

El aura en Walter Benjamin, reflexionado desde la música sacra

The aura in Walter Benjamin, in the perspective of sacred music

Pablo Martínez

Resumen

Se compara la calidad de la escucha de una obra de música sacra presencial con una grabación mediante el concepto de “aura” según el filósofo alemán Walter Benjamin, y sus consecuencias para la motivación de la fe de los fieles. Para que la música sacra pueda cumplir su función, es menester recuperar los tiempos y espacios propicios para su verdadera escucha.

Abstract

The listening quality of in situ sacred music is compared with that of a recording through the concept of “aura” according to the German philosopher Walter Benjamin, and its consequences for the motivation of people’s faith. In order for sacred music to fulfill its function, it is necessary to recover the times and spaces propitious for its true listening.

Palabras clave

Walter Benjamin – música sacra – escucha – aura – tecnología

Key words

Walter Benjamin – sacred music – listening – aura – technology

El aura en Walter Benjamin, reflexionado desde la música sacra

Pablo Martínez

Licenciado en filosofía y letras

hipablo.09@hotmail.com

Introducción

Gracias a la tecnología en materia de reproducción mecánica de obras artísticas, actualmente podemos apreciar una muestra de arte desde la comodidad de nuestro hogar. Posiblemente para muchos esta forma de aproximación sea suficiente para conocer alguna obra en particular; pero por otro lado, precisamente esta podría ser la razón por la que otros nos ponemos a pensar en que si lo que estamos apreciando en estas condiciones es realmente la obra de arte.

Hoy en día, como receptores, vivimos en medio de una curiosa paradoja en el campo artístico: estamos muy cerca del objeto, pero a la vez bastante lejos; en realidad no sabemos bien a qué distancia de él nos encontramos. La tecnología y reproductividad técnica nos permiten tener la reproducción de una obra en particular a nuestro alcance, pero la obra en sí, sigue estando donde siempre estuvo. Este “virtual” traslado de ubicación se ve reconocido por un elemento que marca la distancia entre uno y otro extremo, Walter Benjamin lo llamó “aura”.

Walter Benjamín fue un filósofo ensayista y crítico literario alemán. Nació en Berlín el año 1892. La mayor parte de su vida estuvo inclinado hacia el materialismo histórico. Su trabajo *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* de 1936, perteneciente a este periodo, es una de sus principales obras

escritas en el campo de la estética. Murió en 1940 a los 48 años de edad, a causa de un suicidio.

Es en la mencionada obra en la que este filósofo trabaja con detenimiento sobre el concepto “aura”. A partir del grado de deterioro de este elemento reconocido como “aura”, este filósofo nos muestra los alcances de la tecnología en materia de reproducción técnica y mecánica que, desde nuestro punto de vista, en honor a sus explicaciones pueden ser extendidos hacia otras artes, siendo más concretos, la música sacra. Pero centrándonos en el asunto principal, el problema no es la presencia del “aura” en el arte sino su deterioro; en ese sentido, nos preguntamos: ¿de qué manera se puede ver reflejado el pensamiento de Walter Benjamin en relación al deterioro del “aura” en el arte desde la perspectiva del arte musical sacro?

1. Lo auténtico y la unicidad en el arte: el “aura”

El concepto de “aura” es muy empleado en campos no necesariamente filosóficos o artísticos, por lo que sabemos; pero es importante que, en esta ocasión, lo pensemos siempre en el contexto artístico, que es el que nos interesa, tal como lo hizo Walter Benjamin en su aludida obra. Y debe ser así, ya que lo que nos interesa, al fin y al cabo, es lo que por medio de él se quiere representar en este ámbito, independientemente de que sea o no el más adecuado.

Walter Benjamin define “aura” de esta manera: “el fenómeno único de una distancia por muy cercana que se encuentre”¹. Inmediatamente nos surge la necesidad de llenar con algo ese vacío al que alude la definición: ¿a qué se refiere con “fenómeno único?”. Seguidamente la extiende ilustrándola de esta manera:

¹ W. BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica y otros textos*, Buenos Aires, 2012, 30.

“Si descansando una tarde de verano observamos una cordillera en el horizonte o una rama que nos hace sombra experimentamos el aura de esas montañas o de esa rama”².

