Juan Griego que anuncia la llegada de la fiesta de San Juan, un repique de campanas que inicia una representación sonora de la algarabía del pueblo por la llegada de las fiestas y un vals, todos elementos de la cultura musical margariteña ya casi desaparecidos de la memoria colectiva, especialmente de la más joven. Al segundo pertenecen los temas de las propagandas de Pepsicola, Margarina Nelly y una tercera no identificada, que se escuchaban en la televisión y probablemente en los noticieros previos a las películas en las salas de cine a finales de los años sesenta².

Bor declama su autoría sobre los temas venezolanistas, y reclama para sí el derecho a cantarlos a una voz, a perpetuarse en los terrenos de la oralidad a través de la tradición, que bien pueden inscribirse en la más pura tradición nacionalista instaurada por su maestro de composición, Vicente Emilio Sojo. Tanto ella como sus discípulos de la llamada Escuela de Santa Capilla tomaron prestadas melodías de origen popular o evocaciones de las mismas para ser interpretadas por una orquesta sinfónica, y por ende, en una sala de conciertos. En este caso, se trata de representaciones cuidadosamente elaboradas de los recuerdos de su infancia.

Abordemos el segundo grupo de temas. Estamos frente a ejemplos de lo que Sans refleja como “oralidad secundaria”, refiriéndose a las teorías de Walter Ong (2001, pp.103-104). Ello no es más que el retorno de los productos de la cultura escrita a algunas de las características de la cultura oral, propia de los medios radioeléctricos. Ambas músicas son copiadas auditivamente de la televisión por la compositora, pero no las presenta de manera completa, sólo exhibe células cortas pero con suficientes rasgos identitarios. En sus versiones originales tienen características de música popular, de estructura muy sencilla, pero la compositora las sublimiza y enriquece mediante una

² Es importante señalar que a pesar de haber contactado a la Asociación Nacional de Anunciantes (ANDA), a la Federación Venezolana de Agencias de Publicidad (FEVAP), a Empresas Polar, productora de la extinta Margarina Nelly, y de haber revisado los videos colocados en YouTube, ha sido imposible, hasta ahora, ubicar una grabación de ninguna de las dos músicas. Sé de estos dos jingles en particular gracias a la información suministrada por el hijo de la compositora, Domingo Sánchez Bor y por la excelente memoria musical de Mariantonia Palacios, quien recordaba el de Margarina Nelly. Pero el tercero ha sido imposible de determinar por falta de registros audiovisuales al alcance del investigador.

rica orquestación en registros graves, con predominio de los metales en especial trombones y trompetas. No hay que ser muy avezado en música para detectar que estamos ante una representación de peligro casi cinematográfica, en la que se adivina la agresión del poderoso al más débil.³

Antes de continuar, debo explicar el significado del término “representación” que he utilizado en los dos párrafos anteriores, por ser uno de los conceptos que me permite decir que estamos frente a la obra precursora de la postmodernidad musical en Venezuela. Veamos qué dice uno de los grandes filósofos de la postmodernidad, Jean Baudrillard, al respecto.

Todo el movimiento de la pintura, por ejemplo, se ha retirado del futuro y desplazado hacia el pasado: con la cita, la simulación, la apropiación, al arte actual le ha dado por retomar, de una manera más o menos lúdica, más o menos kitsch, todas las formas, todas las obras del pasado, próximo o lejano, y hasta las formas contemporáneas, eso que Raysel Knorr, un pintor norteamericano, llama "el rapto del arte moderno" (Baudrillard, 1998, p.15).

Ahora bien, ¿se puede hablar de una apropiación lúdica o de una representación kitsch en el uso de estos temas por parte de Bor? Examinemos los términos. Lúdico se refiere a “perteneciente o relativo al juego”. Kitsch, por su parte, es un germanismo que significa “pretencioso, pasado de moda, considerado de mal gusto”. Es más o menos pretencioso (de pretender ser lo que no se es) aspirar a que un corno simule al desafinado ruido que se produce al soplar a través de un botuto, o que se haya escuchado en Juan Griego un vals con la cuidada orquestación que Bor expone en su obra. “Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido. Pujanza de los mitos del origen y de los signos de realidad. Pujanza de la verdad, la objetividad y la autenticidad segundas. Escalada de lo verdadero, de lo vivido, resurrección de lo figurativo allí donde el objeto y la sustancia han desaparecido” (Baudrillard, 1978, p.15). Estamos entonces ante la representación del Juan Griego de la infancia de la

³ Hago esta referencia a la música de cine ya que debemos recordar que la autora estudió composición durante un año en Moscú con Aram Khatchaturian, autor de mucha música para este medio (*Masquerade*, *Spartacus* y la muy famosa *The Onedin Line*, entre otras), y de quién es probable que aprendiera el arte de la utilización de la música como metáfora.

compositora, y debemos recordar que toda representación es una vuelta a presentar, un simulacro.

