

# LA “DIFFÉRANCE” Y LA INTERTEXTUALIDAD EN EL TERCER MOVIMIENTO DE LA *SINFONIA* DE LUCIANO BERIO

Por Eduardo F. Plaza

La *Sinfonia* de Luciano Berio, estrenada en 1968, ha sido probablemente la obra postmodernista más interpretada y analizada durante las últimas décadas del siglo XX. Sin embargo, las investigaciones y análisis teóricos realizados pocas veces trascienden su aspecto puramente musical. Más allá de un análisis del lenguaje del compositor y de una minuciosa descripción de las múltiples referencias literarias y musicales que subyacen a lo largo de sus cinco movimientos, no existen, a nuestro juicio, trabajos que profundicen sobre su compleja discursividad desde un enfoque más amplio y flexible como por ejemplo, a partir de las teorías post-estructuralistas y más específicamente, del concepto de *différance* propuesto por Jacques Derrida.

En primer lugar, abordaremos nuestro estudio partiendo de las dos referencias principales que conforman el tercer movimiento de la *Sinfonia*: el texto de *Lo innombrable* de Samuel Beckett<sup>1</sup> y el scherzo de la segunda sinfonía de Gustav Mahler pues, según el compositor, estas fuentes están situadas al mismo nivel semántico: “Mahler es a la música de esta tercera parte de *Sinfonia*, lo que Beckett es al texto.”<sup>2</sup> En segundo lugar, explicaremos cómo las múltiples citas literarias y musicales que se extienden a lo largo del texto de

---

<sup>1</sup> Traduzco “Lo innombrable” y no “El innombrable”, como es tradición pues el título original, tanto en francés (*L’innomable*) como en inglés (*The Unnamable*), ambos de Beckett, no presupone un claro uso del artículo y la esencia misma del texto apunta más bien a un concepto indefinido del sujeto.

<sup>2</sup> Original en francés: “Mahler est à la musique de cette troisième partie de *Sinfonia* ce que Beckett est au texte”. IRCAM, Centre Pompidou. Brahms. Base de documentation sur la musique contemporaine. “Luciano Berio (1995/2003)”. <http://brahms.ircam.fr/index.php?id=6881>. (Visitado el 13 de diciembre de 2007).

Beckett y del scherzo de Mahler producen nuevos juegos de sentido. Finalmente veremos cómo a través de la noción de *différance*, la *Sinfonia* se convierte en un artefacto teórico y, por lo tanto, en un protocolo alternativo de la experiencia.

El texto de Beckett, a diferencia de otros textos utilizados en la *Sinfonia*<sup>3</sup>, se presenta como un fondo que se extiende a lo largo del tercer movimiento. En esta novela, conocida por su carácter autoreflexivo, la voz narrativa lucha por desprenderse del texto narrado. A lo largo de un drama continuo cuyo fin es incierto, esta voz se define a sí misma como “dos retinas puestas en frente de la otra” y como una “regresión al infinito de la representación”<sup>4</sup>. *Lo innombrable* pertenece a una trilogía que mantiene una gran unidad del discurso a nivel del metalenguaje. En efecto, existe una clara progresión desde las dos primeras novelas *Molloy* y *Malone muere*, en donde el narrador es simplemente un pretexto para desarrollar el drama que ocurre a nivel sintáctico y metalingüístico, hasta *Lo innombrable*, en la cual desaparece la noción misma de narrador, dejando la voz narrativa completamente al descubierto ante su dilema existencial. Ya desde el primer párrafo de *Molloy* se descubre la absurdidad del texto pues a nivel de la acción, se origina una paradoja temporal ya que es imposible que el narrador, quien está sentado en una habitación y escribe las páginas que recoge un hombre, pueda incorporar a su “comienzo original” las objeciones que éste le hace:

---

<sup>3</sup> Como por ejemplo, extractos de *Lo crudo y lo cocido* del antropólogo Claude Levi-Strauss, eslóganes de los estudiantes del mai 68 francés, frases en alemán, etc.