El “aura” no la encontramos en las montañas o en la rama, la encontramos, por así decirlo, en nosotros mismos, resonando en nuestro interior. Aunque no nace de nosotros, llega a nosotros; más que ser vista o escuchada, debe ser experimentada, vivida en ese preciso momento, y por lo tanto reconocida. Esa experiencia que vivimos es el “fenómeno” del que habla Benjamin, y el hecho de que sea necesario estar en el preciso momento para experimentarla es lo que lo hace “única”; es decir, ese momento no es repetible o reproducible en otras condiciones, es necesario estar “ahí”. Trasladándolo a un hecho artístico, podríamos decir que tan único es ese momento especial, que solo una obra de arte única nos lo puede proporcionar, es la “unicidad” de la obra.

Ahora bien, la distancia de la que habla Benjamin tiene que ver con el contexto, con un “presente”: un aquí y ahora, pero no de nosotros, sino de eso que nos proporciona ese momento especial, sea la montaña, la rama o una obra de arte. Por esta razón, cuando se refiere a la distancia no importa cuán cerca este ese objeto de nosotros, como lo dice en su definición. Este conserva su lejanía, su presente, su “aura”. Así entonces, independientemente de experimentar el goce estético de la obra de arte, inevitablemente también experimentamos ese “presente” de la obra, su “aura”. En pocas palabras, podemos decir que el “aura” y la “unicidad” de obra de arte, vienen a ser conceptos equivalentes vinculados directamente con el objeto contemplado o con la experiencia vivida.

² *Ibid.*, 30.

2. El problema del deterioro del “aura” en la obra de arte

Más que entender lo que es el “aura” a través de una definición, nos servirá saber cómo reconocerla. Al fin y al cabo, de eso se trata en un ámbito artístico; pero reconocerla no en tanto que está presente en la obra de arte, sino en tanto que se produce su desprendimiento o separación de ella. Si notamos un desprendimiento es porque previamente hubo una presencia. Tal vez es la mejor manera de reconocerla, y es exactamente la manera como procede Walter Benjamin.

Lo que ha dado lugar al deterioro del “aura” en la obra de arte tiene que ver directamente con la tecnología en la reproducción técnica que, si bien empezó desde hace varios siglos atrás con el grabado, la litografía y otras técnicas, en el siglo XX el avance de esta tecnología llegó a reproducir mecánicamente y en serie un contenido que es reflejo casi idéntico del original. Pero por mucho que mejore esta tecnología, esto no evitará una destrucción del “aura”, sino al contrario; así lo entiende Walter Benjamin. “Incluso a la más perfecta reproducción de una obra de arte le falta algo: su presencia en el tiempo y el espacio, su existencia única en el lugar en el que está, que refiere a la historia a la que estuvo sujeta a lo largo de su existencia”³. Ninguna reproducción puede devolverle a la obra de arte ese aquí y ahora con el que nació, su presente, su ubicación única. La reproducción técnica se queda con lo puramente superficial de la obra separándola de su contexto natural, de su entorno, de su “aura”. “Podría definirse el elemento afectado con el concepto de “aura” y decir: aquello que se atrofia en la era de la reproductividad técnica es el aura de la obra de arte”⁴.

³ *Ibid.*, 26.

⁴ *Ibid.*, 28.

El “aura” involucra un conjunto de elementos que asignan a la obra su carácter de única e irrepetible. Por eso Walter Benjamin también habla de conceptos como autenticidad, unicidad, que no hacen otra cosa que describir a la obra como única. “La autenticidad de un objeto es la esencia de todo lo transmisible desde el comienzo, desde su duración material hasta su valor como testimonio de su historia”⁵. Lo cual, a su vez, motiva a señalar un aspecto importante que tiene que ver con lo que tratamos, la tradición:

[...] la técnica de la reproducción quita al objeto reproducido del dominio de la tradición. Reproduciéndolo infinitas veces reemplaza una existencia única por una pluralidad de copias; y al permitir que la reproducción alcance al observador o al oyente en una situación particular, reactiva al objeto reproducido. Estos dos procesos conducen a una completa destrucción de la tradición⁶.