¿Y qué decir de los temas jingleros? Pasan de ser melodías con una función utilitaria a convertirse en expresiones con intencionalidad amenazante para nuestra cultura. Aquí la apropiación de la superficialidad y su transformación en constructos de una gran fuerza expresiva no refleja para nada una expresión lúdica ni kitsch.

Entonces, ¿cómo abordar este problema? Frederic Jameson, en el artículo fundamental de su estudio sobre la postmodernidad titulado *The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), nos ofrece una versión distinta de la simulación. Él piensa que la cultura del simulacro es la sustitución del individuo por su representación, y ello responde a dos motivaciones: la parodia (burla) y el pastiche (emocionalmente neutral). Aquí estaríamos frente a un gran pastiche con una intencionalidad discursiva moldeada por los medios de comunicación que sostiene una relación nostálgica y combativa entre pasado y presente. No puedo dejar de recordar a Gianni Vattimo cuando explica que “La realidad para nosotros es más bien el resultado de cruzarse y ‘contaminarse’ (en el sentido latino) las múltiples imágenes, interpretaciones, re-construcciones que distribuyen los medios de comunicación en competencia mutua y, desde luego, sin coordinación ‘central’ alguna” (Vattimo, 1994, p.15).

Dice Walter Ong en relación a la psicodinámica de la oralidad: “los lugares comunes en las denuncias políticas de muchas culturas en vías de desarrollo de baja tecnología - enemigo del pueblo, capitalistas traficantes de guerras -, que parecen estúpidos a las personas muy instruidas, constituyen elementos formularios esenciales de la huella de los procesos orales de pensamiento” (Ong, 1994, p.45). Esta importantísima definición nos permite ahondar en lo expresado en el párrafo anterior en relación a la simulación, producto de la intertextualidad explícita que trabaja Bor y que nos conduce al reconocimiento de un fuerte discurso de tipo cultural, específicamente de orden político. Reconoce que a pesar de sus esfuerzos, la globalización es un fenómeno indetenible que probablemente borrará de la memoria de sus coterráneos la belleza de su cultura local. Todo intento de resguardar las tradiciones se verá irremediabilmente inmerso en este proceso que voluntariamente o no rodea a la mayoría de la población. Imaginemos esa misma fiesta que Bor evoca en la Margarita de hoy en

día. Dificilmente escucharíamos algo que no fuera reguetones totalmente ajenos a la idiosincrasia margariteña. Tiene el coraje de enfrentarnos a esta desaparición de la historia musical local de una pequeña isla en el mar Caribe, por lo que podríamos decir que intenta establecer un discurso legitimador a nivel ideológico y político que busca lo que Jonathan Kramer llama “la participación activa en la construcción cultural de la subjetividad” (Kramer, 1995, p.21).

Asistimos, como convidados de piedra, a una franca lucha antagónica entre ambos grupos temáticos ubicados en diferentes contextos que no se integran, sino que crean uno nuevo que evoca el pasado en relación a la percepción de la compositora en ese momento frente a la contemporaneidad y la cotidianidad que la rodea. Esta estrategia narrativa revela otra de las características que Sans comenta en relación a las características orales del discurso señaladas por Walter Ong. Se trata del “matiz agonista”. “La oralidad tiende a la competencia verbal, al desafío, a la discusión, al diálogo” (Sans, 2001, p.104). Estamos ante un enfrentamiento entre dos interlocutores, con preponderancia de acción en la que la tradición se opone constantemente a sus “agresores” a los cuales ve en constante pretensión de dominancia.

Aquí es importante revisar cómo logra la compositora diferenciar los diversos contextos, y he llegado a la conclusión de que es a través de la orquestación. Los temas nacionalistas, a diferencia de los mediáticos, tienen una orquestación con predominio de las cuerdas, maderas y cornos, mientras que los “jingleros” tienen, como ya expliqué antes, un predominio de los metales aunado a la estridencia que producen los platillos utilizados de manera recurrente.