<sup>4</sup> José Ángel García Landa, “Lenguaje y *différance* en *El Innombrable* de Beckett”. [http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/difference.html](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/difference.html). (Visitado el 13 de diciembre de 2007).

[he] told me I'd begun all wrong, that I should have begun differently. He must be right. I began at the beginning, like an old ballocks, can you imagine that? Here's my beginning. Because they're keeping it apparently<sup>5</sup>

Como señalan algunos autores, este comienzo, es decir, un párrafo de unas 500 palabras, se refiere en realidad a la siguiente sección, un segundo párrafo de no menos de 40.000 palabras, y no al principio de la novela como podría pensarse al leerla por primera vez. Por otra parte y con mayor vehemencia que en las dos obras precedentes, la voz narrativa de *Lo innombrable* trata de cobrar sentido propio, sin éxito aparente, pues será para ella tarea imposible desprenderse e incluso independizarse del texto, lo que podría entenderse perfectamente en términos de un diferimiento del sentido espacio-temporal, derivado directamente del concepto de *différance* de Derrida. Por otro lado, el término de aporía<sup>6</sup>, empleado por Beckett en el texto de *Lo innombrable*, es complementario a esta noción de diferimiento:

What am I to do (what shall I do, what should I do?) in my situation? How proceed? By aporia pure and simple? Or by affirmations and negations invalidated as uttered (or sooner or later)? (Generally speaking.) There must be other shifts. Otherwise it would be quite hopeless. But it is quite hopeless. (I should mention before going any further - any further on - that I say "aporia" without knowing what it means).<sup>7</sup>

Antes de proseguir con el desarrollo de nuestros argumentos, creemos necesario extendernos un poco más sobre el concepto de *différance* de Jacques Derrida, pues su

---

<sup>5</sup> Alan Astro, *Understanding Samuel Beckett* (Columbia, University of South Carolina Press, 1992), 52.

<sup>6</sup> Desde el punto de vista retórico, el término aporía se refiere a la duda que expresa un orador ante la audiencia, acerca de su posición o acerca de la manera en que debe proceder; sin embargo, desde el punto de vista filosófico, este término se utiliza cuando una pregunta desemboca en un *impasse* sin solución partiendo de premisas inconsistentes.

<sup>7</sup> The Unnamble,  
<http://web.archive.org/web/20030806103203/http://www3.telus.net/public/klball/unnamable.htm>.  
(Visitado el 3 de diciembre de 2007).

esencia es de notable complejidad. Este término, traducido por algunos teóricos como “diferencia”, contiene una doble significación proveniente del verbo diferir (del latín *differre*) que quiere decir al mismo tiempo, diferir, en términos temporales (retardar) y en términos espaciales (diferenciar). Este concepto, aplicado tradicionalmente al uso del lenguaje, proviene en gran parte de la noción saussuriana de diferencia entre el significante y el significado. De igual manera, Saussure afirma que lo arbitrario del signo y su carácter diferencial son inseparables. Derrida, sin embargo, parte de esta conclusión y la desarrolla afirmando que

reteniendo al menos el esquema, si no ya el sentido de la exigencia formulada por Saussure, designaremos como *différance* el movimiento según el cual la lengua, o todo código, todo sistema de repeticiones en general se constituye «históricamente» como entramado de diferencias. «Se constituye», «se produce», «se crea», «movimiento», «históricamente», etc., se deben entender más allá de la lengua metafísica en la que se han trazado con todas sus implicaciones.<sup>8</sup>

El movimiento al que se refiere Derrida, es un movimiento que produce “diferencias de sentido” y es, en esencia, inasible. La *différance*, hace que cada elemento presente aparezca efectivamente bajo la marca de la presencia. Según José Ángel García Landa, el concepto de diferimiento conforma la base del discurso de *Lo innombrable*:

El metalenguaje [es] el motor de la prosa de *El Innombrable*. Es evidente que la temática de la innombrabilidad, de la alienación necesaria del yo, encuentra en este generador textual, en el metalenguaje, no sólo un instrumento de expresión, sino también un paralelismo estructural y un refuerzo temático. La reflexividad del lenguaje y la reflexividad de la consciencia tienen después de

---

<sup>8</sup> Original en francés: « Retenant au moins le schéma sinon le contenu de l'exigence formulée par Saussure, nous désignerons par *différance* le mouvement selon lequel la langue, ou tout code, tout système de renvois en général se constitue «historiquement» comme tissu de différences. «Se constitue», «se produit», «se crée», «mouvement», «historiquement», etc., devant être entendus au-delà de la langue métaphysique où ils sont pris avec toutes leurs implications ». Jacques Derrida, *La Différance*. <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/differance.htm>. (visitado el 3 de diciembre de 2007)

todo una misma raíz: la constitución diferencial de la realidad, la presencia de la diferencia en el seno mismo de la noción de identidad.<sup>9</sup>

En efecto, es a nivel del metalenguaje y de la construcción sintáctica del texto, donde se observa la acción simultánea entre lo narrado y la acción del lenguaje. A lo largo de esta obra existe una progresión semántica desde afuera del sistema de significaciones del lenguaje. Lo que “hace el texto” y lo que “dice el texto” es, al mismo tiempo, opuesto en esencia y producto de la acción difiriente de la *différance*.

Paralelamente al texto de Beckett, el scherzo de la segunda sinfonía de Mahler es utilizado como fondo sonoro sobre que se insertan las múltiples referencias musicales y literarias mencionadas anteriormente. Además, es de hacer notar que el subtítulo original que aparece en la partitura de Mahler - in ruhig fliessender Bewegung<sup>10</sup> - aparece citado textualmente al principio del tercer movimiento de la *Sinfonía*. El compositor justifica la escogencia de este scherzo sosteniendo que la obra de Mahler “parece llevar el peso de toda la historia de la música de estos dos últimos siglos.”<sup>11</sup> Sin embargo, y contrariamente a estos argumentos, podemos constatar una justificación mucho más sutil a nivel semántico: a partir de la inclusión del scherzo y de su subtítulo original se genera una superposición de sentidos estrechamente relacionados entre sí. En efecto, el tercer movimiento de la sinfonía de Mahler está inspirado en la canción de los *Knaben Wunderhorn* que se refiere al sermón de San Antonio de Padua a los peces. No es coincidencia que este subtítulo, estrechamente

---

<sup>9</sup> José Ángel García Landa, “Lenguaje y *différance* en El Innombrable de Beckett”. [http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/difference.html](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/difference.html). (Visitado el 13 de diciembre de 2007).

<sup>10</sup> “fluyendo calmadamente”.

<sup>11</sup> Original en francés: « l’oeuvre semble porter le poids de toute l’histoire de la musique de ces deux derniers siècles ». “Luciano Berio (1995/2003)”. <http://brahms.ircam.fr/index.php?id=6881>. (Visitado el 13 de diciembre de 2007).

relacionado con el agua, aparezca citado textualmente en el tercer movimiento de la *Sinfonia*, pues una parte importante de los textos escogidos por Berio para el primer movimiento pertenecen a mitos brasileños sobre el agua, compilados en *Lo crudo y lo cocido* de Claude Levy-Strauss. Finalmente, el compositor describe la presencia del scherzo de Mahler en su *Sinfonia* como “un río que atraviesa un paisaje que cambia constantemente, y que a veces desaparece bajo la tierra para luego reaparecer con una cara totalmente diferente”.<sup>12</sup>