Walter Benjamin, además de filósofo, era crítico literario muy interesado en el cine y la fotografía; sus reflexiones responden a este perfil y son aplicadas, sobre todo, a las artes plásticas y pictóricas⁷. Pero el problema del deterioro del “aura” también lo reconocemos en otras artes como la música. Esta, a diferencia de estas otras artes, es un arte representativo⁸. ¿Cómo podemos trasladar la problemática del “aura” a un terreno musical? Y, en realidad, asumiendo que la música tiene un “aura”, ¿cómo se deteriora?

Aunque la presencia, permanencia y deterioro de eso que Walter Benjamin llama “aura” puede ser trasladado a cualquier tipo de música clásica, o al menos hacer el intento. Creemos

⁵ *Ibid.*, 28.

⁶ *Ibid.*, 29.

⁷ En esta categoría entran las artes como escultura, pintura, murales, y otros.

⁸ En esta categoría entran artes como el teatro, la música, la danza.

que es en la música clásica sacra en donde mejor se puede ver reflejada esta problemática.

3. El “aura” en la música sacra

Dentro de la música clásica existe un género que desde la Edad Media constituye su base y proyección hasta nuestros días: es la música sacra o sagrada. Como su nombre lo indica, este género es aquel que está inspirado en lo sagrado, en la religión:

[...] a) (“Se entiende como música sagrada aquella que, creada para la celebración del culto divino, posee cualidades de santidad y de perfección de formas”) y b) (“Con el nombre de música sagrada se designan aquí: el canto gregoriano, la polifonía sagrada antigua y moderna en sus distintos géneros, la música sagrada para órgano y otros instrumentos admitidos y el canto sagrado popular, litúrgico y religioso”)⁹.

Desde la perspectiva estrictamente musical, la definición no varía mucho: “Música. [...] *Sacra*. De carácter religioso o de Iglesia. *Da Chiesa*: para ser interpretada propiamente en los cultos de la Iglesia”¹⁰.

La música clásica en general, y por supuesto también la sacra, plasmada en partituras necesita ser representada por intérpretes musicales que tienen la función de convertir en sonidos lo que en principio fueron solamente notas, marcas y símbolos; esa es la razón principal por la que es un arte representativo. Pues bien, esa representación, que es el ejercicio práctico de la teoría musical, debe ser un reflejo de lo que indican no solo la partitura, sino también los tratados de interpretación de la época, costumbres, entorno, encargo, inspiración; aunque sea

⁹ O. MARTORELL, “La Asamblea en relación con el canto litúrgico”, en A. IGLESIAS (dir.), *La música en la Iglesia hoy: su problemática*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencias, Madrid 1975, 148.

¹⁰ M. PÉREZ, *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid 2000, 369.

solo como pautas de representación, constituyendo así, llegado el momento, lo que será el contexto de la obra, mismo en el cual podremos reconocer lo que Walter Benjamin llama el “aura” de la obra de arte; por lo tanto, en vano sería buscar ese “aura” en la partitura musical.

Este es el momento en el que, de paso, hay que hacer una diferenciación entre dos conceptos que son fácilmente confundibles, sobre todo hoy en día: reproducción (técnica y mecánica) y representación. De la partitura se puede hacer una reproducción. De hecho esta práctica no es para nada nueva, pero si retrocedemos varios siglos atrás, de la música nunca se hacía reproducción, sino representación; es algo bastante obvio, la música (arte representativo) así lo exige. Pero regresando a tiempos más modernos, lo que ocurrió en el siglo XX fue que esta diferenciación empezó a relativizarse, porque llegamos a un momento en se consiguió la tecnología para reproducir también la música¹¹.

La música sacra occidental, desde que nació en la Edad Media con el canto gregoriano, estuvo indisociablemente ligada al oficio litúrgico, a la tradición de la Iglesia católica. Este género resultó siendo la base y cuna para la música sacra de siglos posteriores, con Palestrina como representante principal del periodo de gran apogeo; razón suficiente para que durante las actividades litúrgicas al interior de la Iglesia sea esta música considerada de valor incalculable y preservada en toda su dimensión¹². Esta fuerte asociación le dio a la música sacra dos características importantes que le acompañarán hasta nuestros días.