Otro elemento del discurso oral que encontramos en Genocidio se refiere a que la redundancia mantiene eficazmente al discurso y al oyente en sintonía. Los temas “extranjerezantes” son muy cortos; en realidad son células de cuatro o cinco notas que irrumpen de manera repetitiva, sin ser desarrollados como sí sucede con los temas nacionalistas. Ello nos coloca ante el esquema agregativo típico de la oralidad explicado por Sans (2001, p.102) en la siguiente frase: “la restricción de una cultura oral al sonido hace que de alguna manera el pensamiento se articule con base en elementos mnemónicos como redundancias, repeticiones, fórmulas, patrones...”. Como ejemplo, podemos exhibir el grupo de cuatro notas que corresponde a “Yo me llamo Nelly Pan”, que aparece frecuentemente de manera contundente como amenaza real.

Bor no escoge la posición de objetividad y distanciamiento típicos de la literalidad sino que opta por la simpatía hacia parte de los elementos estructurales de su obra, así como la más expresa antipatía hacia los otros, aún cuando aplica a los últimos todo su bagaje de conocimiento orquestal adquirido en Rusia con Katchaturian. Este afán “empático y participativo” (Sans, 2001, p.104) es otra de las características que Ong ha señalado como propia de la cultura oral y que la compositora logra plasmar a través de los cambios ya explicados.

Si bien en *Genocidio* se destacan varias de las características del relato oral, también es palpable que nos encontramos ante una partitura escrita, con todas las características de un texto plasmado en un papel a través de una “cultura musical tipográfica” (Sans, 2001, p.105). Es imposible interpretar una obra para orquesta sinfónica sin una partitura, sin un guión en el que se lean las indicaciones más importantes del discurso musical, en este caso, duración de los sonidos, alturas, dinámicas, instrumentación, etc. Igualmente, la obra está adscrita a la existencia de una institución que permite su lectura y posterior interpretación, en este caso, una orquesta sinfónica. Es indudable que este texto escrito sólo puede ser interpretado por personas que tengan un alto grado de escolaridad en el área de la música, no sólo en relación a la lectura del texto musical en sí mismo, sino en relación al instrumento musical que utilizarán para interpretar la lectura.

Una vez llegado este punto cabe cuestionarse acerca de la efectividad del discurso de Modesta Bor en *Genocidio* para describir el conflicto político que ella concibe entre el poder y la resistencia al mismo en la Venezuela de finales de los años sesenta. Para ello recordemos las relaciones intertextuales que se forman en la obra.

Por una parte, nos conecta tanto con temas y evocaciones del folklore margariteño como con las obras del nacionalismo musical compuestas en la primera mitad del siglo XX. Ello lo logra haciendo uso de la intertextualidad estilística que, según Robert Hatten, en su artículo *The place of intertextuality in music studies* (1985) se refiere a las competencias semióticas cognitivas, es decir, al sistema de signos y principios presupuestos en una obra musical (sistema de escalas, tipos de métrica, ritmos, giros melódicos y armónicos característicos y tipo de organización que pueden interactuar con flexibilidad). Podríamos hablar de una cadena intertextual de tipo

diacrónico y, aunque Hatten afirma que este tipo de intertextualidad es anónima, en este caso es importante revisarla por el mismo hecho de su vínculo con dicha escuela de composición a la cual la compositora misma perteneció.

Por otro lado, el tratamiento musical de las propagandas que aparecían en la televisión de esos años es agresivo e invasivo de la estructura bucólica de los temas nacionalistas. Tienen un carácter intertextual explícito, ya que aluden de manera relevante a patrones específicos existentes en otras obras previas, y es lo que Hatten denomina intertextualidad estratégica.

En base a esta explicación, creo que el discurso es muy efectivo por las siguientes razones. Primero, por la naturaleza de la relación existente. Kevin Holm-Hudson nos dice que “el contexto de una cita puede imponer un comentario sobre su original” (Holm Hudson, 1997, p.18), y aquí Bor utiliza la citación como elemento de confrontación con la obra citada. Su discurso, como dijimos anteriormente, tiene un matiz agonista, en el que ella se identifica con los temas folklóricos en contrapunto con los temas invasores.

En segundo lugar están los obvios contrastes de ambos contextos; chocan los términos y por ende la cosmovisión nacionalista y contemporánea de la realidad, esta última, según ella, extranjerizante. Sólo al final de la obra, trata la compositora de integrar ambas visiones, al orquestar el vals con los elementos de los temas de las propagandas, pero es una recontextualización forzada, que no convence a la autora de este artículo.

En tercer lugar, estoy convencida de que en *Genocidio*, el vals, el toque de campanas y el toque de botuto no se utilizan bajo el esquema de la presentación de un tema para su posterior desarrollo de manera autónoma o interconectado con otro; son lo que explica David Metzger como “citas que actúan como agentes culturales - es decir -, participan en y moldean el discurso cultural” (Metzger, 2003, p.2), en este caso, la nostalgia de lo que fue y que tiende a desaparecer de la memoria colectiva de los habitantes de Juan Griego; la rabia ante lo que visualiza la compositora: la homogeneización de los pueblos con la consiguiente pérdida de identidad cultural.