De lo anterior surge una pregunta interesante pero no menos compleja: ¿Qué ocurre cuando se incorporan al mismo tiempo estas dos referencias de base, es decir, Beckett y Mahler, dentro de un mismo contexto? En primer lugar, es evidente que, aunque sutilmente, la carga semántica de estos dos objetos se reconceptualiza mezclándose dentro de un contexto único. Aquí, la música no acompaña al texto, como ocurriría en una obra para coro y orquesta tradicional, pero tampoco el texto se subordina a la música. Ambos elementos son consustanciales y se refuerzan el uno al otro. Si bien es cierto que en la mayoría de los casos el texto es tratado en esta obra como un elemento musical (por ejemplo, el uso serial de las sílabas y letras del nombre Martin Luther King en el segundo movimiento) no olvidemos que su carga semántica se mantiene intacta, independientemente del uso sintáctico que se le otorgue. Nuevamente, vemos cómo la noción de *différance* puede ser aplicada para entender el complejo sistema de sentidos múltiples que adquiere el tercer movimiento de la *Sinfonia*, al insertar a su base estructural dos elementos con una fuerte carga semántica.

---

<sup>12</sup> Original en francés : « ...une rivière traversant un paysage constamment changeant, disparaissant parfois sous terre pour ressortir Dans un décor totalement différent ».

Como complemento (y suplemento), al texto de Beckett y a la música de Mahler, Berio incluye una gran diversidad de citas literarias y musicales que van, desde pequeños fragmentos en alemán, textos de canciones, eslóganes del “mayo del 68”, extractos de *Lo crudo y lo cocido* de Levy-Strauss, notas solfeadas, gemidos, vocalizaciones, etc., hasta compases completos de obras de Bach, Beethoven, Brahms, Mahler, Debussy, Ravel, Strauss, Stravinsky, Schoenberg, Berg, Stockhausen, Boulez y hasta del mismo Berio<sup>13</sup>. Según el compositor, los textos utilizados tienen un grado de percepción variable y no siempre están destinados a su inteligibilidad inmediata pues la inserción de las referencias musicales responde a una técnica de composición muy precisa:

Es precisamente debido a que el grado de percepción del texto, variable a lo largo de la obra, se integra a su estructura musical, que el hecho de “no comprender [lo] claramente” debe ser entendido como esencial a la naturaleza misma de la obra...Las diferentes citas musicales están siempre integradas a la estructura armónica del scherzo de Mahler. Ellas señalan y comentan los eventos y las transformaciones. Ellas ilustran por lo tanto un procedimiento armónico y no constituyen un “collage”. Además, estas citaciones de músicos célebres, al actuar las unas sobre las otras y transformarse, adquieren repentinamente un nuevo significado, como lo hacen esos objetos o rostros familiares colocados bajo una luz o dentro de un contexto inusual.<sup>14</sup>

Estas referencias responden, por lo tanto, a una voluntad por parte del compositor de transformar conceptualmente su obra. No se trata de un collage hecho de múltiples citas

---

<sup>13</sup> No incluimos en este trabajo todas las referencias en la partitura, pues ha sido un tema sumamente documentado. Sin embargo, para mayor información recomendamos las siguientes publicaciones: David Osmond-Smith, *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia* (Londres: Royal Musical Association, 1987) y Peter Altmann, *Sinfonia von Luciano Berio: Eine analytische Studie* (Viena: Universal Edition, 1977).

<sup>14</sup> Original en francés: Les différentes citations musicales sont toujours intégrées à la structure harmonique du scherzo de Mahler. Elles signalent et commentent les événements et les transformations. Elles illustrent donc un procédé harmonique et ne constituent pas un «collage». En outre, ces citations de musiciens célèbres agissant les unes sur les autres et se transformant, acquièrent soudain une signification nouvelle, comme le font ces objets ou ces visages familiers placés sous une lumière ou dans un contexte inhabituels. Traducción del autor. “Luciano Berio (1995/2003)”. <http://brahms.ircam.fr/index.php?id=6881>. (Visitado el 13 de diciembre de 2007).