¹¹ Es decir, los sonidos en sí, ya no solo los soportes en donde se escribía la música.

¹² Cf. J. LÓPEZ CALO, *Presente y futuro de la música sagrada. Conferencias Pronunciadas en la Radio Vaticana*, Madrid 1967, 24-25.

-*Primero*, puesto que esta música está al servicio del texto; es decir, como su acompañante, adquiere, dentro de la composición, un valor secundario con respecto del texto, que es lo principal. Esto significa que la belleza, la estética, y en realidad el arte musical en sí, termine siendo algo secundario.

-*Segundo*, consecuencia directa de lo anterior: la música sacra es funcional; es decir, al interior de la representación es utilizada para cumplir una principal función que no es otra que la de fortalecer o motivar la fe de los fieles.

Sobre esta base se desarrolló la tradición musical litúrgica o sacra de la Iglesia católica en siglos posteriores, hasta llegar a su época dorada que es el siglo XVI con las misas polifónicas de los grandes maestros, ya sea dentro del *Ordinarium* o fuera de él. Independientemente de que la música que se interprete posteriormente sea canto gregoriano o no, el contexto en el que se desarrolla su representación no cambia, porque el texto, la inspiración, la funcionalidad litúrgica sostiene la tradición independientemente de la época o periodo¹³.

Ese “presente” de la obra es lo que se experimenta desde la ubicación de los fieles o receptores en general, y de ahí se extrae el “aura” del que habla Walter Benjamin. La obra lleva consigo precisamente ese contexto de creación envuelta en una tradición de la cual es su vivo retrato. Por lo tanto, el cómo y dónde se la represente es importante. Pensemos en las misas, por ejemplo¹⁴, tan fuertemente ligadas al sacramento de la Eucaristía. Y tal vez en menor medida, también es importante cuándo y para qué se ha de representar una obra sacra. Así, no es lo mismo

¹³ Cf. *ibid.*, 78-79.

¹⁴ Una misa es una composición musical sacra basada en el sacramento de la Eucaristía, que sigue la estructura del *Ordinarium* de la misa católica; fue muy empleada por los compositores durante la Edad Media y el Renacimiento.

representar, por ejemplo el *Oratorio de Navidad* de Bach¹⁵ en época de Cuaresma que hacerlo a fin de año; o un *Stabat Mater* o una *Pasión* en época navideña siendo que estos dos géneros describen la pasión y muerte de Cristo.

Estos géneros musicales son extraídos tanto del repertorio católico como del protestante¹⁶, lo cual no afecta en gran medida la cuestión de fondo de la que hablamos. La Reforma Protestante lo que hizo fue, entre otras cosas, reducir el *Ordinarium* de la misa, y también trasladar obras musicales al idioma alemán, pero el trasfondo religioso cristiano y la funcionalidad de culto se mantuvieron; de hecho, Lutero, el iniciador de la Reforma, consideraba la música como un vehículo indispensable para este propósito. En este contexto surgieron las corales, que vinieron a ser un equivalente con lo que fue el canto llano o gregoriano católico en la Edad Media: la base musical sobre la cual se desarrollará la música sacra posterior¹⁷.

Pero la obra no solo está asociada a su contexto particular, también inevitablemente lo está a una tradición cultural y social. En tanto que el “aura” es un aquí y ahora de la obra, permanece unido a ella, y según cambie la tradición, será reconocida de una u otra forma porque la tradición no es estática sino dinámica:

La unicidad de una obra de arte es inseparable de la inscripción de esta última en la estructura de la tradición. Esta tradición es algo vivo y extremadamente cambiante. Una vieja estatua de Venus, por ejemplo, se hallaba en un contexto tradicional

¹⁵ Esta obra un conjunto de seis cantatas reunidas según la forma de oratorio (obra de larga duración, con arias, coros, recitativos), y basadas en una misma unidad temática: el nacimiento de Cristo. Es una obra muy representada en época navideña.

¹⁶ Uno de los compositores más interpretados hoy en día es Johann Sebastián Bach. Este compositor protestante dejó una gran cantidad de música sacra vinculada a la liturgia luterana, aunque también compuso, en menor medida, obras vinculadas a la liturgia católica como la *Misa en Si menor*, una de sus producciones cumbre dentro de este género.