Como cuarta conclusión, pienso que Modesta Bor se reconoce influenciada por los medios de comunicación masivos, lo que constituye un hecho de una importancia vital por ser la primera compositora venezolana que así lo expresa en una obra a todas luces conceptual. Julio López nos recuerda que “...la tecnología audiovisual crea la nueva sensibilidad posmoderna...” (López, 1988, p.15).

Por último, y no por ello menos importante, podemos ver que Bor no muestra una superioridad frente al pasado, no lo rebaja a lo que Kramer denomina “estatus de artefacto histórico antiguo” (Kramer, 2002, p.18). El hecho de que ella estudiase con Kahchaturian en el conservatorio Tchaikovsky de Moscú nos hace presuponer que así como aprendió las técnicas orquestales de su maestro, reflejadas en el uso de los metales en esta obra, tuvo una extensa exposición hacia los nuevos lenguajes de la época. Ello pudiese haber enfocado la estructura de los temas nacionalistas hacia una remembranza, tal y como los compositores modernos lo hicieron en su mayoría. Pero no modifica ni distorsiona su contexto, no comenta sobre su modernidad o no: sólo es la nostalgia de lo que siente que se va.

Luego de todo lo expuesto, considero a *Genocidio* como la primera obra en Venezuela en la que se utiliza la cita de una manera intencional como elemento de comentario político contra la sociedad de consumo y la transculturización. Es un discurso cultural que utiliza abundantemente elementos de la psicodinámica oral para exponer una microhistoria diferente de la tradición canónica europea. Jean F. Lyotard nos refiere en *La condición posmoderna* que “simplificando al máximo, se tiene por ‘posmoderna’ la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (1984, p.10). Y Rubén López Cano en su artículo *La música ya no es lo que era: una aproximación a las posmodernidades de la música* ahonda aún más en esta idea al decir que:

Los grandes relatos ceden su sitio a discursos parciales, locales, a la microhistoria, al discurso feminista y de género, el discurso poscolonial, etc. Así mismo, los andamiajes del relato histórico, es decir, los metarrelatos que forman parte de estas modalidades preceptivas que dictan cómo se debe escribir la historia han dejado de ejercer una función dominante. Ahora hay muchos modos, tonos, matices, estrategias de escribir la historia. (López Cano, 2006, p.19)

Para finalizar, según la teoría de Timothy Taylor (2002) basada en la división propuesta por Jameson, la postmodernidad es un período histórico y el postmodernismo la respuesta artística ante el mismo que tiene su epicentro en la intertextualidad explícita, la interreferencialidad, el pastiche y la fragmentación, razones por las cuales me atrevo a calificar a *Genocidio* como la primera obra postmoderna venezolana.

Bibliografía

- AGAWU, K. (1999). The challenge of semiotics. *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BAUDRILLARD, J. (1983). Las estrategias fatales. Barcelona: Amagrama.
- HATTEN, R. (1985). The place of intertextuality in music studies. *The American Journal of Semiotics*, 3 (4), 69-77.
- HOLM-HUDSON, K. (1997). Quotation and Context: Sampling and John Oswald's Plunderphonics. *Leonardo Music Journal*, 7, 17-25. (Metzer, 2003:2),
- JAMESON, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. (Post-Contemporary Interventions)*. USA.: Duke University Press.
- KRAMER, J.D. (2002). The nature and origins of musical postmodernism. *Postmodern music, postmodern thought*. New York: Routledge.
- LÓPEZ CANO, R. (2006). La música ya no es lo que era. Una aproximación a las postmodernidades de la música. *Revista boletín de música*, 17, 42-63.
- LÓPEZ, J. (1998). *La música de la posmodernidad*. Barcelona: Antropos.
- LYOTARD, J. F. (1984). *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- METZER, D. (2003). *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ONG, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Méjico D.F.: Fondo de Cultura Economica
- SANS, J.F. (2001). Oralidad y escritura en el discurso musical. *Akadosmos*, 3 (1), 89- 114.
- TAYLOR, T. (2002). Music and musical practices in postmodernity. *Postmodern music, postmodern thought*. New York: Routledge.
- VATTIMO, G. (1985). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, S.A.

Discografía

- BOR, M. (1998). *Genocidio*. (DC). Caracas, Música y Tiempo.