musicales y literarias que se yuxtaponen y superponen al texto de Beckett y a la música de Mahler, sino más bien de una “intervención” del lenguaje, en el mejor estilo postmodernista, a partir de una manipulación precisa de los elementos sintácticos, melódicos y armónicos que se integran de manera natural. El uso de referencias musicales no es, en absoluto, un recurso novedoso<sup>15</sup>. Se han encontrado ejemplos de citas musicales en el período medieval y compositores célebres han echado mano de este recurso para componer sus obras, unos de manera estructural (variaciones sobre un tema), otros aprovechando su contenido semántico (el coral *Es ist genug* de Bach citado en el “Concierto para violín y orquesta” de Berg) y la mayoría utilizando ambos recursos (el *Dies Irae* en la sinfonía fantástica de Berlioz que es, al mismo tiempo un elemento melódico estructurador y un elemento con carga semántica extramusical). La descontextualización de las citas que se suceden a lo largo del tercer movimiento de la *Sinfonia*, desde la inclusión de cuatro simples acordes del primer concierto de Brandemburgo de Bach, hasta varios compases de la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky, reconceptualizan el sentido original de estos “objetos” al estar insertos en un contexto diferente. En efecto, oír un extracto musical en su contexto original (en este caso, la obra que lo contiene) puede verse como un acto de naturalización en el que su sentido es observado desde dentro de su lenguaje (estructura armónica y rítmica, por ejemplo). Cuando el mismo extracto se superpone, en este caso, al scherzo de Mahler, que a su vez es parte integrante de la obra de Berio, no oímos ya su lenguaje armónico ni su estructura melódica, sino su función semántica dentro del nuevo contexto. Nos preguntamos entonces, ¿qué hace ese objeto ahí?, ¿qué función cumple? Lo observamos desde afuera, como un evento extraño. Es aquí

---

<sup>15</sup> Peter Bruckholder, Andreas Giger, Felix Cox y David Birchler, de la Universidad de Indiana, han compilado una gran cantidad de bibliografía sobre el tema de la citacionalidad en la música en una base de datos de título “Musical Borrowing”: <http://www.chmtl.indiana.edu/borrowing/>

donde la noción de *différance* aparece nuevamente como un recurso que podría justificar teóricamente el resultado sonoro del objeto citado. Al estar éste inserto en un contexto “ajeno” a él (y utilizamos el término con reserva), coexisten simultáneamente, por lo menos, dos cargas semánticas: aquella que pertenece al objeto citado y la que se produce a raíz del nuevo contexto (decimos “por lo menos”, pues el objeto puede contener sentidos múltiples, dependiendo de su complejidad). Sin embargo, gracias al concepto diferencial de “temporización”, para retomar el término derrideano, el sentido de ese objeto se naturaliza nuevamente en el presente y, lo que era extraño en un primer momento, es reemplazado por un nuevo juego del sentido.

Las referencias incluidas en la *Sinfonia* de Berio llevan implícitas múltiples cargas semánticas que se vuelven complejas al interactuar con su contexto y con el resto de las otras referencias literarias y musicales. El compositor no sólo incluye el texto de Beckett en la *Sinfonia* en virtud de sus implicaciones teóricas, sino que lo utiliza también para crear un nuevo sentido que conllevaría a una re-conceptualización semántica de la misma. El texto de Beckett cumple por lo tanto, una doble función: es, al mismo tiempo, objeto teórico y objeto teorizante. De igual manera, las citas musicales, si bien cumplen una función musical al estar insertas en puntos clave de la estructura armónica del scherzo de Mahler, no pueden sino llamar la atención sobre sí mismas ya que, en la mayoría de los casos, se crea una cacofonía a partir de la yuxtaposición de lenguajes armónicos opuestos. No es casualidad, además, que el medio de contraste sobre el que se superponen estas referencias sea un scherzo de corte esencialmente tonal y de estructura rítmica regular. Nos preguntamos cuál sería el resultado si, en vez de una obra tonal, Berio hubiese empleado como fondo sonoro una pieza atonal de estructura rítmica compleja. Por otro lado, gran