¹⁷ Cf. S. SADIE, *Historia de la música*. Barcelona 2010, 129-130.

diferente con los Griegos, que la hicieron un objeto de veneración, que con los eclesiásticos medievales, que la veían como un ídolo siniestro. Ambas tradiciones, sin embargo, se enfrentaban sobre la base de su unicidad, esto es, su aura¹⁸.

En el caso de la música también sucede algo parecido, pero en la sacra hay que hacer algunas precisiones. En lugar de una Venus pongamos, por ejemplo, un *Stabat Mater*; la tradición cambia, y con ello cambia la forma o el estilo musical en conformidad con los patrones y costumbres de composición e interpretación de la época, sean estos, instrumentos, armonías, ritmos y otros, pero lo que no cambia es el fondo temático de la obra, lo que le da sustento y sentido, en este caso concreto, la muerte de Cristo. Así, un *Stabat Mater* del siglo XVIII no se diferencia en lo sustancial a uno del siglo XX¹⁹. Mientras que el “aura” en el caso de las artes plásticas está íntimamente ligada con la tradición y contexto de la obra; su sentido es cambiante; en el caso de la música sacra, ese contexto y sentido religioso, en el cual está integrado el “aura”, se mantiene durante siglos, no cambia. Por lo tanto, su sentido tampoco. Ahora, es verdad que el contexto alude a muchos elementos, no solo al texto. Recordemos que la música sacra, que de por sí ya tiene un contexto religioso, está al servicio del texto y en este caso el *Stabat Mater* es una obra de carácter sacro; de manera que independientemente de la época de composición su “aura” se centra, sobre todo, en ese ámbito.

En ambas clases de arte vemos la importancia del “aura” a la hora de presenciar una obra en particular, un “aura” que alude a contextos diferentes en uno y otro caso, pero eso sí, indisolublemente ligadas a la obra de arte.

¹⁸ W. BENJAMIN, *La obra de arte*, op. cit., 31.

¹⁹ Por ejemplo compárese un *Stabat Mater* de Pergolesi o Vivaldi, ambos barrocos, con el de Poulenc, compositor del siglo XX.

4. El deterioro del “aura” en la música sacra

La preocupación de fondo de Walter Benjamin no es la presencia del “aura” en la obra de arte, sino su deterioro y posterior posible pérdida. Entonces, ya en un contexto musical cabe preguntarnos, ¿cómo se puede destruir el aura en la música? La respuesta es que exactamente de la misma manera como lo hace con la pintura o la escultura: por medio de la reproducción técnica.

Para hablar de la cuestión en concreto que nos ocupa, empezaremos concentrándonos en el receptor de la obra, el público; porque desde el momento en que se instala esta tecnología, el modo de acercamiento a la obra, al momento de contemplarla, se invierte:

La reproducción técnica puede colocar a la copia en situaciones que serían inaccesibles para el original. Ante todo, permite al original salir al encuentro con el destinatario, sea en forma de fotografía o de disco fonográfico. La catedral abandona su lugar original y llega al estudio de un aficionado del arte; una producción coral, ejecutada en un auditorio o al aire libre, se reproduce en la sala de estar²⁰.

Lo que nos deja la reproductividad técnica, como producto en el caso de la imagen, es equiparable con lo que nos deja esta misma tecnología en el caso del sonido; tenemos en aquella la fotografía, y en este una cinta o disco grabado²¹. Ambos productos pudo conocer Walter Benjamin, pero lo que vio fue solamente el surgimiento de una tecnología que fue en constante evolución y de manera imparable, acomodándose a una realidad socio-cultural que favoreció ese ascenso; así lo reconoce el

²⁰ W. BENJAMIN, *La obra de arte*, op. cit., 27-28.

²¹ Disco de vinilo hasta los años 80, cintas de cassette hasta los 90, a partir de ahí en disco compacto (CD). Recientemente, además de CD, también en formatos digitales.

propio Benjamin cuando explica a qué se debe esta problemática en relación al aura:

[...] la creciente importancia de las masas en la vida contemporánea. A saber: el deseo de las masas de “acercar” las cosas, espacial y humanamente, lo cual constituye un deseo tan apasionado como su voluntad de superar la unicidad de cualquier realidad aceptando su reproducción. Cada día es más fuerte el impulso por adueñarse de un objeto en la mayor cercanía posible, a través de la similitud de la reproducción²².

La música sacra desde que nació, por lo general, siempre ha sido interpretada en catedrales, iglesias, capillas y otros centros religiosos. Esta música conserva un trasfondo religioso que constituye lo esencial, que es lo que exige las obras sacras y que constituye su funcionalidad: propiciar el ambiente adecuado al culto divino por parte de los fieles, los mismos que debido a la reproductividad técnica tienen ahora la posibilidad de escuchar esa misma obra sin antes haber salido al encuentro con ella. El problema, verdaderamente no es la fácil accesibilidad que se tenga hacia la obra, sino la valoración de eso que están escuchando, tomando en cuenta que, de aquello que escuchan, como producto de una reproducción técnica, hay “algo” que en el proceso de su elaboración ha sido afectado, hay “algo” que a esa obra le falta.

Lo que hemos descrito con insistencia sobre la música sacra no es otra cosa que eso a lo que alude lo que Walter Benjamin llama “aura”. Recogemos ese contexto en el concepto de “aura” y lo aplicamos a la música. Pero el problema es que el “aura” de la música sacra se está viendo afectada. Con la reproductividad, la obra puede ser trasladada, en el soporte que sea, a cualquier ambiente y entorno, lejos y muy distinto del contexto para el que

²² W. BENJAMIN, *La obra de arte*, op. cit., 30-31.

fue compuesta, dando lugar a un fenómeno de contemplación inverso al tradicional: la obra pasa de ser funcional antes que estética, a ser estética antes que funcional. Estética desde el punto de vista del público, porque a la obra se le extrajo de su contexto religioso en el cual solía estar, y dentro del cual se encontraba su “aura”.

La música, hay que entenderlo bien, no ha sido hecha para ser reproducida técnica o mecánicamente (y grabada), sino para ser recreada o representada; de no ser así ocurre lo que Walter Benjamin ya notó en el cine en comparación con el teatro (otra arte representativa).

En el teatro, el actor presenta su interpretación al público en persona; en el cine, por el contrario, ésta se presenta a través de una cámara, lo que acarrea dos consecuencias. La cámara por medio de la cual se exhibe la interpretación del actor cinematográfico al público no necesariamente respeta esa interpretación en su totalidad. Manipulada por el operador, la cámara cambia continuamente su posición respecto de la interpretación. La secuencia de planos que el editor compone con el material filmado constituye el producto final: una sucesión de imágenes en movimiento que son, en realidad, los movimientos de la cámara, junto con una serie de ángulos especiales, primeros planos, etc. Así, la actuación del actor está sujeta a una serie de tests ópticos; y ésta es la primera consecuencia de que la actuación del actor se presente a través de una cámara²³.

Curiosamente, ya dentro de ese fenómeno de contemplación inverso al tradicional, desde el punto de vista de los que están detrás de la grabación, la obra mantiene o retoma su carácter de funcional; solo que esta vez esa función cambia por completo.

²³ W. BENJAMIN, *La obra de arte, op. cit.*, 39.

Con el cine, fruto de la tecnología de la que hablamos, se ha establecido una nueva concepción de lo que es el arte de la actuación; en el caso de la música se dio algo similar con el arte de la interpretación. Sirve esta comparación porque permite observar la labor del intérprete musical, ahora extraído de ese contexto en el que se desenvolvió durante siglos. Lo que ocurre en el estudio cinematográfico es comparable con lo que ocurre en el estudio de grabación: en lugar de cámaras están micrófonos, en lugar de secuencias de planos está ecualización de sonido. Con el adelanto de esta tecnología, el receptor ya no puede escuchar a la obra²⁴ de manera directa. Ahora hay en medio de ambos algo que interfiere: la grabación. El músico ya no interpreta para el público, sino para unos micrófonos, y así como el operador de la cámara recoge una imagen, el operador de sonido recoge el material sonoro, y con su equipo de trabajo elaboran un producto destinado a ser reproducido, de acuerdo a lo que el mercado musical demande.