parte del texto de la *Sinfonia* hace alusión a la audiencia, al director y a los solistas, es decir, al tiempo presente de la interpretación. Este “étant-présent”, como lo llama Derrida, es lo que finalmente resulta inasible en el juego de la sustitución del signo por la cosa representada: es el carácter polisémico del diferir, en el tiempo y el espacio, de la pluralidad de diferencias de sentido que se hacen palpables cada vez que se ejecuta la obra. Vemos entonces como este entramado, compuesto de múltiples sentidos, produce un efecto similar al que pudimos apreciar a partir del análisis del texto de *Lo innombrable* pues, en ambos casos, el lenguaje está apuntando a sí mismo. Fijar en el tiempo un sentido definitivo a la *Sinfonia* es tarea imposible pues siempre se crearán nuevos sentidos que se irán acumulando con cada nueva interpretación. ¿Cómo proceder entonces? ¿Por aporía, como exclama la voz de *Lo innombrable*? La *Sinfonia* se inscribe dentro de un contexto histórico que rompe con la propuesta modernista enraizada en el serialismo atonal que se desarrolló a principios del siglo XX a partir de la segunda escuela de Viena. Dentro de un mismo impulso creador, y junto a compositores como John Corigliano<sup>16</sup>, Steve Reich, John Cage y Philip Glass, Berio utiliza la superposición de estilos musicales anacrónicos que coexisten en una misma obra y crea un lenguaje híbrido opuesto a las propuestas estéticas precedentes. Así como el serialismo atonal se opuso al tradicionalismo decimonónico, el post-modernismo de los años sesenta rompe con la tradición modernista, caracterizada por un atonalismo estricto. La manera radical en que el estilo de Berio confronta el lenguaje de sus predecesores (cuya consigna fue romper con todo los esquemas anteriores desde sus bases más profundas), convierte a la *Sinfonia* en un nuevo protocolo alternativo de la experiencia.

---

<sup>16</sup> De este compositor es notable su obra *The Ghosts of Versailles*, (1992), en donde se mezclan estilos musicales de los siglos XVIII, XIX y XX.

## Referencias bibliográficas

Altmann, Peter, *Sinfonia von Luciano Berio: Eine analytische Studie*. Viena: Universal Edition, 1977.

Astro, Alan. *Understanding Samuel Beckett*. Columbia: University of South Carolina Press, 1992.

Osmond-Smith David. *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. Londres: Royal Musical Association, 1987.

## Referencias electrónicas

Bruckholder, Peter, Andreas Giger, Felix Cox et David Birchler (Indiana University), “Musical Borrowing”: <http://www.chmtl.indiana.edu/borrowing/>

Derrida, Jacques, *La Différance*.  
<http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/difference.htm>. (Visitado el 20 de enero de 2009)

García Landa, José Ángel, “Lenguaje y *différance* en *El Innombrable* de Beckett”.  
[http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/difference.htm](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/difference.htm)  
l. (Visitado el 20 de enero de 2009).

\_\_\_\_\_, “Lenguaje y *différance* en *El Innombrable* de Beckett”.  
[http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/difference.htm](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/difference.htm)  
l. (Visitado el 20 de enero de 2009).

IRCAM, Centre Pompidou. BRAHMS. Base de documentation sur la musique contemporaine.  
“Luciano Berio (1995/2003)”. <http://brahms.ircam.fr/index.php?id=6881>. (Visitado el 20 de enero de 2009).

“Luciano Berio (1995/2003)”. <http://brahms.ircam.fr/index.php?id=6881>. (Visitado el 20 de enero de 2009).

The Unnamble,  
<http://web.archive.org/web/20030806103203/http://www3.telus.net/public/klball/unnamable.htm>.  
(Visitado el 20 de enero de 2009).