De este modo se crea una nueva concepción de artista y del objeto artístico: ya no se trabaja una obra de arte, sino un “producto”; la obra de arte que, en este caso, está en función de ese producto, pasa a segundo plano, y como a la obra no se le puede retocar o manipular, se hace eso con el producto, siempre en función a su venta como material físico o digital. Los que están detrás de ese producto son ingenieros de sonido, arreglistas, productores y otros. Tienen una amplia formación técnica y científica; consecuentemente su labor, según nuestro modo de ver, difícilmente podría ser equiparable a la de un artista, y su producto a la de una obra de arte.

No podemos evitar pensar, con preocupación, en los efectos que una composición musical sacra puede tener si se la maneja de

²⁴ La obra de arte, es decir, la composición musical; sino la grabación de esa obra de arte.

esta forma y en ese entorno; tomando en cuenta que el contexto de esta música conlleva más elementos que tal vez cualquier otra música: aparte de lo estrictamente ceremonial: arquitectura, escultura, artes figurativas; vitrales, miniaturas de carácter narrativo y otros. En las catedrales podemos ver un conjunto de expresiones artísticas, históricas, religiosas, que combinadas conforman una rica atmósfera que en su diversidad expresiva y artística confluyen en una misma dirección: el ejercicio de la fe. Todas estas formas de expresión se retroalimentan entre sí, logrando en los asistentes al recinto, aparte de una experiencia artística o estética, una de carácter religioso y espiritual.

Lejos de desconocer los beneficios de esta tecnología, de la cual de alguna manera todos nos podemos beneficiar, nos interesa también la situación del arte. Durante siglos, las grandes obras de arte han mantenido un puesto en la cultura que se lo han ganado en mérito a su valor no solo artístico, sino también histórico y cultural, a parte de su calidad; la autenticidad y unicidad de la que habla Walter Benjamin justifican ese mérito.

La democratización del arte y la cultura es algo positivo, indudablemente; pero que la música sacra permanezca en su contexto natural con especial prioridad, independientemente de lo que estas nuevas tecnologías nos puedan ofrecer, y aconsejar y defender firmemente que así sea, no es una contradicción nuestra, ya que precisamente es a este género musical, más que a cualquier otro, que difícilmente se le puede criticar de ir contra esa democratización, puesto que recintos como catedrales, iglesias, templos y otros, en donde por tradición se interpretan las obras musicales sacras, siempre han mantenido las puertas abiertas para todos.

La música sacra tiene una casa, sus puertas están abiertas para los visitantes, y es bueno recordar que, por lo general, esa

congregación se reúne en ese lugar bajo un mismo propósito, del cual la música es un elemento muy importante.

Conclusión

Cuando Mozart era adolescente solía asistir a celebraciones religiosas acompañado de su padre. Se sabe que un día presenciaron juntos en la Capilla Sixtina y como parte de la celebración de Semana Santa el *Miserere*²⁵ de Gregorio Allegri; el joven Mozart lo memorizó en su integridad para posteriormente transcribirlo en su casa, posiblemente sin saber que hacer eso estaba prohibido bajo pena de excomunión²⁶.

El *Miserere* de Gregorio Allegri tiene hoy en día el mismo valor que hace más de dos siglos atrás, como lo tendría cualquier obra de arte del pasado, pero según se haga de él una reproducción técnica, mecánica, se podrá notar en esa reproducción el deterioro de aquello que Walter Benjamin llamó el “aura”.

En plena época de la reproducción técnica, además, en medio de la era digital, la música sacra seguirá siendo apreciada y atendida. Creemos y deseamos que así sea. Pero esperamos que recupere lo que desde hace poco más de un siglo atrás ya empezó a perder. Lograrlo no va a depender de aquello que fue la causa de todo, porque creemos que esta tecnología llegó para quedarse, sino de aquellos a quienes va dirigida la obra.

²⁵ Composición sacra de la polifonía renacentista, la más famosa obra del compositor Gregorio Allegri.

²⁶ Cf. R. PÉREZ SIERRA, *Mozart*, Madrid, 1995, 15.